UNIVERSITÉ DE PARIS I – PANTHÉON-SORBONNE

LA SYMBOLIQUE DES ARTS BAMILEKE (OUEST-CAMEROUN) : APPROCHE HISTORIQUE ET ANTHROPOLOGIQUE

THESE POUR LE DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS I
(arrêté du 5 Juillet 1984)

PRÉSENTÉE ET SOUTENUE PUBLIQUEMENT
PAR
Jean Paul NOTUE

SOUS LA DIRECTION DE M. LE PROFESSEUR JEAN DEVISSE

Volume I

ANNÉE 1988

TABLE DES MATIERES

VOLUME I

Pages

Remerciements XIII

Avertissement : Note sur l'orthographe des mots en langue locale et des noms géographiques 1

Avant-propos 4

. Délimitation du sujet

. Raisons du choix du sujet.

INTRODUCTION GENERALE 14

. Problématique

. Présentation du sujet

CHAPITRE PRELIMINAIRE : CONCEPTS, SOURCES, METHODOLOGIE 26

Section I - Problèmes de concepts 26

1. Notion de l'art 27
2. L'art en Afrique 30
3. Notion d'esthétique 32
4. Notion d'objet d'art 38
5. Notion de style 41
6. Notions de symbole, de symbolique et de symbolisme 45

Section II - Les sources 50

1. La documentation iconographique 51
2. Les sources écrites 58
3. Les sources orales 60

Section III - La méthodologie 63

1. Remarques préliminaires 63
2. Méthode ethnomorphologique 64
3. Loi de la création esthétique 68
4. Tradition orale 71
5. Histoire économique 73
6. Linguistique 74
7. Chronologie et histoire de l'art 78
   7.1. Problèmes de la chronologie des arts en Afrique Noire. 78
   7.2. Chronologie des arts bamiléké 81
8. Enquêtes de terrain et difficultés rencontrées 96

PREMIERE PARTIE - LES OBJETS D'ART DANS LEUR MILIEU 104

CHAPITRE I - Présentation du milieu bamiléké 105

Section I - Le cadre naturel et humain 105

Section II - Peuplement et histoire 114

1. Remarques préliminaires 114
2. Emergence des chefferies et mouvements des populations du XIVe au XIXe siècle 116
3. Transformations des chefferies du XIXe siècle à nos jours 123
4. Les langues 125

Section III - Institutions et croyances 129

1. Généralités 129
2. L'organisation sociale 131
3. Religion et croyances 171

CHAPITRE II - La présentation des objets 176

Section I - Traits généraux 176

Section II - Les objets 178

1. Les objets d'architecture 178
2. La statuaire 180
3. Perles et objets perlés 181
4. Les pièces de mobilier 184
5. Les masques 185
6. Les instruments de musique 187
7. Les pipes 190
8. Les récipients 191
9. Objets de tissu, coiffures, parures 192

Section III - Tableaux des motifs symboliques et des objets ou supports les plus fréquents dans les arts bamiléké.... 193

CHAPITRE III - Conditions de la création artistique 199

Section I - Matériaux et techniques 199

Section II - Les artistes 209

Section III - Clientèle, circulation des objets .. 213

Conclusion 216

VOLUME II

DEUXIEME PARTIE - ANALYSE MORPHOLOGIQUE DES MOTIFS SYMBOLIQUES 217

CHAPITRE I - Les représentations animales 220

Section I - Les symboles royaux et animaux totémiques : la panthère, l'éléphant, le buffle, le serpent, le crocodile 221

1. La représentation de la panthère nomgwi ... 221
2. La représentation de l'éléphant so' 239
3. La représentation du buffle nya 251
4. La représentation du serpent nok 257
5. La représentation du crocodile ngo 264

Section II - Représentation du crapaud, de l'araignée, du lézard et du caméléon. 268

1. Le crapaud tetuo 269
3. L'araignée mygale ngom 275
3. Le lézard kəpak et le caméléon tshwəye 279

CHAPITRE II - Les représentations humaines..... 280

Section I - L'homme dans les arts plastiques bamiléké 280

Section II - Le fo, figure centrale des arts bamiléké 285

1. Généralités 285
2. Les statues commémoratives royales 290
3. statuettes rituelles d'ancêtres royaux 307
4. Les trônes-portraits de fo 309
5. Les cadres de porte et les piliers sculptés avec figuration de fo 315

Section III - Les représentations des reines 324

1. Représentation des reines,mères à l'enfant. 324
2. Les reines porteuses de coupe 327
3. Représentation de reines portant une calebasse 329

Section IV - Les figures de gardiens et de protecteurs, bomǝla' ou biapǝtsu'... 331

1. Généralités 331
2. Les figures anthropomorphes gardant et protégeant les résidences du fo et des notables Kam 333
3. Les figures anthropomorphes gardant et protégeant les lieux sacrés, les chefferies gun ou la communauté entière 337
4. Les figures anthropomorphes de protection individuelle 344

Section V - Les masques anthropomorphes 344

1. Les masques faciaux percés d'orifices occulaires 345
2. Les masques-cimiers anthropomorphes, ngkpwe 352
3. Les masques anthropomorphes à multiples faces 354
4. Les masques cagoules anthropomorphes 355
5. Les masques géants de type heaume 356
6. Les masques dits "batcham" 356

Section VI - Les autres représentations anthropomorphes 360

1. Représentation du crâne ou de la tête humaine tsǝmo 360
2. Représentation de guerrier jon 362
3. Représentation du penseur jyenwǝ et du joueur de flûte ntundun 365

CHAPITRE III - Analyse d'autres catégories de symboles 368

Section I - L'art conglomeré : exemple du cauris, mbum 368

1. Généralités 368
2. Les objets décorés de cauris 371

Section II - La cloche double kwifo et la noix de kola tsə 373

1. Les cloches doubles dans l'art bamiléké . 373
2. La noix de kola, tsə 375

Section III - Les motifs géométriques 377

1. Les figures élémentaires 377
2. Applications de l'utilisation des formes géométriques à des fins symboliques, esthétiques et techniques : cas de la grande case royale de Bandjoun et de l'étoffe ndop 386

CHAPITRE IV - Résultats stylistiques 396

Section I - Présentation générale des styles du Grasland 396

Section II - Les ensembles stylistiques du plateau bamiléké 404

Conclusion 416

*
* *

VOLUME III

TROISIEME PARTIE - INTERPRETATION A PARTIR DE L'ANALYSE DES MOTIFS SYMBOLIQUES.. 418

CHAPITRE I - Le langage de la symbolique 421

CHAPITRE II - Place du Kɛ et du sacré dans les représentations artistiques 427

Section I - La notion du Kɛ 428

Section II - Les relations entre les croyances magico-religieuses et les représentations artistiques 435

Section III- Rites et symboliques du Kɛ 439

1. La célébration bisannuelle du Kɛ 440
2. Rites et symboles du Kɛ, spécifiques aux sociétés initiatiques : l'exemple du Ku'ngaŋ 453

CHAPITRE III - Les fonctions sociales des symboles. 463

Section I - L'art au service de la royauté nəfo . 464

Section II- Les symboles, expressions de la hiérarchie,de la cohésion et des valeurs sociales 469

CHAPITRE IV - La symbolique des couleurs et des nombres 476

Section I - La symbolique des couleurs 476

1. Généralités 476
2. Le rouge pəpɛ 478
3. Le blanc fəfə 480
4. le noir sese 481
5. Le yɛm, couleur ocre ou orange 482
6. Le bleu yim 482
7. Le violet kto 483
8. Le vert du feuillage tchwɛtsə 486

Section II - La symbolique des nombres 487

1. Généralités 487
2. Exemples de nombres utilisés dans l'art à des fins symboliques 489

CHAPITRE V - La symbolique des animaux 497

Section I - Généralités 497

Section II - Le serpent 500

1. Le serpent et le pouvoir royal 501
2. Le serpent, la procréation et la fertilité 502
3. Le serpent et le culte des jumeaux 506
4. Les serpents gardiens des lieux sacrés et des trésors 507
5. Les autres pouvoirs du serpent 508

Section III - La panthère et l'éléphant 509

1. La panthère 509
2. L'éléphant 513

Section IV - Le buffle et le crocodile 515

1. Le buffle 515
2. Le crocodile 522

SECTION V - L'araignée, le crapaud, le lézard et le caméléon 525

1. L'araignée 525
2. Le crapaud 527
2. Le caméléon et le lézard 528

CHAPITRE V - La symbolique des représentations humaines 531

Section I - L'homme 531

Section II - La femme et l'enfant 537

CHAPITRE VII - Essai d'une histoire des arts bamiléké du XIVe siècle à nos jours 541

Section I - Généralités 541

Section II - Les transformations des arts du XIVe au XVIIIe siècle 549

Section III- Les transformations des arts du XIXe siècle à nos jours 564

Section IV - Réalisme, formes à tendance abstraite (ou géométrique) dans l'évolution des arts bamiléké 579

Section V - Rapports des arts bamiléké avec la production plastique des peuples hors du Grasland 583

Conclusion 594

CONCLUSION GENERALE 596

ANNEXES 601

- Annexe I - Les problèmes des traditions d'origine Tikar, Ndobo, Widekum dans le peuplement et l'histoire du Grasland 602

- Annexe II- Les langues du Bantu du Grassfield d'après les travaux de la G.T.B.C. 617

Bibliographie et sources 618

- Sources écrites 619

- Index des noms d'auteurs cités 642

- Sources orales : la liste des informateurs 647

- Table des illustrations photographiques (Ph) du texte (Vol. I, Vol. II, Vol. III) 650

- Table des figures (Fig.) 653

- Liste des cartes 654

CATALOGUE HORS TEXTE (Vol. IV)

REMERCIEMENTS

Ce travail de recherche n'aurait pu aboutir, malgré notre courage et notre détermination, sans le concours des personnes de bonne volonté, des gens dévoués, qui nous ont accompagné, aidé, soutenu, suivi ou fait partager leurs connaissances au cours de nos études. Qu'il nous soit permis de leur dire ici, combien nous sommes reconnaissants de leur aimable et indispensable contribution ou collaboration.

Nos remerciements vont d'abord spécialement à Monsieur le professeur Jean Devisse, responsable de notre thèse qui nous a guidé avec patience dans le labyrinthe de ces recherches. Il a supervisé et dirigé ce travail avec une attention particulière et un dévouement sans faille. Ses conseils, ses idées, ses encouragements, son inestimable aide morale ont été déterminants dans l'élaboration et la finition de ce texte.

Mention particulière à Monsieur Louis Perrois, directeur de recherches à l'ORSTOM dont les encouragements, l'assistance intellectuelle et matérielle ont permis la réalisation de cette entreprise. Au bureau, partout il s'est mis à notre disposition. C'est lui qui a dirigé toutes nos enquêtes de terrain pendant cinq années. Il n'a rien ménagé pour rendre agréable notre séjour en France. Enfin, c'est grâce à lui que ce texte a pu éviter bien des écueils au niveau méthodologique comme au plan des menus détails.

Nous profitons de cette occasion pour exprimer notre très profonde reconnaissance à Monsieur Jean-Louis PAUDRAT, de l'université de Paris I. Il nous a prodigué d'innombrables conseils et fourni des documents très importants pour ce travail. Ses suggestions,ses connaissances ont permis une ouverture de notre sujet sur d'autres perspectives fort enrichissantes. Ses critiques constructives, sa disponibilité, ses encouragements nous ont été d'un grand secours.

Mes chaleureux remerciements à Messieurs les Professeurs Engelbert MVENG, Eno BELINGA et Jean-Pierre WARNIER, ainsi que le docteur Pierre HARTER. Grâce aux discussions ou causeries que nous avons eues avec eux et aux documents qu'ils ont bien voulu nous communiquer, nous avons pu éclairer un point, dater un fait, approfondir nos analyses et nos réflexions.

Nos hommages à nos bienfaiteurs, informateurs, collaborateurs et guides qui nous ont aidé matériellement, moralement et intellectuellement.

. Nous pensons aux chefs traditionnels et leurs conseillers, les notables, les artistes et les responsables des sociétés secrètes de l'Ouest Cameroun dont l'appui et la collaboration nous ont permis de recueillir et d'exploiter divers matériaux lors de nos enquêtes de terrain. Les informations et les renseignements qu'ils nous ont donnés, leurs critiques ont été très utiles dans l'élaboration de ce texte.

. Nous pensons également aux responsables de l'Institut Français de la Recherche Scientifique pour le développement en coopération (ORSTOM) dont Messieurs M. RIEU, J. RAFIDISON, SERVAN, A. MARLIAC du centre de Bondy et P. MATHIEU du Cameroun qui ont veillé à notre encadrement matériel.

. Nous n'oublierons pas les responsables de l'Institut des Sciences Humaines de Yaoundé (ISH) dont son Directeur Monsieur le Professeur Wilfred NDONGKO, les chercheurs du Centre de Recherches et d'Etudes Anthropologiques (C.R.E.A.), et en particulier Messieurs DIKA AKWA NYA BONAMBELA, ethnologue et chef du C.R.E.A., Emmanuel GHOMSI, historien et adjoint au chef du C.R.E.A., Njiassé ABOUBAKAR NJOYA, chef du département d'histoire et archéologie, les linguistes Michel DIEU, Etienne SADEMBOUO et Gabriel MBA qui m'ont été utiles pour mes recherches, tout comme les secrétaires Nicole MOULIN et Nicole AUFFRET.

. Notre profonde reconnaissance va à Louise NOTUE, notre épouse qui nous a apporté tout son soutien moral. Elle a en outre accepté de relire nos textes.

Enfin, à tous ceux qui, de près ou de loin,m'ont aidé, je dédie ce travail qui, je l'espère, ne donnera pas une image trop déformée de tous ces efforts collectifs dans la joie.

AVERTISSEMENT

Note sur l'orthographe des mots en langue locale et des noms géographiques (1).

La transcription des mots en langue locale, il s'agit ici du ghɔmalaʼ (2) langue bantoue du Grassfield-Bamiléké, se conforme à l'alphabet général des langues camerounaises qui, d'ailleurs, puise la plupart de ses signes dans l'alphabet latin, quelques uns dans l'alphabet phonétique international.

Si nous nous sommes parfois écartés de la stricte transcription phonétique, c'est par souci de simplification du texte.

On trouvera ci-dessous les tableaux des voyelles et consonnes employées ainsi que quelques indications de prononciation.

---

(1) NOTUE (J.P.), PERROIS (L.), Contribution à l'étude des Sociétés secrètes chez les Bamiléké (Ouest-Cameroun), ISH et ORSTOM, 1984, p.1.

(2) Quelques mots conservent néanmoins leur transcription originale dans d'autres langues du Grassfield-Bamiléké différentes du Ghɔmalaʼ bien qu'apparentées, lorsque nous l'avons jugé nécessaire.

1. Voyelles.

	avant	centrale	arrière
Fermée	i	ʉ	u
Moyenne	e	ə	o
Ouverte	ɛ	a	ɔ

ʉ se prononce avec les lèvres légèrement arrondies (u), entre le u (pur) et le i (lit).
u se prononce - ou (poudre)
e se prononce - é (été)
ə se prononce - e (mange)
ɛ se prononce - è (achète)
ɔ 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	-	I	-	-	w	-

ŋ se prononce - ng (sing en anglais)
j se prononce - dj (john en anglais)
sh se prononce - ch (chat)

gh se prononce - gu (agua en espagnol intervocalique)
g se prononce - g (gain)
tsh se prononce - tch (tchadien)
ny se prononce - ngn (peigne).

Le signe de l'apostrophe ' représente la glottale finale de certains mots.

Les tons, bien qu'ils soient pertinents dans cette langue, ne sont pas indiqués par simplification de la frappe du texte. D'ailleurs, leur absence ne cause pas de grosses erreurs sémantiques.

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 personne et de peuple 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 quatre chercheurs du département de linguistique du CREA (Centre de Recherches et d'Etudes Anthropologiques) de Yaoundé (Cameroun) :

- Domché Engelbert
- Mba Gabriel
- Michel Dieu
- Sademboue Etienne.

AVANT-PROPOS

Délimitation du sujet :

La région des hautes terres de l'Ouest-Cameroun, dénommée Grasland, Grassfields ou même Savane Camerounaise selon les auteurs, est parmi les grands foyers d'art et de culture de l'Afrique Noire.

Ses expressions artistiques sont célèbres :

> "La sculpture des populations de la Savane Camerounaise est sans doute la plus vigoureuse de toute l'Afrique tribale. Cependant,elle pose certains des problèmes les plus difficiles de l'histoire de l'art récent" (1).

Plusieurs études reconnaissent, à juste titre, la forte parenté de tous les groupes ethniques de cette partie du Cameroun.

> "Un même souci esthétique aboutissant à des qualités stylistiques communes, anime les arts de toutes les sociétés du Grasland, sociétés à base agricole, dont l'indiscutable unité culturelle s'est jouée de l'arbitraire des partages coloniaux" (2).

Notre étude sur la symbolique des arts bamiléké dans une approche historique et anthropologique, se limite dans l'espace

---

(1) FAGG (W.), 1967, L'art de l'Afrique Occidentale : sculptures et masques tribaux, coll. d'art. UNESCO, Paris, p.22.

(2) DELANGE (J.), 1967, Arts et peuples de l'Afrique Noire, Gallimard, p.17.

à la partie méridionale du Grasland n'ayant connu ni la colonisation britannique, ni l'influence islamique. Il s'agit de la région dite du "plateau bamiléké" (cf. cartes 1, 2).

Rappelons d'abord que le terme "bamiléké" est inconnu des populations du Grasland. C'est un vocable administratif, un mot artificiel fabriqué à l'époque coloniale à partir de la déformation et de la mauvaise interprétation par un explorateur allemand de l'expression "Mba Lekeo" qui signifie en langue bali "les gens d'en bas".

> "L'explorateur était parti de la région de Victoria sur la côte en direction du Nord. Etant grimpé sur les monts Bambouto par le versant nord-ouest, il aperçut du sommet, étendu au pied de la montagne du côté sud-est, un paysage dont l'humanisation le frappa fortement ; il demanda alors à son interprète comment on appelait le pays, et il lui répondit "Mba Lekeo" c'est-à-dire en bali, "les gens d'en bas"." (1).

Le terme "Mba Lekeo" mal entendu deviendra "bamilélé". Il désignera au début du XXe siècle non seulement la population au pied des monts Bambouto, mais celle occupant toute la région comprise entre les fleuves Nkam et Noun (2). Malgré sa signification imprécise, nous utiliserons parfois ce nom par commodité, puisqu'il a acquis un statut officiel d'ethnonyme.

> "Les deux termes Tikar et Bamiléké sont des désignations accidentelles, ayant acquis un statut officiel d'ethnonymes qui, en raison de leur emploi généralisé, forment un véritable écran entre le présent et le passé" (3).

---

(1) DOGMO (J.L.), 1981 , Le dynamisme bamiléké (Cameroun), thèse d'Etat, Paris, p.10.

(2) SLAGEREN (J.V.), 1972, Les origines de l'Eglise évangélique du Cameroun, Ed. clé, Yaoundé, p.87.

(3) TARDITS (C.), 1980, Le royaume bamoum, Paris, p.116.

Le plateau bamiléké couvre environ 6.196 km² et compte à peu près 1 million d'habitants (1). Les Bamiléké y sont organisés en une centaine de chefferies (cf. cartes n° 1, 2). Ils partagent avec d'autres peuples du Grasland, de nombreux liens historiques et culturels dont il faudra tenir compte lors de notre étude.

La chefferie appelée gun ou la' est, au plan coutumier l'unité politique et sociale fondamentale dans le Grasland. Elle est une sorte de petit "Etat-nation" qui a un territoire, une population et des institutions bien définis, le tout dirigé par un personnage considéré comme sacré, le chef ou fo.

Toutes les formes d'art ici (arts plastiques, danses, musique, poésie, rites à caractère dramatique) sont intimement liées. En outre, les objets d'art sont essentiellement symboliques. Mais dans cette étude, notre propos ne traitera que de la symbolique des arts plastiques. Ces arts plastiques étant : la sculpture sur bois, l'architecture, la décoration, le perlage, la gravure, la poterie, la fonte (travail du cuivre, du fer et du bronze), etc., dont les productions sont à juste titre fort prisées aussi bien sur place qu'à l'extérieur.

> "Sans doute n'y a-t-il pas au Cameroun de temple d'Angkor... mais son art a cependant une place de premier plan dans les galeries de la plastique mondiale" (2).

La formation, l'agencement, l'interprétation des symboles intéressent de nombreuses disciplines : l'histoire des religions, la linguistique, la psychologie, la médecine, etc. Pour l'étude de la symbolique des arts bamiléké notre approche sera historique et anthropologique comme nous l'avons dit plus haut.

---

(1) Ce chiffre représente la moitié des Bamiléké du Cameroun.

(2) Etudes Camerounaises, sept. 1956, n° 52, p.6.

S'il a été bien démontré que la région a été occupée de façon continue depuis au moins 4000 ans avant J.-C. (1), il manque malheureusement des documents et même des informations précises concernant la production artistique pendant la longue période antérieure au XIVème siècle, date probable de l'émergence de certaines vieilles chefferies et sociétés coutumières (2).

Aussi notre travail de recherche se limite à une période historique qui va du XIVème siècle à nos jours, époque pendant laquelle se développèrent les activités artistiques que l'on observe aujourd'hui. Et même dans ce cas, la documentation la plus abondante, les renseignements les plus sûrs concernent particulièrement les trois derniers siècles (3) (les problèmes seront détaillés plus bas à propos des sources et de la méthodologie).

---

(1) WARNIER (J.P.), 1985, Echanges, développement et hiérarchies dans le Bamenda précolonial (Cameroun), Franz Steiner Verlag, Wiesbaden, p.3.

(2) La légitimité, la puissance et le pouvoir des fo et des responsables de ces sociétés coutumières par exemple sont toujours matérialisés par un ensemble d'objets à caractère rituel et symbolique, transmis de génération en génération (dans certains cas, il n'y a que des objets de remplacement).

(3) La majorité des objets d'art sont en bois, matière périssable. Or la reconstruction historique des styles exige un nombre suffisant de matériaux datés. Mais leur abondance en quantité et en qualité , ces trois derniers siècles, contraste avec leur insuffisance et leur pauvreté au-delà du XVIIème siècle. Signalons qu'un objet d'art en tant que document historique peut relater des faits antérieurs à l'époque de sa création.

Raisons du choix de sujet.

Plusieurs raisons m'ont amené à choisir ce sujet :

Il s'inscrit dans le cadre d'un programme de recherche du Ministère camerounais de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique (MESRES), en coopération avec l'Institut français de la Recherche pour le développement (ORSTOM) depuis 1981.

Ce programme intitulé "Inventaire iconographique des arts et de l'artisanat du Cameroun", a pour objectif l'identification et l'étude anthropo-stylistique des différentes formes d'art du Cameroun et qui revêt plusieurs intérêts (scientifiques, économiques, socio-culturels).

L'inventaire et l'analyse des objets et documents iconographiques conservés tant au Cameroun qu'à l'étranger et les missions de recherche relatives au programme déjà signalé, aboutissent concrètement à l'établissement du "Fichier Iconographique National de l'Art et de l'Artisanat du Cameroun" (FINAC), dont on connaît l'intérêt au niveau scientifique, économique et socio-culturel (1). Le FINAC, basé au Centre de Recherches et d'Etudes Anthropologiques (CREA) dépendant du MESRES, fonctionne depuis 1982.

Informations et documents du FINAC, provenant du pays bamiléké sont les principales sources de cette étude.

Nos enquêtes de terrain effectuées de 1981 à 1986 sous la direction de Louis PERROIS, nous ont permis d'être en contact avec les artistes et les usagers d'objets d'art, d'assister à de nombreuses cérémonies rituelles. Nous avons pu alors :

---

(1) PERROIS (L.), 1978, Note de présentation du Fichier Iconographique National de l'Art et de l'Artisanat, Yaoundé.

- Etudier les objets en fonction, dans le milieu où ils ont été exécutés.

- Replacer les pièces essentielles à caractère symbolique dans leur contexte géographique, historique et culturel.

- Repérer les mouvements de style et y reconnaître des ateliers quand il n'était pas possible d'identifier les artistes eux-mêmes. Grâce à des missions de recherches dans les chefferies de la province du Nord-Ouest (cf. Ph. 3t et 4t), nous avons eu de nombreux éléments de comparaison indispensables pour bien placer cette étude dans son contexte régional.

- Nous parlerons aussi des objets de la culture d'un peuple dont nous faisons partie. Ce qui nous donne des avantages, mais aussi des risques, en particulier celui de grossir la moindre réalisation ou de lui attribuer tout ce qui est bon. Conscient de ce risque, nous l'éviterons. L'objectivité scientifique de l'analyse ne doit pas cependant se traduire par une froideur.

- Le fait que les Bamiléké aient conservé leurs traditions, leur religion, leurs arts, malgré les fortes pressions extérieures, est propice à un tel travail. Ni le christianisme, ni la culture occidentale ou encore moins le développement rapide des campagnes ces dernières décennies n'ont sérieusement bouleversé les traditions, les structures sociales et les croyances de ce peuple du Cameroun. Ce qui explique le maintien jusqu'à aujourd'hui de foyers d'art actifs et originaux. Dans les zones rurales bamiléké qui sont parmi les plus modernes d'Afrique (route, eau, électricité, téléphone dans quelques endroits, etc.), se côtoient sans contradiction certains éléments de la culture occidentale et d'autres relevant de la civilisation autochtone.

> "La société bamiléké et la civilisation dont elle est porteuse cultivent simultanément deux vertus présentées trop souvent comme

> contradictoires, la fidélité aux valeurs ancestrales et l'aptitude au progrès, le souci de la pérennité et la volonté de renouvellement" (1).

- Si les objets d'art sont célèbres, la production artistique de ce groupe reste méconnue dans les détails. Et même les oeuvres connues méritent une étude plus approfondie.

Tout change et rapidement. Il faut donc sauvegarder et valoriser ce riche patrimoine artistique.

> "A l'heure actuelle, les propriétaires peuvent en général indiquer l'origine de ces objets, il est donc urgent d'organiser une expédition pour étudier la distribution des différents styles , les influences mutuelles, etc. avant qu'objets et documentations ne disparaissent" (2).

- Enfin, ce qui a aussi motivé notre choix, c'est la faveur nouvelle que connaissent aujourd'hui les symboles. Cette faveur est due en grande partie à divers travaux dont ceux des sociologues, des ethnologues, des psychanalystes, des linguistes, etc.

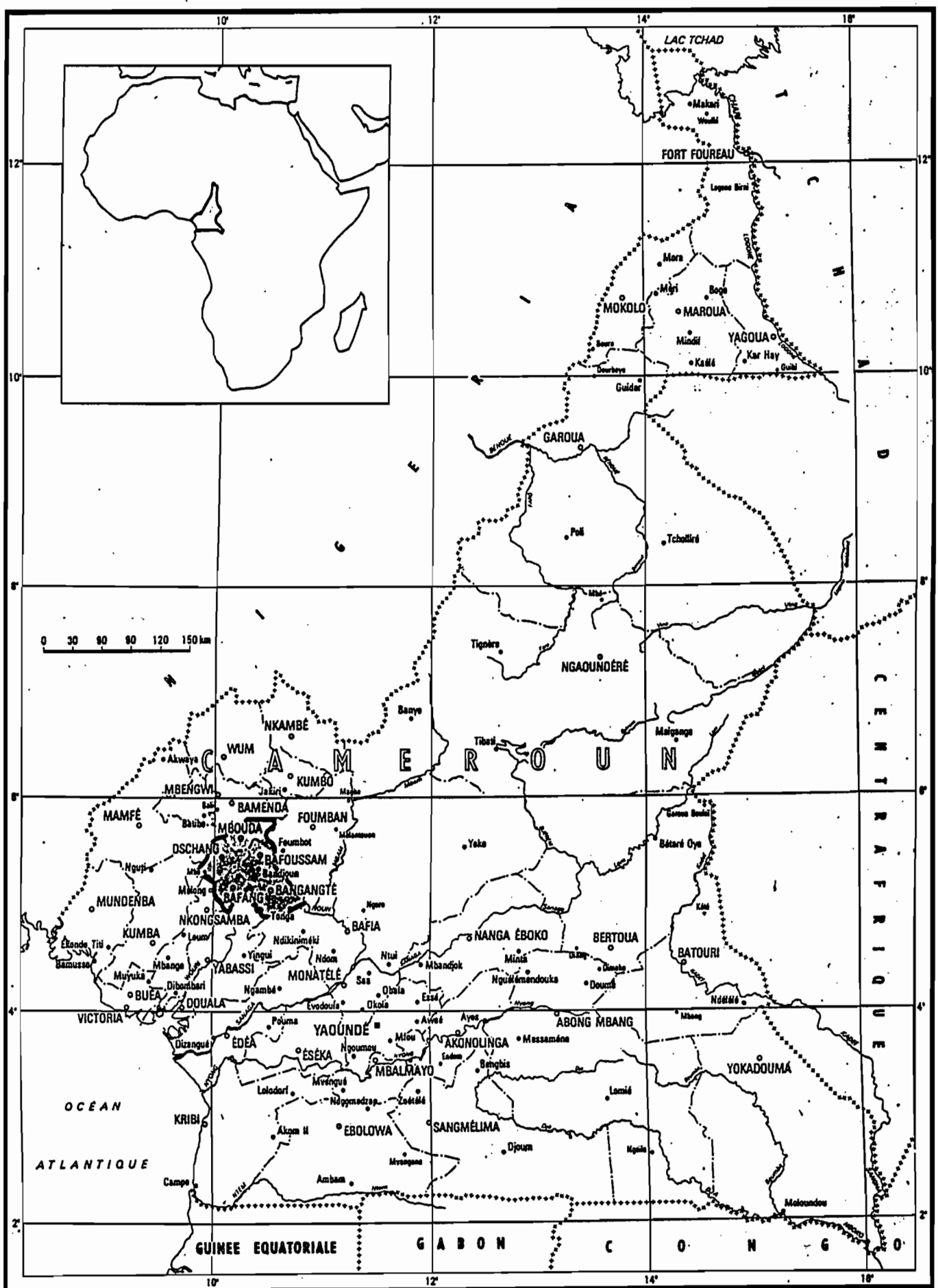
> "Toutes les sciences de l'homme, comme les arts et toutes les techniques qui en procèdent, rencontrent des symboles sur leur chemin. Elles doivent conjuguer leurs efforts pour déchiffrer les énigmes qu'ils posent ; elles s'associent pour mobiliser l'énergie qu'ils détiennent, condensée. C'est trop peu de dire que nous vivons dans un monde de symboles, un monde de symboles vit en nous" (3).

---

(1) PELISSIER (P.), 1981, Professeur à l'université de Paris X, préface du livre de DOGMO (J.L.), sur "Le dynamisme bamiléké".

(2) FAGG (W.), 1967, L'art de l'Afrique Occidentale,op.cit., p.23.

(3) CHEVALIER (J.), GHEERBRANT (A.), 1982, Dictionnaire des symboles, Robert Laffont/Jupiter, Paris, p. V.



© ORSTOM

UNITÉ DE CARTOGRAPHIE

Carte n°1 - Le pays Bamiléké au Cameroun et en Afrique

limite de province
limite de département
limite d'arrondissement
limite de chefferie

chef-lieu de province
chef-lieu de département
chef-lieu d'arrondissement ou de district

Carte n°2

LE PAYS BAMILEKE : Les divisions territoriales

HAUT-NKAM

1- Baboaté
2- Baboutcha-Nitcheu
3- Bakouini
4- Balembo
5- Badoumka
6- Badoumkassa
7- Banféko
8- Banfélouk
9- Bankambé
10- Bankondji
11- Bassap
12- Polontcha
13- Fombélé
14- Fondjanti
15- Fondjomoko
16- Fongoli
17- Foukouankem
18- Fotsinga (Kounou)
19- Fopouanga
25- BAFANG

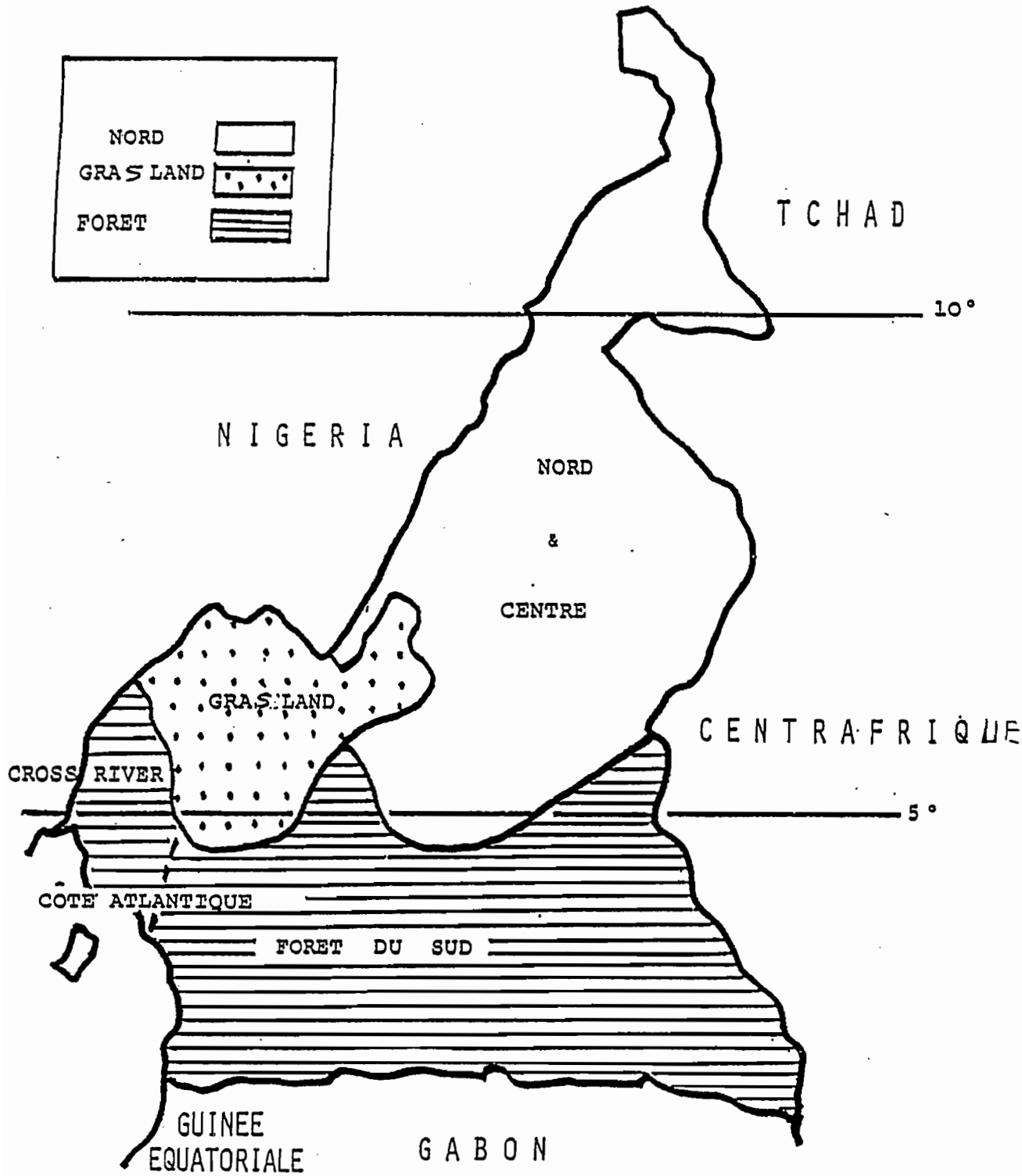
MENOUA

20- Fossong Wetcheng

NDE

21- Bahouo
22- Bakong
23- Bossinga
24- Batchoui

© ORSTOM , d'après J.CHAMPAUD,1971
document actualisé ,1987
Unité de cartographie (Bondy)



Carte 3. Les grandes régions artistiques du Cameroun
(Source : Gebauer,P. (1979), Art of Cameroon, New York, p.29)

INTRODUCTION GENERALE

Les Bamiléké, qui sont célèbres en Afrique Noire et au Cameroun tant pour leur dynamisme économique que pour la vigueur encore réelle de leur culture, restent encore assez méconnus dans le détail de leur civilisation propre (1).

S'il existe des rapports des administrateurs coloniaux et des missionnaires, des thèses, des ouvrages ou articles assez intéressants dans certaines disciplines concernant les Bamiléké, force est de constater qu'il y a de sérieuses lacunes dans plusieurs domaines dont principalement celui des arts.

Ainsi,par rapport aux autres sociétés africaines connues du grand public : Yoruba, Baoulé, Fang, Dogon, Dan, etc., les études systématiques sur les arts plastiques bamiléké accusent un sérieux retard. Même au Grasland le secteur bamiléké a été celui le moins étudié dans ce domaine.

L'extraordinaire richesse de la production plastique bamiléké contraste avec l'insuffisance des publications. Les seules tentatives de synthèse ayant trait aux arts plastiques bamiléké sont les ouvrages de Raymond LECOQ (2) et Pierre HARTER (3).

---

(1) NOTUE (J.P.), PERROIS (L.), 1984, Contribution à l'étude des sociétés secrètes chez les Bamiléké (Ouest-Cameroun), ISH et ORSTOM, Yaoundé.
(2) LECOQ (R.), 1953, Une civilisation africaine : les Bamiléké, Présence Africaine.
(3) HARTER (P.), 1986, Arts anciens du Cameroun, Arts d'Afrique Noire, Arnouville, Paris.

Le livre de LECOQ est louable mais le texte est sommaire et l'auteur n'a pas poursuivi ses recherches. Bien que la publication de HARTER soit consacrée à l'ensemble du Grasland, la bonne place qu'occupent les Bamiléké en fait l'ouvrage le plus important à ce jour sur la production artistique de ce groupe, malgré les lacunes et les imperfections que l'auteur ne cache d'ailleurs pas :

> "Nous ne dissimulons ni les imperfections, ni les faiblesses, ni les lacunes du présent travail, bien qu'ayant souvent pris la précaution de présenter au conditionnel les informations impossibles à recouper avec certitude, et nous n'ignorons pas que ces données seront susceptibles d'être modifiées ou complétées par des découvertes futures..." (1).

Les objets d'art et les motifs symboliques sont aussi connus à travers des ouvrages généraux : quelques monographies et catalogues (limités à des collections particulières le plus souvent), des articles dont les plus importants auteurs sont : P. HARTER, P. GEBAUER, E. MVENG, T. NORTHERN. Parmi ces différentes publications, celles traitant spécialement de l'art bamiléké sont très peu nombreuses, et dans l'ensemble l'analyse esthétique des objets reste le plus souvent sommaire, bien que les commentaires soient toujours élogieux.

L'étude systématique de la symbolique est pratiquement nulle. Tout en montrant l'intérêt de l'analyse symbolique dans les arts du Grasland, C. GEARY signale que cette analyse est à peine commencée (2).

Cette faiblesse de publication contraste avec la célébrité de quelques objets connus :

---

(1) HARTER (P.), 1986, op.cit., p.8.

(2) GEARY (C.), 1984, Les choses du palais, catalogue du musée du palais bamoum à Foumban (Cameroun), Wiesbaden Franzsteiner Verlag, p.117.

- "Grand siège de chef, recouvert de perles aux personnages fantasmogoriques semblant issus de l'au-delà, véritables apparitions surréalistes, c'est là, pensons-nous, un des plus impressionnants mariages de la forme et de la couleur" (1).

- "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" (2).

- "Cet encadrement de porte de case de société provient de la chefferie de Bandjoun... Est-il nécessaire d'épiloguer sur la richesse ornementale vraiment inouïe d'un tel ensemble ?" (3).

- "La sculpture bamiléké est une des plus originales et des plus belles d'Afrique" (4).

Devant la diversité et parfois la qualité rare des objets d'art bamiléké toujours présents dans les chefferies comme support et expression de l'autorité du chef, on éprouve immédiatement l'impression d'une symbolique et d'une spiritualité complexes. Les combinaisons, l'abstraction, la géométrisation des figures peintes, tressées, ciselées ou sculptées, 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 ? A quelles sources spirituelles se nourrit cette volonté de représentation ? Quelle est la signification de cet art et sa fonction esthétique ?

"Si ERWIN PANOFSKY a procédé avec succès à l'analyse des rapports entre l'architecture gothique et la pensée scolastique, nous ne voyons pas pour quelles raisons, dans l'étude des cultures qui ne sont pas polarisées sur les traités écrits, il ne serait pas possible

---

(1) MEAUZE (P.), 1967, L'art nègre, Hachette, Paris, p.110.

(2) FAGG (W.), 1967, op.cit., p.31.

(3) Etudes Camerounaises, op.cit., p.44.

(4) MVENG (R.P.E.), 1963, Histoire du Cameroun, Présence Africaine, Paris, p.23.

> de dégager du travail des bâtisseurs de gigantesques maisons bamiléké ..., la pensée qui les inspire et la conception des rapports sociaux qu'ils consignent" (1).

Il est donc nécessaire d'approfondir l'étude des arts bamiléké considérés à juste titre comme témoins culturels et importantes sources de l'histoire.

> "Parmi les différentes sortes de sources qui peuvent être dénombrées, le patrimoine artistique constitue l'un des éléments les plus importants. Il relève précisément du capital accumulé par les intéressés en guise de témoignages de leur évolution. Les sources "du dedans" par opposition aux sources "du dehors" sont en effet censées s'écarter le moins possible de la vérité. De ce fait, elles méritent d'être privilégiées par l'historien. C'est entre autres le dépouillement de la documentation artistique par d'autres sources, notamment la tradition orale, toujours perméable à toute sorte d'influences" (2).

Les objets d'art bamiléké sont essentiellement symboliques. L'ensemble des symboles caractéristiques des arts de ce groupe, constitue un langage écrit dont l'analyse et le déchiffrement par rapport à son milieu spécifique, ouvrent une page d'épigraphie particulière et précieuse, qui permet partiellement un accès concret au passé des Bamiléké, et peut contribuer à une meilleure connaissance de leurs croyances, de leur culture; cette dernière étant envisagée comme le résultat d'ensemble de l'action que l'homme exerce sur son environnement naturel et de l'interaction des membres de son groupe (3).

---

(1) AGUESSY (H.), 1977, "Visions et perspectives traditionnelles", Introduction à la Culture Africaine, UNESCO, Paris, p.188.

(2) NDAYWELE NZIEM, 1977, Avant-propos de l'ouvrage de F. NEYT, La grande statuaire hemba du Zaïre, U.C.L., Louvain, p. 7.

(3) PREISWERK (R.) et PERROT (D.), 1975, Ethnocentrisme et Histoire, Anthropos, Paris, p.35.

Le R.P.E. MVENG souligne que

> "l'histoire négro-africaine est donc écrite en oeuvres d'art. Le déchiffrement de cette histoire ouvre une page d'épigraphie singulière et inédite. Il n'est plus vrai de dire que l'histoire négro-africaine manque de documents écrits ; ce qui est vrai, c'est que trop souvent, nous sommes analphabètes devant son écriture" (1).

Les motifs symboliques qui apparaissent dans diverses productions plastiques sont en effet une écriture,grâce à laquelle l'artiste inscrit aussi sur l'objet fabriqué le message de sa tradition culturelle. La genèse, l'agencement de ces motifs répondent à des lois esthétiques précises qu'il faut dégager.

Au même titre que la tradition orale, la tradition plastique participe à la transmission culturelle, du moins tant que les figures gardent un sens symbolique identifiable de génération en génération. De ce fait, les études d'anthropologie de l'art, stylistiques mais aussi sémiologiques, appliquées à des ensembles cohérents d'objets, contribuent pour une part importante à la connaissance des cultures du Cameroun à côté des monographies d'ethnographie, de linguistique ou de la littérature orale.

Végétaux, animaux, éléments du cosmos (lune, soleil, étoiles, etc.), mais surtout hommes (chef victorieux, ancêtre, mère d'enfant, juge, guerrier, musicien, etc.) et animaux (panthère, serpent, buffle, éléphant, lézard, crapaud, araignée, crocodile, tortue, etc.) fournissent aux artistes la matière la plus dense de leur inspiration. Quel est le sens profond de ces préférences ? Pourquoi cette extraordinaire représentation de certains animaux et êtres humains ?

---

(1) MVENG (E.), 1980, L'art et l'artisanat africains, Clé, Yaoundé, p.36.

Il faudra aussi trouver les rapports possibles entre certaines créations artistiques, et plus particulièrement certaines représentations zoomorphes ou anthropomorphes, et un phénomène difficile à cerner (puissance de la vie, force, "magie") appelé Kɛ chez les Bamiléké et bien connu des autres peuples du Grasland. Le père Maillard a fait l'expérience de ce Kɛ tel qu'il signale dans sa thèse sur Bandjoun :

> "Faire l'expérience du Ké, c'est dès lors s'ouvrir à une nouvelle conception de la vie. Au-delà de la prise de conscience d'une "force" qui se fait admettre par elle-même, il y a une initiation à une connaissance nouvelle, plus mystique que rationnelle. Se plonger dans le mystère du Ké, c'est accepter une démarche de foi qui conduit bien au-delà du visible"(1) .

Expérience singulière, s'il en est, que cette descente dans le monde du Ké qui dépasse infiniment le "numineux", le "mana", "l'orenda" ou le "manitou".

L'étude des symboles (liés à une esthétique remarquable et originale) tout en dégageant les lois de la création relative à la genèse de ces symboles, et en mettant en relief les relations étroites entre eux et l'environnement (naturel, social, économique, historique), tente en même temps de résoudre les problèmes concernant :

- La représentation et les significations des symboles dans les arts plastiques bamiléké.

- L'origine et l'évolution des symboles.

- La distribution des différents styles et les influences mutuelles au Grasland du Sud.

- Les rapports entre symbolique d'une part, religion traditionnelle et Kɛ d'autre part.

---

(1) MAILLARD (B.), 1984, Pouvoir et religion. Les structures socio-religieuses de la chefferie de Bandjoun (Cameroun), Peter Lang, Berne, 2e Ed., p.132.

- Le degré de dépendance de la civilisation bamiléké avec d'éventuels centres de diffusion.

Cette étude, par une approche historique et anthropologique, et en montrant l'intérêt de la symbolique dans les arts bamiléké, pose aussi le problème de sa portée dans les recherches relatives aux arts en Afrique. Elle démontre aussi l'importance de l'art comme source de l'histoire africaine.

Présentation du sujet.

Le plan de ce sujet comporte un chapitre préliminaire et trois parties principales (1) :

A - Le chapitre préliminaire traite les problèmes de concepts, de sources et de la méthodologie.

Les exigences de notre problématique impliquent au préalable que soient appréhendées et résolues deux séries de problèmes méthodologiques liés. D'une part ceux, particuliers, de la confection et de l'utilisation de nos sources dont la pièce maîtresse est la documentation iconographique; d'autre part, ceux, généraux, de l'adoption d'une méthode d'approche. D'où l'existence de ce chapitre initial.

---

1)-Pour une commodité de reliure, le chapitre préliminaire et la première partie (avec la table des matières, l'avant propos, l'introduction générale) forment le volume I.
- La deuxième partie correspond au volume II,
- La troisième partie (avec les annexes, la bibliographie et les sources, les tables) constitue le volume III.
- Un catalogue hors-texte (volume IV) contient des photographies des objets d'art qui faciliteront la lecture et la compréhension des trois premiers volumes.

- D'abord,nous définirons et expliquerons des concepts importants et utiles dans cette étude. Il s'agit des notions d'art, d'art africain, d'esthétique, d'objet d'art, de style, de symbole, de symbolisme, de symbolique.

- Ensuite, nous ferons une brève description critique de toutes les catégories de nos sources.

- Enfin, nous exposerons notre méthodologie.

B - La première partie situe : Les objets d'art dans leur milieu.

- Premièrement, nous présenterons le milieu bamiléké ;

. D'abord, nous décrirons brièvement le milieu naturel et humain, qui fournit les matériaux et les ressources humaines indispensables à la création artistique.

. Ensuite, nous aborderons les problèmes du peuplement et de l'histoire des Bamiléké. Certains faits et événements historiques sont non seulement des points de repères chronologiques précieux pour notre étude,mais aussi des sources d'inspiration chez certains artistes. Echanges, migrations, guerres, divers contacts et influences, évolutions des chefferies à travers l'histoire des Bamiléké permettent d'analyser et de comprendre les transformations qu'a subies la production plastique.

. Enfin, nous traiterons des institutions et des croyances bamiléké.

- Deuxièmement, nous présenterons notre corpus. Ce dernier est très riche et extrêmement varié à la fois au plan de la forme, dans son iconographie et dans les styles.

. Nous commencerons par une description générale des différentes catégories d'objets d'art bamiléké à caractère symbolique
Les objets identifiés seront replacés dans leur contexte

historique et géographique. Il s'agit de quelques centaines de matériaux provenant de différentes chefferies bamiléké et datés entre le XIVème et le XXème siècle.

. Ensuite, par une série de tableaux, nous présenterons les motifs symboliques les plus fréquents dans les principales productions plastiques bamiléké.

- Troisièmement, nous parlerons des conditions de la création artistique :

. Nous verrons d'abord les problèmes des différents matériaux, instruments et techniques.

. Nous aborderons ensuite le statut des artistes, leur formation, leurs problèmes en fonction des catégories des objets fabriqués.

. En dernier lieu, nous évoquerons la clientèle et la distribution des objets.

C - La deuxième partie est : L'analyse morphologique des motifs symboliques.

Il s'agit ici de l'analyse morphologique des motifs et des objets symboliques des arts bamiléké, replacés dans leur contexte géographique, historique et sociologique. Ce qui permet de résoudre les problèmes de la représentation des symboles dans les arts bamiléké.

Les motifs symboliques des arts bamiléké ont des traits formels propres qui permettent, selon la finesse de l'analyse, d'identifier la chefferie, l'école, l'atelier, l'artiste, l'époque, relatifs à sa création.

L'analyse morphologique, ici consistera à identifier, classer et comparer les formes de ces différents motifs symboliques.

Nous décrirons ces motifs et objets d'art en insistant sur la matière, les mensurations, la localisation, la datation, la technique, les critères esthétiques (point, ligne, surface, volume, traitement de l'espace, etc.). A l'aide de dessins, de photos, de croquis, nous dégagerons ce qui est significatif (cas du "cubisme", au sens propre du terme, de certains masques zoomorphes). Nous étudierons le mouvement, le rythme dans certaines représentations. Nous caractériserons la géométrisation et la stylisation des formes aboutissant à une véritable écriture plastique.

Cette partie du texte qui comporte de nombreux dessins, photos et tableaux largement commentés et expliqués, comprend quatre rubriques :

- Premièrement, nous analyserons les représentations animales.

- Deuxièmement, nous étudierons les représentations humaines.

- Troisièmement, nous analyserons les autres catégories de symboles.

- Quatrièmement, nous donnerons les résultats de cette analyse qui aboutira à une géographie des styles.

En conclusion, nous résumerons les traits caractéristiques de l'esthétique bamiléké, montrant aussi que l'art est ici un langage écrit qui mérite d'être interprété.

D - La troisième partie est : L'interprétation à partir de l'analyse des motifs symboliques.

Chaque oeuvre est intégrée dans un milieu qui explique sa création et son utilisation, que ce soit un objet d'art ou un objet utilitaire. Les rapports réciproques entre, d'une part, les différentes représentations dans l'art bamiléké et

d'autre part, l'histoire, l'environnement ainsi que le milieu socio-culturel, sont autant de messages que les artistes tentent de traduire et qu'il faut interpréter,puis expliquer.

- Premièrement, nous traiterons du langage de la symbolique. Un tel langage se veut essentiellement l'expression de la lutte dans laquelle la vie et la mort affrontées, constituent le fondement dialectique de l'existence.

- Deuxièmement, nous montrerons les rapports étroits entre motifs symboliques d'une part, religion et rites du KE d'autre part, bien visibles dans toutes les expressions artistiques peintes, ciselées, perlées ou sculptées où la multitude des symboles se montre sans toutefois se livrer dans certains cas.

- Troisièmement, nous parlerons des fonctions sociales des symboles. L'art ici est fonctionnel en ce sens qu'il sert dans la vie, dans la société. Il naît des exigences et des impératifs de l'existence communautaire.

- Quatrièmement, nous traiterons de la symbolique des couleurs et des nombres.

- Cinquièmement, nous étudierons la symbolique des animaux.

- Sixièmement, nous parlerons de la symbolique des représentations humaines.

- Septièmement, nous ferons un essai sur l'histoire des arts bamiléké du XIVe siècle à nos jours. Dans l'état actuel de la recherche et de la documentation, il subsistera de nombreuses lacunes en ce qui concerne certains siècles, certains aspects de cette histoire. En montrant maintes transformations que connurent les arts bamiléké, il est possible de dégager quelques traits de l'origine et l'évolution de certains symboles. Nous pourrons aussi résoudre

certains problèmes relatifs à la distribution des différents styles, aux influences mutuelles dans cette partie du Grasland. Nous parlerons des rapports entre la symbolique des arts bamiléké avec celles d'autres styles artistiques. Il sera alors possible de mesurer le degré de dépendance ou d'autonomie de la culture bamiléké vis-à-vis des apports extérieurs.

En conclusion générale, nous ferons d'abord le point de cette étude en rapport avec notre problématique. Ensuite, nous dégagerons les éléments fondamentaux de la symbolique des arts du Grasland et de la pensée qui l'anime, après avoir montré que les arts bamiléké font partie d'une aire artistique recouvrant les hautes terres de l'Ouest-Cameroun dont la production plastique reflète globalement une homogénéité d'ensemble doublée d'une diversité dans les détails. Cette production plastique, par ailleurs, a connu de nombreuses transformations au cours de l'histoire du XIVe au XXe siècle. NOus montrerons enfin la place de cette étude dans les recherches relatives aux arts et à l'histoire en Afrique.

N.B. Catalogue des objets.

C'est le volume IV comprenant 300 documents iconographiques (choisis parmi des milliers d'autres) qui sont caractéristiques de la production plastique bamiléké. Ces documents illustrent notre thèse. Les numéros des photos du catalogue ne sont pas suivis de la lettre t, contrairement à ceux des photos (ph) figurant dans le texte.

CHAPITRE PRELIMINAIRE

CONCEPTS, SOURCES ET METHODOLOGIE

SECTION I - PROBLÈMES DE CONCEPTS.

Il est indispensable de préciser avant tout quel est le sens que nous donnons à certains concepts employés. Certaines notions que nous verrons sont trop floues pour être utilisées sans explications préalables.

En outre, du point de vue de l'étude des cultures différentes (en tenant compte du transfert de concept), le problème essentiel est celui du degré d'adéquation des concepts à la réalité étudiée. Cependant,

> "l'absence d'un concept dans la culture étudiée ou le fait qu'il recouvre une réalité différente (aspect du transfert interculturel des concepts illustrés dans les deux chapitres précédents), ne supprime pas la possibilité, pour l'observateur d'utiliser des concepts de sa propre culture, s'il en était autrement il resterait fort peu de communication interculturelle" (1).

Il faut seulement prendre des précautions en matière de transfert

---

(1) PREISWERK (R.) et PERROT (D.), 1975, op.cit., p.82.

de concept (1) si ce transfert s'avère indispensable.

1. NOTION DE L'ART.

1.1. Problèmes de définition.

La définition du mot art soulève des problèmes chez les historiens et critiques d'art tant dans le temps que dans l'espace.

> "La notion d'art, qu'il s'agisse de l'art nègre, de l'art crétois ou de l'art impressionniste, reste à la fois imprécise, ineffable et irritante" (2).

L'art est un "marqueur" non seulement de la culture des différents peuples mais aussi de leur organisation sociale, politique, économique, religieuse, partant un de ceux qui permettent aux hommes d'agir sur leur propre milieu.

L'art, c'est une manière de faire quelque chose selon des règles : exemples : art oratoire, art dramatique. C'est aussi

> "un ensemble des habiletés nécessaires pour réaliser avec des matériaux ou des moyens déterminés, des oeuvres présentant exclusivement ou partiellement une signification esthétique" (3).

---

(1) Le transfert de concept est l'utilisation, à des fins de description ou d'analyse, d'un concept élaboré et défini dans son contexte culturel original mais appliqué pour décrire un phénomène d'une autre culture dite de destination.

(2) ROY (C.), 1965, Arts sauvages, collection "Encyclopédie essentielle", 2e Ed. Lausanne, p.24.

(3) MAQUET (J.), 1954, Aide-mémoire d'Ethnologie Africaine, Centre de Recherches scientifiques du Rwanda/Urundi, p.44.

L'art désigne aussi l'ensemble des oeuvres artistiques d'un peuple ou d'une époque : exemples : art gothique, art italien. Il apparaît aussi comme un langage commun, une interrogation de l'univers cosmique et des forces obscures du destin ; il peut nous aider à donner une réponse plus humaine au drame de notre existence.

L'art est à la fois forme et fond et atteint son objet aussi bien par l'agencement des formes et des structures que par le contenu réel de ces formes.

> "L'art est toujours le passage d'une réalité vulgaire à un monde surréel qu'il instaure dans son existence autonome. Plus l'oeuvre reste terre à terre, moins c'est une oeuvre d'art, moins elle est naturelle, plus elle est artistique. Le critère de l'art c'est l'extase." (1).

> "L'oeuvre d'art est une tentative vers l'unique, elle s'affirme comme un tout, comme un absolu, et en même temps, elle appartient à un système de relations complexes. Elle résulte d'une activité indépendante ... Mais on voit aussi converger vers elle les énergies des civilisations" (2).

L'art n'est pas seulement l'expression d'un idéal de beauté derrière laquelle il faut chercher l'homme. L'art c'est aussi la reproduction d'un temps, c'est l'illustration, l'explication d'un moment. Le Colisée, c'est Rome et ses fêtes. La cathédrale gothique, c'est l'image en pierre de la foi et la ferveur des Européens du Moyen-Age. La grande case (avec ses piliers et ses cadres de portes sculptés) dans une chefferie bamiléké est l'expression de la splendeur et de la puissance royale ; l'art sculptural, parfois exprimé ici en éléments de "bandes dessinées" (mais en bas relief) retrace un événement, un moment de l'histoire de cette chefferie.

---

(1) HUISMANN (D.), 1963, L'esthétique, Que sais-je ?, PUF, 5e Ed., Paris, p.69.

(2) FOCILLON (H.), 1964, La vie des formes, PUF.

Cependant, il n'existe aucune définition de l'art qui soit commune aux diverses sociétés ou qui puisse sans doute satisfaire tout le monde. Parfois , à l'intérieur d'une même société, il n'est pas toujours aisé de délimiter exactement ce qui appartient à l'art et ce qui n'en est pas. Les problèmes posés par la définition de l'art sont donc relativement complexes et nous ne pouvons retenir que ces quelques traits caractéristiques signalés plus haut.

> "En matière d'art, on doit admettre qu'il existe des palmarès, nul de ceux-ci ne repose sur un jugement absolument assis. Non seulement les appréciations diffèrent selon les milieux et selon les personnes, mais elles changent avec le temps : ce qui paraissait peu de choses à une époque donnée sera regardé plus tard important" (1).

1.2. Problèmes de classification des arts.

La classification traditionnelle des arts oppose les trois arts plastiques (l'architecture, la sculpture et la peinture) aux trois arts rythmiques (la danse, la musique et la poésie), lesquels étaient couronnés par le célèbre "septième art", la cinématographie. C'est à partir de cette distinction que l'on parle d'un "huitième art" qui serait la radio-diffusion.

Beaucoup, de nos jours, ont contesté cette opposition du plastique et du rythmique. On a montré en effet comment les arts plastiques comportaient un temps et que les arts rythmiques étaient aussi spatiaux que les arts de l'espace.

Dans L'introduction à l'esthétique de R.P. Maurice NEDONCELLE, on trouve une classification nouvelle des arts

---

(1) DELANGE (J.), 1967, op.cit. p.10.

qu'utilise actuellement un certain nombre d'auteurs. Les principaux arts sont classés suivant les sens :

1. Les arts tactilo-musculaires (sport et danse) ;
2. Les arts de la vue (architecture, sculpture, peinture) ;
3. Les arts de l'ouïe (musique et littérature) ;
4. Les arts de synthèse visuelle et auditive (théâtre et cinéma).

Notre travail sur des formes de l'art concerne donc des arts visuels ou plastiques. Rappelons que le mot plastique vient du grec plasticos qui veut dire modelé = forme ; l'art plastique crée avec talent une forme dans une matière (gravure, céramique, tissage, vannerie, architecture, sculpture, peinture).

2. L'ART EN AFRIQUE.

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'"objet d'art" dans la mesure où celles-ci ne correspondaient pas aux critères d'identification esthétique de l'Occident.

Masques et statuaires venus d'Afrique et gardés dans les musées d'Occident, étaient considérés comme des idoles "barbares" au début du XXème siècle. Les sculptures de l'Afrique, longtemps confondues à celles d'Océanie, qui ne répondaient pas aux conceptions artistiques de l'Occident furent alors qualifiées d'arts "sauvages", "primitifs", "barbares", "naïfs".

La reconnaissance des arts africains (et autres "arts sauvages") fut amorcée dans les années 1920, à Paris, du fait de l'intérêt essentiellement provocateur de quelques artistes en

mal de visions nouvelles (1). Par la suite, une meilleure connaissance des sociétés africaines comme des objets (les premiers objets "nègres" collectionnés n'étaient pas toujours des chefs-d'oeuvres, loin s'en faut) 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 (que nous verrons plus bas) fut peu à peu admise en Occident, du moins au niveau des principes.

> "L'art est une catégorie d'observation et d'analyse de portée universelle. Si, dans une société donnée, certains phénomènes peuvent être rangés sous cette catégorie, c'est que cette société possède un art même si elle n'a pas un vocable correspondant à ce concept. Il en va de même des autres catégories des sciences sociales telles que organisation politique, religion, magie, etc." (2).

Dans les objets d'art bamiléké que nous allons étudier, 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. Nous pouvons alors dire que nous sommes dans le domaine de l'art. La langue locale a même des termes spécifiques pour désigner cette catégorie de production.

---

(1) Des objets d'art d'Afrique étaient connus sous des termes d'objets de "curiosité" ou "exotiques" depuis le XVème siècle en Europe. Le premier à utiliser le terme "art" concernant des productions africaines fut Léon FROBENIUS en 1896, lorsqu'il publia une étude intitulée : Derkamerune Schifsschenabel,un éperon de navire camerounais (cf. MVENG (E.), 1980, op.cit., p.20).
Par la suite, d'autres publications présentèrent des merveilles de l'Afrique (cas des arts anciens du Bénin après l'expédition britannique de 1897). Certains collectionneurs et des musées d'Europe commencèrent à s'intéresser à l'art de l'Afrique Noire, puis ce fut alors le tour des artistes.

(2) MAQUET (J.), 1966, "Connaissance actuelle de l'art africain", L'art nègre, Présence Africaine, Paris, pp.15-25.

ʋə (art) pluriel mvə (arts)
Kemyɯə (sculpteur)
mbəm (modeler, créer)
nɲɑpə (fabriquer, réparer, créer)
Kem (sculpter)
mba' (tisser, ciseler)
etc.

La notion d'art en Afrique, tout en conservant des fonctions esthétiques que nous verrons,n'a pas la même évidence que celle qui lui est à l'ordinaire reconnue en Occident ; tout simplement parce qu'elle est plus extensive, et couvre d'autres réalités mal perçues ou qui échappent en grande partie à l'occidental qui ne peut pas toujours éviter les problèmes de distorsion , lorsqu'il étudie la culture des autres, différente de la sienne.

3. NOTION D'ESTHETIQUE.

3.1. Problèmes de définition.

Dans un sens premier, la philosophie de l'art désigne originellement la sensibilité (étymologiquement, aisthesis veut dire 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.

> "Cette esthétique devenue classique en Europe Occidentale et dans ses sphères d'influences, 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" (1).

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 manque de perfection formelle.

La notion de l'esthétique est universelle. Partout et de tout temps les peuples ont fait des objets ou décoré des choses et ce, 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 n'importe où 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 (2).

3.2. Problèmes de l'esthétique dans les arts de l'Afrique Noire.

> "On ne saisirait pas l'essence de la littérature et de l'art africain en s'imaginant qu'ils sont seulement utilitaires et que le négro-africain n'a pas le sens de la beauté. Certains ethnologues et critiques d'art sont allés prétendant que le mot beauté, beau sont absents dans les langues africaines" (Léopold SEDAR SENGHOR).

---

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

(2) Les arguments développés dans ce paragraphe s'inspirent très largement de VANSINA (L.), 1984, Art History in Africa, (and introduction to method), Longman, New York, p. 2/3.

Le sociologue PAUVERT, résumant le point de vue d'une tendance assez fréquente chez les spécialistes des sciences humaines, n'hésite pas à déclarer qu'il n'y a pas d'art africain, parce qu'il n'y a pas de conscience artistique, pas de réalisation d'une essence de la réalité humaine africaine en tant qu'elle est esthétique.

Ces idées communément reçues doivent être réexaminées à la lumière des esthétiques récentes, nées de la méditation sur des arts non occidentaux et tenant compte des sentiments qui ne peuvent plus être exprimés par des concepts liés à l'idée traditionnelle de la beauté.

D'ailleurs, les définitions des concepts de beau et de beauté restent incertaines et imprécises en Occident même :

> "Qu'est-ce que le beau ? Que voulons-nous dire lorsque nous disons : c'est beau ? Question difficile et qui, sinon lors d'exercices académiques, n'est plus souvent posée aujourd'hui. On connaît les célèbres analyses de Kant. Le beau, dit-il, est sans concept, impossible de définir ce qu'est le beau en soi, et donc de donner des règles qui en garantissent la production" (1).

De son côté, L. PERROIS écrit :

> "La beauté à l'état pur (objet naturel, paysage par exemple) ne semble pas exister. Mais existe-t-elle même chez nous en Occident ? N'y a-t-il pas également le plus souvent une référence d'ordre culturel ?" (2).

Les canons grecs du beau sont souillés d'une perpétuelle imperfection propre à tous les idéaux dont la détermination de leur contenu met en lumière des éléments subjectifs qui

---

(1) Encyclopedia Universalis, 1985, vol.2, p.766.

(2) PERROIS (L.), 1977, op.cit., p.5.

entachent toute prétention à une validité absolue et universelle.

> "L'esthétique ne se limite donc pas à la sphère culturelle grecque, c'est pourquoi 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. Cette situation a fait des arts nègres, d'abord des arts primitifs puis ensuite, des arts intéressants, curieux ou agréables" (1).

Certes les arts nègres sont des arts presque toujours symboliques et fonctionnels à un haut degré. Cela n'empêche pas qu'ils se matérialisent en des oeuvres dont maintes observations prouvent aujourd'hui qu'elles provoquent, en de nombreux cas, des réactions esthétiques de la part de leurs usagers etqu'elles ne jouent pas exclusivement un rôle de signes ou d'instruments (2).

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 dont nous ne pouvons vous donner que quelques exemples :

. Ainsi, E. MVENG a fait une analyse formelle quoique symbolique sur l'art bamoum et a cherché à formuler les lois de la création esthétique africaine (3).

. J. LAUDE (4), J. DELANGE (5) ont consacré plusieurs études à l'esthétique des arts africains.

---

(1) ENO BELINGA, 1977, op.cit., p.40.

(2) LEIRIS MICHEL, 1965, Courrier de l'UNESCO.

(3) MVENG (E.), 1974, L'art de l'Afrique Noire, 2e Ed., Clé, Yaoundé.

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

(5) DELANGE (J.) et autres, 1970, "Pour décoloniser l'art nègre : un essai d'analyse de l'imaginaire plastique", Revue d'Esthétique, tome XIII,fasc. 1, janvier-mars 1970,Paris.

. R.F. THOMPSON s'est intéressé à l'esthétique yoruba (1), S. VOGEL à celle des Baoulé (2).

. Etc.

Notons que la grande majorité de ces travaux (d'ailleurs insuffisants par rapport à la masse de la production artistique africaine et la diversité culturelle de ce continent) (3) est le fait des non-Africains. La place occupée par des auteurs africains pour des approches plus enrichissantes, reste faible et secondaire.

> "Le renouvellement de cet art, sa conservation, la protection de l'artiste ont très souvent été abordés. Il reste qu'une approche interne qui restitue les éléments du discours esthétique africain fait encore défaut, en dépit de l'effort remarquable d'un E. MVENG, d'un B. ENWONWU, d'un OBAMA ou d'un MEMEL. L'Art nègre "fonctionnel", "religieux", "rythmique", doit faire l'objet d'une analyse à la fois technique, esthétique, sociologique et historique" (4).

3.3. L'esthétique dans les arts bamiléké.

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.

---

(1) THOMPSON (R.F.), 1973, "Yoruba Artistic Criticism", in d'Azevedo.

(2) VOGEL (S.), 1980, "Beauty in the eyes of the Baule", W.P.T.A. n° 5/6, Philadelphia.

(3) DELANGE-FRY (J.), 1985, "D'impossibles généralisations sur les arts traditionnels en Afrique sud-saharienne", L'Ecrit-Voir, n°6, Paris.

(4) DIAGNE (P.), 1977, "Renaissance et problèmes culturels en Afrique", Introduction à la Culture Africaine, UNESCO, Paris, pp.213-311.

L'artiste obéit à des lois et à des principes de création esthétique , que nous démontrerons plus bas, en nous appuyant sur les approches de certains auteurs (MVENG, PERROIS, etc.) ainsi que sur les résultats de nos enquêtes de terrain.

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 statuaires, 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 et qui a reçu une longue formation.

> "L'anonymat des sculpteurs d'art "primitif" est une légende due à l'ignorance que nous avons souvent de la société globale qui l'entoure et notre indifférence face à la connaissance superficielle du milieu local dans lequel les oeuvres ont été faites" (1).

La notion du beau, le goût artistique, la préférence esthétique sont des sentiments familiers aux Bamiléké, en langue locale.

m'sam désigne la beauté, l'élégance, le prestige.

mbo'k, laid.

puŋ , beau, bien, bon.

lap, élégant, raffiné, séducteur.

pəpuŋ , le bien, la bonté.

twaha , beau, charmant.

natwaha, la beauté, le charme.

nupəpuŋ, le bien.

---

(1) PERROIS (L.), 1977, op.cit., p.86.

Nous ne pourrons donner les traits fondamentaux de l'esthétique bamiléké qu'après avoir étudié plus bas un certain nombre d'objets d'art caractéristiques.

4. NOTION D'OBJET D'ART.

La plupart des objets d'art bamiléké, tout comme la production plastique des différents peuples d'Afrique, n'a pas été façonné dans un but strictement esthétique.

> "Pour que l'on puisse parler d'art dans les sociétés traditionnelles, il n'est pas nécessaire que leurs sculpteurs aient voulu créer des "objets d'art" à fonction exclusivement esthétique. Si on retenait ce critère, l'histoire de l'art ne trouverait plus matière à s'exercer. Le plus grand nombre des oeuvres qu'elle étudie n'eurent pas le plaisir esthétique comme but premier" (1).

Masques, statues et certains décors en Afrique, sont d'abord des instruments de l'ordre religieux. Mais ils appartiennent aussi à l'ordre esthétique pour les mêmes raisons que certaines productions plastiques d'Occident (statues des cathédrales, motifs décoratifs lithurgiques) qui furent incluses dans l'art médiéval.

L'objet réalisé dans le but de présenter, exclusivement ou partiellement,une signification esthétique est un objet d'art.

Les objets d'art bamiléké sont témoins de quelque chose : histoire, techniques, formes, fonctions, et souvent de plusieurs choses. Ils parlent du sol, des végétaux, des matériaux, des morts, des vivants, des esprits, des animaux, etc. Ces objets constituent le point de départ et l'aboutissement de notre recherche, le centre d'intérêt principal de nos analyses.

---

(1) MAQUET (J.), 1966, op.cit., pp.15-25.

> "La plus riche collection de commentaires et de mémoires par les artistes les plus pénétrés de leur sujet, les plus habiles à peindre en mots, ne sauraient se substituer à la plus mince oeuvre d'art" (1).

PREISWERK (R.) et PERROT écrivent :

> "L'écriture n'est donc pas aussi "parlant" qu'un objet et vice-versa. Si tout devait disparaître de notre civilisation technologique à l'exception de quelques objets et quelques textes, serait-il correct d'attribuer a priori une plus grande valeur d'information sur la civilisation détruite aux textes plutôt qu'aux objets ?" (2).

Cependant, lorsque l'on parle d'objets d'art africain, on pense généralement aux masques (limités le plus souvent aux têtes sculptées), à la statuaire qui, à vrai dire chez les Bamiléké tout comme chez maints peuples d'Afrique, ne constituent qu'une infime partie de l'extraordinaire variété de la production plastique.

> "Les variétés artistiques des peuples africains sont plus nombreuses et plus variées qu'on ne le pense, et elles sont plus complexes et plus diversifiées que ne l'ont généralement montré les études ethnologiques" (3).

En outre, la notion d'objet d'art en Afrique (comme celle de l'art que nous avons signalée plus haut) est plus extensive et s'ouvre sur bien d'autres perspectives par rapport à l'idée qu'on s'en fait généralement d'un point de vue uniquement occidental .

---

(1) FOCILLON (H.), 1939, Vie des formes, Alcan.

(2) PREISWERK et PERROT, 1975, op.cit., p.151.

(3) BALOGUN (Ola), 1977, "Forme. et expression dans les arts africains", Introduction à la culture africaine, UNESCO, Paris, pp. 47-139.

> "En premier lieu, il convient de s'entendre précisément sur la notion d'"oeuvre d'art" : elle n'a pas l'évidence qui lui est, à l'ordinaire, reconnue au sein des civilisations européennes. Non que les Africains l'ignorent, tout au contraire, ils lui confèrent une réalité qui, en grande partie, nous échappe, comme leur échapperait probablement l'implicite de celle que nous prêtons à la nôtre. Dans les cultures traditionnelles de l'Afrique Sud-saharienne, cette notion d'"oeuvre d'art" est tout à la fois plus extensive, quant aux objets qu'elle concerne, et, ce qui rend l'approche plus délicate, réglée par des conceptions d'une tout autre culture que celles qui furent élaborées en Occident" (1).

Toute étude rigoureuse et objective d'objet d'art africain n'est possible que si au préalable, on s'efforce de se débarrasser de toutes les distorsions, de l'ethnocentrisme occidental et bien d'autres conceptions que remarque si bien Jean LAUDE :

> "Classant ses créations artistiques, l'Occidental a éprouvé le besoin de les hiérarchiser, de ne pas mettre au même registre par exemple : un meuble, un bijou, un service de table (eussent-ils été conçus et réalisés par des maîtres) et une peinture ou une sculpture d'un artiste. Privilège est ainsi conféré à un tableau, ou une statue, considérés comme des objets, délectables ou non, proposés à la contemplation, hors du souci quotidien, et voués à l'esprit plutôt qu'à l'ustensibilité. Une telle hiérarchie -des "arts appliqués" aux "arts libéraux"- et le dualisme qu'elle sous-entend et conforte n'ont guère de sens, ni d'existence, dans l'Afrique sub-saharienne où un objet, dit utilitaire (un pot ou un panier ou un siège, par exemple) peut être investi de significations inscrites dans le système des représentations symboliques et où une sculpture (pièce de bois, masque ou statue) -dont la destination est d'être le support des rites- n'est pas jugée indépendamment de sa signification artistique. Ce qui est de conséquences. Et qui est de conséquences, tant pour l'approche des cultures africaines, prises en la spécificité des conceptions qui les règlent, que pour les procédures qu'il convient d'élaborer et de mettre au point pour conduire avec une rigueur accrue les analyses" (2).

---

(1) LAUDE (J.), 1980, "Création artistique, pensée mythique et religion (pour une iconologie des arts de l'Afrique Noire), Esprits et Dieux d'Afrique, Nice, Musée Chagall, p.13.

(2) LAUDE (J.), 1980, op.cit., p.14.

Enfin, nos façons de voir les objets d'art dépendent non seulement de l'objet considéré objectivement, en soi, mais aussi de notre éducation artistique et de notre culture. Or, l'éducation et la culture sont essentiellement variables, et dépendent étroitement d'une époque, d'un milieu, d'une société (1).

5. NOTION DE STYLE.

Toute l'histoire de l'art est une histoire de l'évolution des styles. Il faut distinguer le style de l'oeuvre et l'oeuvre relevant d'un style. Le style est l'originalité, beauté, maîtrise de la matière. C'est une tradition de forme, et la forme est constitutive de l'objet d'art. Un style est un concept opératoire précis qui sert à recenser, à analyser et à classer les objets d'art, ou encore "c'est un ensemble de formes caractéristiques et constantes dans un certain espace géographique et pour une certaine durée" (2).

Le style serait "une prise de conscience" progressive des nécessités figuratives de son temps ou de sa société (3).

Les styles sont des unités d'ordre esthétique, les cadres structurels et morphologiques à l'intérieur desquels s'élaborent les oeuvres.

> "Qu'est-ce qui constitue un style ? Les éléments formels, qui ont une valeur d'indice, qui en sont le répertoire, le vocabulaire et parfois le puissant instrument" (4).

---

(1) NOUSCHI (A.), 1967, Initiation aux sciences historiques, Fernand Nathan, Paris, p.166.

(2) PERROIS (L.), 1977, op.cit., p.7.

(3) FRANCASTEL (P.), 1965, Peinture et société, Coll. Idées, arts, Gallimard, Paris, p.56.

(4) FOCILLON (H.), 1939, op.cit., p.12.

Le style est donc mesure et FOCILLON précise que "les Grecs ne le concevaient pas autrement quand ils le définissaient par les proportions relatives des parties" (1).

Toutefois, le mot style a dans l'usage courant de la langue, un champ sémantique vaste et de nombreuses fonctions. On peut discerner au moins deux significations et deux emplois de ce mot qui nous concernent dans notre présente étude.

Ainsi,à propos du style,

> "tantôt le mot désigne un système : le système des moyens et des règles (on dit aujourd'hui les codes), prescrits ou inventés, mais mis en jeu dans la production d'une oeuvre. Tantôt il désigne une propriété, et singulièrement une qualité ... Si l'on met l'accent sur l'antériorité et l'autorité du système par rapport à la production, on définit le style comme collectif et on l'emploie pour un travail de classement, comme instrument de généralisation ; si au contraire on met l'accent sur la transgression du système, sur la novation et la singularité, on définit le style comme personnel, et on lui assigne une fonction individuante ; du même coup, on le pense comme qualité comme le suggère cette formule de FOCILLON : "Le style est un absolu. Le style est une variation (vie des formes)"" (2).

Deux emplois du concept de style apparaissent donc nettement : ce concept peut servir comme instrument de généralisation, permettant de définir et de classer différents objets sous une même rubrique (cette rubrique peut désigner pour certains objets ou certains arts préalablement déterminés, une période historique, un groupe social), ou inversement plutôt comme un instrument de singularisation dans le classement. Ce dernier cas s'est surtout manifesté dans la pratique de l'expertise en histoire de l'art en Occident.

---

(1) FOCILLON (H.), 1939, op.cit., p.12.

(2) Encyclopédia Universalis, 1968, op.cit., pp.462-463.

Ce qui est fondamental, c'est que le style est lié à la société, c'est une oeuvre de civilisation engendrée par la société globale.

L'art, avec ses caractéristiques chez les Bamiléké, est très étroitement lié à tout le contexte socio-culturel dont il émane du point de vue, tant de l'inspiration, que de l'effet qu'il produit sur les spectateurs ou ses usagers. Les caractéristiques stylistiques de l'art sacré (par exemple) et les réponses techniques que ces caractéristiques apportent à des problèmes et à des préoccupations purement artistiques, ne sont que des éléments d'un vaste ensemble qui englobe un système de croyances dépassant l'artiste en tant qu'individu.

Le rôle de l'artiste est celui d'un intermédiaire chargé de concrétiser la vision et les croyances collectives. Son originalité, c'est l'empreinte individuelle qu'on découvre dans une statue, un masque, un trône, un tissu décoré qu'il a façonné en interprétant la tradition collective.

> "Que l'oeuvre d'art soit l'expression privilégiée d'une originalité personnelle est une illusion dont l'origine historique se situe dans le mouvement romantique qui a dominé les arts et les lettres en Europe pendant quelques décennies du XIXème siècle. Depuis lors, l'idée d'art évoque chez beaucoup d'Européens l'action spontanée, authentique et libre du moi irremplaçable du créateur. Pourtant l'oeuvre romantique est faite, comme les autres, par un individu, unique sans doute, mais qui est produit par sa société et sa culture. Comme l'outil, le livre, le rite, autres résultats de l'activité d'un individu socialement conditionné, la statue, le masque, le décor traduisent le collectif plus que l'unique. La preuve en est que le connaisseur qui voit un objet d'art pour la première fois peut le situer fort précisément dans le temps et dans l'espace. Si l'objet n'exprimait que l'originalité individuelle, ce repérage serait impossible" (1).

---

(1) MAQUET (J.), 1967, "Problématique d'une sociologie de la sculpture traditionnelle", Colloque sur l'art nègre (rapports), Présence Africaine, Paris, Tome I, pp.125-146.

La difficulté, pour le peintre ou le sculpteur, est que la société, avec ses croyances, son savoir, son idéologie, se glisse toujours entre son oeil et la réalité qu'il veut représenter.

> "Ce qui est fondamental, qu'on admet pour la littérature et aussi pour les sciences, mais qui reste à imposer pour les arts plastiques, c'est la primauté de l'ordre social sur l'ordre perceptif" (1).

Le style relève d'un espace qui est celui de ses créateurs et de leur influence culturelle. Cet espace peut être continental (art européen), national (renaissance italienne), régional, tribal ou même plus restreint encore, comme l'espace de la cité ou du village. Un seul artiste peut constituer, à la limite, un style authentique, à condition que son oeuvre présente une continuité logique et cohérente.

Le style appartient à un temps, à une période, à une époque de l'histoire où il a pris naissance, a évolué, s'est transformé ou s'est maintenu, a disparu ou se perpétue.

Les styles africains n'appartiennent pas tous à un même niveau temporel. La place de l'histoire est importante dans le classement des objets, dans les explications concernant les diversités stylistiques ou les affinités dans certains cas ce qui a été négligé dans la plupart des études concernant les arts africains (2).

Le style est lié aux matériaux, aux techniques :

> "Dans la statuaire le style est inséparable des traits imposés par le bloc initial et l'outillage. Tirer une figure humaine d'un cylindre de bois ou d'ivoire imprime au départ une partie des

---

(1) Encyclopédia Universalis, 1985, Vol. 2, Paris, p.765.

(2) VANSINA (J.), 1984, op.cit., p.174.

traits qui orientent l'expression stylistique. La juxtaposition des volumes géométriques pour représenter un personnage repose à la fois sur l'expression d'une image aux formes conventionnellement fixées par la tradition et sur un certain état de la technique où la création des volumes géométriques est réalisé." (1).

Pour conclure, comme l'écrit si bien GABUS :

"La notion de "style" ne devrait pas se contenter des formes, mais parler en même temps technique, matériaux,histoire, fonctions, éthique d'une société, car le style s'élargit jusqu'au social dont il est issu". (2).

6. NOTIONS DE SYMBOLE, DE SYMBOLIQUE ET DE SYMBOLISME.

La pensée symbolique caractérise non seulement la sphère spirituelle africaine, mais encore toutes les sphères culturelles initiatiques des hommes à travers l'espace et le temps.

"L'oeuvre d'art nègre exprime, par nature, une idée ou, sentiment-image : un symbole." (3).

6.1. Notion de symbole.

Au sens large, le symbole est un essai de définition de toute réalité abstraite, invisible aux sens, sentiment, idée, sous forme d'image ou d'objet . L'emploi de ce mot révèle des variations de sens considérables. Traditionnellement, ce

---

(1) LEROI-GOURHAN (A.), 1970, "Le rythme statuaire", Echanges et communications, Mouton, Paris.

(2) GABUS (J.), 1967, Art nègre, Ed. de La Baconnière, Neûchatel, Suisse, p.14.

(3) SENGHOR (L.S.), 1969, Négritude, Arabité, Francité. Réflexions sur le problème de la culture, Beyrouth, p. 10.

terme de symbole recouvre trois ensembles de significations distinctes :

a) Le sens courant attribue à la notion de symbole un sens proche de celui de l'analogie emblématique. Exemples : le chien est le symbole de la fidélité, la colombe est le symbole de la paix, la panthère et le bracelet de cuivre sont des symboles de la royauté chez les Bamiléké, la croix latine est le symbole du christianisme, etc... On peut dire de manière générale, que ce sens se confond avec celui d'une concrétisation de l'objet (animal, figure, être), d'une réalité abstraite (vertu, état, pouvoir, croyance).

b) Dans son sens étymologique, selon ses racines grecques, un symbole est un objet coupé en deux dont les parties ne peuvent être rapprochées que par ceux qui les possèdent. Le rapprochement est indiqué par "sym" (sun en grec) que l'on trouve dans sympathie, symphonie, syncrétisme, symptôme, etc. Plus qu'un rapprochement, il s'agit d'une fusion d'éléments séparés. Quant au terme "bole", il a le sens de lancer, de jeter. Cette acception ne semble pas avoir été conservée dans le mot symbole, alors qu'elle l'a été dans ballet, parole et balistique.

> "A l'origine, le symbole est un objet coupé en deux, fragments de céramique, de bois ou de métal. Deux personnes en gardent chacune une partie, deux hôtes, le créancier et le débiteur, deux pèlerins, deux êtres qui vont se séparer longtemps... En rapprochant les deux parties, ils reconnaîtront plus tard leurs liens d'hospitalité, leurs dettes, leur amitié. Les symboles étaient encore, chez les Grecs de l'antiquité, des signes de reconnaissance, qui permettaient aux parents de retrouver leurs enfants exposés. Par analogie, le mot s'est étendu aux jetons, qui accordent le droit de toucher soldes, indemnités ou vivres, à tout signe de ralliement, aux présages et aux conventions" (1).

---

(1) CHEVALIER (J.), GHEERBRANT (A.), 1982, op.cit., p.XIII.

c) Le troisième ensemble de significations est celui des symboles logico-mathématiques. Le mot symbole, ayant été affublé de sens très différents, est devenu en général, dans ce cas un graphisme ou un signe figuratif qui désigne, en vertu d'une convention arbitraire, un objet, une opération ou une grandeur. C'est le cas des symboles mathématiques, chimiques, musicaux, routiers, etc. dont la portée conventionnelle est soigneusement définie par les instituts de normalisation. En chimie par exemple, on retrouve une lettre ou un groupe de lettres adopté pour désigner la masse atomique d'un élément. Ainsi "Pb" est le symbole du plomb.

Le terme "symbole" est caractérisé dans un cas (les deux premières significations) par son pouvoir de concrétisation, et dans un autre sens bien différent (troisième signification), par son abstraction totale. L'extension de son sens est encouragée par la dissémination du mot dans les divers registres des phénomènes naturels, esthétiques, sociologiques, psychiques, religieux, etc.

L'étude des symboles intéresse de nombreuses disciplines (histoire de l'art, sémiologie, psychanalyse, ethnologie, sociologie, linguistique, histoire des religions, etc.) dont les spécialistes ne sont pas unanimes pour bien clarifier le terme ou délimiter ses champs d'emploi. Le fait de privilégier un des aspects du phénomène pour une discipline et d'en faire ainsi abusivement un modèle pour les autres, est une des nombreuses causes des désaccords.

La notion même de symbole, pour certains auteurs, n'est qu'un développement secondaire et culturel du phénomène universel qu'est le symbolisme.

> "La notion de symbole n'est pas universelle mais culturelle, présente ou absente, différente de culture à culture ou même à l'intérieur

d'une culture donnée. Elle relève du même type d'analyse critique que celle formulée par Rodney WEEDHAM (1972) à propos de la notion de croyance." (1).

Le symbole a plusieurs fonctions dont trois sont bien marquées avec naturellement des glissements de sens et des cumuls possibles :

- Le symbole montre
- Il réunit
- Il enjoint et prescrit. Le sceptre, par exemple, ne se contente pas de signifier le pouvoir, il invite à le respecter.

5.2. La notion de symbolique.

La symbolique désigne d'une part l'ensemble des relations et des interprétations afférant à un symbole, la symbolique du feu, celle de la lune, du Mvet (2), d'autre part l'ensemble des symboles caractéristiques d'une tradition, la symbolique de la Kabbale ou celle des Mayas, de l'art roman ; enfin il désigne l'art d'interpréter les symboles par l'analyse psychologique, par l'ethnologie comparée et tous les processus et techniques de compréhension (3). Ainsi l'écriture est une symbolique des idées exprimées et perçues. Le langage en est la symbolique sonore.

Dans un sens initiatique, une symbolique est un système de symboles découverts, étudiés et utilisés pour un objectif précis, une initiation spirituelle par exemple.

---

(1) SPERBER (D.), 1974, "Le symbolisme en général", Collection Savoir, Paris, p.61.

(2) Le Mvet est un instrument de musique d'Afrique Centrale qui est le support d'une littérature orale symbolique et d'essence initiatique. Cf. ENO BELINGA, op.cit., p.71.

(3) CHEVALIER (J.), GHEERBRANT (A.), 1982, op.cit., p.XII.

On appelle aussi parfois symbolique la science ou la théorie des symboles, comme la physique est la science des phénomènes naturels, la logique la science des opérations rationnelles. C'est une science fondée sur l'existence des symboles, leur histoire et leurs lois (1).

Selon LEVI-STRAUSS, toute culture peut être considérée comme un ensemble de systèmes symboliques au premier rang desquels se placent le langage, les règles matrimoniales, les rapports économiques, l'art, la science, la religion (2).

5.3. Notion de symbolisme.

Le symbolisme est un système de symboles exprimant les croyances, ou un système de signes écrits dont l'agencement répond à des règles et qui traduit visuellement la formalisation d'un raisonnement. Le symbolisme peut être considéré comme une science spéculative fondée sur l'essence du symbole et sur ses conséquences normatives.

Le symbolisme définit aussi

> "une école théologique, exégétique, philosophique ou esthétique, d'après laquelle les textes religieux et les oeuvres d'art n'auraient pas de signification littérale ou objective et ne seraient que des expressions symboliques subjectives du sentiment et de la pensée. Le terme est employé également pour désigner la capacité d'une image ou d'une réalité à servir de symbole, par exemple le symbolisme de la lune ; il se distingue de la symbolique, déjà mentionnée, en ce que celle-ci comprend l'ensemble des relations et des interprétations symboliques suggérées en fait par la lune, tandis que le symbolisme ne vise qu'une propriété générale de la lune, comme fondement possible de symboles" (3).

---

(1) CHEVALIER (J.), GHEERBRANT (A.), 1982, op.cit., p. XII.

(2) LAPLANCHE (J.) et PONTALIS (J.-B.), 1967, Vocabulaire de la psychanalyse, Paris, p.475.

(3) CHEVALIER (J.), GHEERBRANT (A.), 1982, op.cit., p. XIII.

Selon Dan SPERBER, le symbolisme apparaît comme un dispositif universel qui organise la mémoire en focalisant l'attention. Le symbolisme crée une orientation culturelle commune aux membres d'une société sans exclure les différences d'interprétation individuelle. C'est un des fondements anthropologiques de la liberté, aussi le pouvoir, sous toutes ses formes, tente obstinément de le contenir (1).

Les formes du symbolisme sont très variées (bien qu'un symbolisme général soit possible) du fait même que son étude est traditionnellement morcelée entre plusieurs disciplines : anthropologie, épistémologie, histoire des religions, psychologie, rhétorique, esthétique, etc.

SECTION II - LES SOURCES.

L'orientation anthropologique et historique de ce travail, la nature de notre sujet, nous ont conduit à utiliser des matériaux de caractères différents : documentation iconographique, sources écrites, sources orales et diverses données d'enquêtes de terrain, que nous présentons ici brièvement. Les méthodes de confection et d'utilisation de ces sources seront traitées à part. La liste détaillée de nos informateurs, des titres d'ouvrages, des documents d'archives, des principaux centres de documentation, se trouve dans la partie réservée à la bibliographie.

---

(1) SPERBER (D.), 1974, op.cit. p.166.

Toutes les sources sont indispensables pour une meilleure connaissance historique et culturelle. Mais ici, comme nous l'avons précisé plus haut (cf. pages 38, 39), les objets d'art en tant que symboles ou supports de symboles constituent le point de départ de notre étude, d'où la place privilégiée qu'occupe dans toutes ces sources, la documentation iconographique.

> "L'histoire se fait avec des documents écrits, sans doute, quand il y en a. Mais elle peut se faire, elle doit se faire avec tout ce que l'ingéniosité de l'historien peut lui permettre d'utiliser. Donc avec des mots. Des signes. Des paysages et des tuiles. Des formes de champs et de mauvaises herbes. Des éclipses de lune et des colliers d'attelage. Des expertises de pierres par des géologues et des analyses d'épées en métal par des chimistes" (1).

1. LA DOCUMENTATION ICONOGRAPHIQUE.

1.1. Caractères généraux.

Cette documentation est constituée des photos de près de 6500 objets d'art à caractère symbolique, représentatifs de la production plastique bamiléké, sur tous les plans. A l'exception de quelques pièces conservées dans des musées et des collections particulières d'Occident, ces objets sont en fonction dans une centaine de chefferies bamiléké.

Les catégories d'objets (masques, statuaire, objets de métal, objets d'architecture, pièces de mobilier, terres cuites, perles et objets perlés, instruments de musique, objets de pierre, tissus, etc.) renferment une grande variété

---

(1) Lucien FEBVRE cité par Henri-Irénée MARROU, 1961, "Comment comprendre le métier d'historien", dans Charles SAMARAN, 1961, L'histoire et ses méthodes, Gallimard, Paris, p.151 .

de motifs symboliques (animaux, hommes, végétaux, éléments du cosmos, formes géométriques, etc.). Seules des photos de 300 pièces sélectionnées feront l'objet d'une analyse approfondie. Nous y reviendrons plus bas en présentant notre corpus (cf. pages 176/177).

Les objets d'art se retrouvent, dans chaque chefferie répartis en trois ensembles:

- Les objets du domaine royal, ou liés à l'institution monarchique qu'est le nəfo ("royauté") (1), matérialisé par un certain nombre de symboles caractéristiques.
- Les objets appartenant aux sociétés secrètes (mkem).
- Les objets qui appartiennent à l'ensemble de la communauté.

Ces objets peuvent aussi être classés selon la stratification sociale. Ces données seront clarifiées et expliquées au cours de ce travail.

La chronologie des pièces pose un certain nombre de problèmes sur lesquels nous reviendrons plus bas (cf. Méthodologie). Alors que la datation de certains objets de cette documentation est relativement précise, celle d'autres pièces reste incertaine ou hypothétique (matériaux datés avec une très grande marge d'incertitude).

Certaines pièces en matières résistantes (métal, argile, terre cuite, pierre) qui sont souvent des matériels cultuels ou symboliques des dynasties et des sociétés secrètes les

---

(1) La notion du nəfo sera mieux explicitée lors de l'étude des institutions bamiléké.

plus anciennes de la région, peuvent dater du XIVème siècle (et même au-delà), mais elles ne sont pas légion par rapport à la masse documentaire.

La datation des objets en bois, qui constituent la majeure partie de la production plastique, a une profondeur historique qui ne dépasse que rarement le XVIIème siècle.

Il faut aussi tenir compte de ce qu'un objet d'art peut avoir été façonné par un artiste à une époque X du passé, pour décrire un événement historique, ou fixer un rituel datant d'une période Y bien antérieure à cette époque X. Ainsi un objet d'art du XVIIIème siècle, en tant que document historique, peut nous relater des faits d'un ou de plusieurs siècles antérieurs à celui de sa fabrication, comme un ouvrage écrit de nos jours peut nous donner des renseignements sur la civilisation grecque antique.

Sans doute, des symboles liés à certains thèmes comme la mort, la fécondité, la vie (qui ont toujours préoccupé l'homme) ont dû être matérialisés sous une forme ou une autre (compte tenu des transformations de la société à travers les âges), pendant la longue période de l'occupation de la région, depuis plus de 4000 ans.

Le bois est une matière périssable. Cependant on n'a aucune idée précise de la durée optimale de survie d'un objet d'art en bois en milieu africain, du fait qu'aucune étude sérieuse n'a été faite sur le bois africain ainsi que sur les méthodes de conservation et de restauration des objets. Aussi les affirmations selon lesquelles ces objets en bois ne peuvent être conservés longtemps, puisque abandonnés à l'humidité ou aux termites, bref mal préservés, se justifient dans bien des cas, mais ne devraient pas être généralisées ou tenues pour fait acquis. En effet, dans plusieurs sociétés africaines

(en ce qui nous concerne, pour les Bamiléké), il existe d'excellentes pratiques de conservation et de restauration de certains objets jugés importants ou essentiels pour la communauté.

> "Dans la région de la Cross River, qui englobe le Sud-Est du Nigéria et la partie occidentale du Cameroun, il existe de nombreux exemples d'essais réussis, faits par les villageois en vue de préserver les produits de leur artisanat ; et rien ne permet de penser qu'il s'agisse là d'un phénomène isolé. Le fait qu'on s'efforce ou non de préserver certains objets dépend largement de l'importance que leur propriétaire y attache. Si nous manquons de données sur les méthodes traditionnelles de préservation et de restauration, c'est en grande partie parce que nous connaissons très mal l'art et la technologie africaine en général" (1).

En outre, l'idée, longtemps répandue, selon laquelle l'objet d'art africain (en bois) ne pouvait pas durer plus de 150 à 200 ans, de par la nature de son matériau, ne tient plus debout.

> "La datation des céramiques et des objets de métal a précédé celle des oeuvres en bois plus délicates. Celles qui ont été faites à ce jour nous ont révélé que certaines pièces dataient du XIIème siècle (les statuettes attribuées aux TELLEM, ancêtres des Dogon dans les falaises de Bandiagara au Mali) (VANSINA, 1984),alors qu'on avait toujours prétendu que le bois, matériau particulièrement vulnérable, dans lequel avaient été réalisés la plupart des objets d'art africain, ne pouvait être antérieur au XIVème siècle. Enhardis par les résultats déjà obtenus, les historiens de l'art africain savent qu'il sera bientôt possible d'établir des chronologies et de comprendre les raisons historiques des variations stylistiques, des changements dans l'iconographie" (2).

---

(1) NICKLIN (Keith), 1983, "Méthodes traditionnelles de conservation : réflexions sur quelques pratiques africaines", Muséum, vol. XXXV, n°2, pp.123-127.

(2) NDIAYE (F.), 1986, "Les objets d'Afrique", Masques et sculptures d'Afrique et d'Océanie, Ed. Paris-Musées, pp. 39-44.

1.2. Documents du FINAC.

Ils sont constitués de plus de 6000 fiches d'objets authentiques, établies à partir de photos, du dépouillement et de l'analyse critique des informations obtenues lors de nos enquêtes de terrain.

Sur le plan technique, la fiche en bristol, de format 21 x 27, porte 370 perforations réparties en 185 références. Elle comporte en clair des indications essentielles d'identification, de morphologie et de conservation de l'objet ou du document illustré. La fiche dactylographiée doit porter deux photos recto-verso (les objets étant photographiés sous des angles différents pour une bonne analyse). Un dossier documentaire permet de classer toutes les informations annexes et en particulier les résultats des enquêtes et des analyses, cela en raison du grand nombre de renseignements obtenus. Nous présentons ici en annexe un modèle de fiche vierge et donnons aussi des informations complémentaires sur le FINAC.

1.3. Photos d'objets conservés dans des musées et des collections particulières d'Occident.

C'est au début du XXème siècle, à l'époque coloniale, qu'un certain nombre d'objets d'art bamiléké furent collectés et conservés dans des musées et collections particulières en Occident (1) (Cf. annexe pour quelques principaux centres documentaires). Quelques photos de ces objets, dont certaines figurent dans des catalogues et ouvrages publiés depuis le début du siècle, nous fournissent des renseignements et servent d'éléments de comparaison dans le texte. Mais malheureusement, ces renseignements sont fragmentaires compte tenu, dans certains cas, des circonstances des collectes. En 1910,

---

(1) Ce sont les collections allemandes (RFA et RDA) qui renferment le plus grand nombre d'objets bamiléké.

l'Allemand ANKERMAN, qui fit des recherches ethnologiques dans l'Ouest-Cameroun, déplorait que, malgré le grand nombre d'objets d'art du Grasland, dont le pays bamiléké,présent dans les musées allemands, "la connaissance des réalisateurs de ces oeuvres qui témoignaient d'une culture relativement haute, marquée d'une grande originalité", soit très sommaire (1).

La date de la collecte des objets peut nous servir de point de repère précieux, mais la date exacte de la fabrication des pièces n'est, dans l'ensemble, pas précisée. Il se peut que ce ne fut guère la préoccupation des collectionneurs.

Le corpus des objets d'art bamiléké dans les collections d'Occident, est très incomplet (2), malgré l'importance de la masse documentaire : par exemple, toutes les catégories ou gammes de la production plastique sont mal représentées (cas particulier des oeuvres de grande taille ou non transportables). En outre, les objets d'art de certaines chefferies 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

---

(1) GEARY (C.), 1984, op.cit., p.5.

(2) 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.

> 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." (1).

1.4. Clichés et travaux de Pierre HARTER et du pasteur CHRISTOL.

Ces deux personnes ont laissé une masse documentaire importante dans la mesure où certaines des photos ou clichés concernent des pièces anciennes de très bonne facture, mais qui furent détruites lorsque la guerre civile ravagea le pays bamiléké de 1955 à 1961 (2).

Les informations relatives à la symbolique des objets d'art photographiés restent limitées, malgré un effort louable de la part de P. HARTER. Nous exploiterons une partie des documents iconographiques déposés par CHRISTOL au Musée de l'Homme et au Musée National des Arts Africains et Océaniens (CHRISTOL a travaillé dans la région bamiléké dans les années 1924-30). La collection privée d'objets d'art de P. HARTER, ses publications, les communications personnelles que j'ai eues avec lui, constituent aussi des sources appréciables.

---

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

(2) Les documents iconographiques, témoins des pièces disparues, confirment la splendeur de l'art de certaines chefferies qui ne s'en sont pas totalement relevées sur le plan artistique.
Il est aussi vrai que de nombreux objets d'art furent sauvés de la destruction. Nous avons retrouvé, lors de nos enquêtes, bon nombre de pièces anciennes en bon état de conservation. Alors que certaines de ces pièces avaient été cachées aux étrangers, d'autres figurent dans diverses documentations iconographiques : CHRISTOL (1924), EGERTON 1934-38), HARTER (1957-58), etc... Il existe évidemment d'autres productions qu'on ne nous a pas présentées.

1.5. Autres documents.

Nous nous servirons aussi dans ce texte de quelques photos d'objets d'art bamiléké ou d'autres illustrant des activités artistiques et provenant de certaines publications ou des expéditions faites au Cameroun à l'époque coloniale. On peut citer par exemple, les photos René MOREAU (de l'expédition de Jean d'ESME en Afrique Centrale dans les années trente), que nous a aimablement fournies M. Jean-Louis PAUDRAT. La table des photographies donne des indications à ce sujet.

2. SOURCES ECRITES.

Un certain nombre d'articles, d'ouvrages, de thèses, de catalogues d'art, de rapports d'archives, de documents divers (même si les thèmes principaux de ces différents textes, dans bien des cas, n'ont que de vagues rapports avec notre travail) contiennent quelques informations relatives à notre recherche, ou fournissent des éléments de comparaison ou encore sont directement utiles sur le plan méthodologique. Certains documents écrits élargissent nos connaissances théoriques en ce qui concerne notre sujet. Notre bibliographie contient la liste de ces textes écrits qui viennent compléter les données d'enquêtes de terrain.

Le recoupement des renseignements fournis par ces sources est aussi indispensable pour résoudre divers problèmes que pose notre sujet. A part quelques notes très minces concernant directement ou indirectement des localités bamiléké dans les écrits du XIXème siècle (1), la totalité des témoignages et des études sur cette population et sa culture datent du XXème siècle. Ces études écrites en allemand, en anglais ou en français se répartissent comme suit :

---

(1) Cf. KOELLE (S.-W.), 1854, Polyglotta Africana, Church Missionary House, London.

a) Les documents d'archives constitués par les rapports, les lettres, divers témoignages écrits rédigés à l'époque coloniale par des administrateurs, des missionnaires, des militaires, des ethnologues, des membres d'expéditions scientifiques, etc., donnent quelques indications sur les coutumes, la culture, la société, l'art bamiléké. Parmi les auteurs de ces documents, certains, comme GLAUNING, ANKERMANN, DORSCH, RAUSCH, CONRAU, RIPERT, etc., furent aussi des collecteurs d'objets qui enrichirent les musées ethnographiques (particulièrement allemands).

b) Les ouvrages généraux, dont certains thèmes sont utiles à cette étude, ont été exploités.

c) Des publications spécifiques sur le symbolisme et la symbolique qui fournissent d'amples informations théoriques enrichissantes pour la présente recherche. Nous avons privilégié les travaux des anthropologues, des sémiologues, des historiens, des psychanalystes, des linguistes, des archéologues, etc., qui font allusion aux symboles africains.

d) Des ouvrages et articles sur l'art africain ayant un rapport avec les arts bamiléké, ou avec la symbolique, qui nous apportent des données générales et intéressantes (mais le plus souvent limitées il est vrai). Parmi les différentes publications et écrits, on peut citer les nombreux articles des revues African Arts et Arts d'Afrique Noire, quelques catalogues d'art, des rapports de plusieurs colloques et séminaires sur l'art de l'Afrique Noire, les travaux de certains auteurs : LAUDE, PERROIS, MVENG, VANSINA, MAQUET, DEVISSE, DELANGE, BASTIN, ZAHAN, GRIAULE, PAUDRAT, Keith NICKLIN, W. FAGG, GABUS, etc. (1).

---

(1) Cf. infra Bibliographie.

e) Des textes écrits et des thèses sur le Cameroun, le Grasland (la totalité ou un secteur autre que le plateau bamiléké) qui concernent directement ou indirectement ce travail. Nous nous sommes intéressés aux publications des Allemands au début du XXème siècle (ECKART VON SYDOW, NUOFFER sur la sculpture du Grasland par exemple), les travaux d'auteurs féconds tels que :Tamara NORTHERN, P. GEBAUER, C. GEARY, J.-P. WARNIER, C. TARDITS (1).

f) Des publications, des mémoires d'étudiants, des thèses sur les Bamiléké ayant un quelconque rapport (même indirect) avec notre étude et qui nous apportent d'appréciables informations. Nous citons comme exemples les remarquables travaux de : R. LECOQ, P. HARTER, R. BRAIN, E. GHOMSI, J.-L. DOGMO, C. TARDITS, HURAULT, DELAROZIERE, BARBIER, etc. (2).

3. SOURCES ORALES.

Avec la documentation iconographique, elles constituent la base fondamentale de cette étude, comme nous l'avons dit plus haut. Le rassemblement, l'utilisation, l'interprétation de ces données et les problèmes posés devant être traités plus bas, nous ne présentons ici que brièvement ces sources (3).

Par des enquêtes systématiques de terrain, nous avons interrogé de nombreuses personnes, ce qui nous a permis de rassembler de nombreuses informations et plusieurs textes oraux concernant :

- Les critères esthétiques relatifs aux objets d'art dans la région.
- L'interprétation des symboles.
- La signification des objets d'art à caractère symbolique.

---

(1) Cf. infra Bibliographie.
(2) Idem.
(3) Cf. infra Méthodologie.

. Des généalogies, des lignages des artistes, des chefs traditionnels, des notables, etc.
. Des données historiques, sociologiques, anthropologiques en rapport avec la création artistique, la distribution des objets et leurs fonctions dans la société.
. La datation relative (parfois précise) de certaines pièces transmises de génération en génération qui sont des insignes de pouvoir et de sa légitimité, des objets indispensables pour perpétuer certains rites, etc.
. Des mythes, des contes, des croyances ayant une relation avec l'activité artistique.
. Divers renseignements qui, par leur recoupement avec d'autres sources, permettent de résoudre les problèmes que pose notre sujet.

C'est par centaines qu'il faut compter nos informateurs et nos collaborateurs (dont le rôle a été déterminant). Ils se distribuent dans les groupes suivants (1) :

. Les artistes dont certains sont des spécialistes de certains objets caractéristiques de l'art bamiléké. Nous avons aussi établi leur généalogie lorsqu'il était possible de le faire (en particulier dans le cas où la profession était héréditaire).

. Les membres des sociétés "secrètes" mkem, parmi lesquels les responsables qui organisent les rituels ou conservent les objets sacrés (transmis de génération en génération) et qu'ils connaissent parfaitement.

---

(1) Cf. infra Sources et bibliographie pour les détails.

. De vénérables vieillards centenaires et encore lucides qui connaissent bien les traditions bamiléké, compte tenu de leurs activités passées et de leur rôle dans la société. On peut citer, par exemple, TAFO de Bandjoun (il est mort en 1985 âgé de plus de 110 ans),BOPDA de Bangoulap, etc.. Le cas du grand notable bangangté KEUMO,dit FOMOTCHEUKEUT, est énigmatique. C'est un grand guérisseur et herboriste. Il conserve de nombreux objets anciens dont une redoutable statuette appelée tafikon (1), signalée par F.-C. EGERTON en 1934 (2). On attribuait à ce vieillard plus de 125 ans en 1982 !

. Les chefs traditionnels parmi lesquels on trouve parfois des intellectuels (cas du docteur KANA, fo de Bafou, par exemple).

. Les administrateurs, les natifs de la région, les enseignants, etc., qui s'intéressent aux coutumes et à l'art de ce secteur, et qui ont aussi des connaissances dans ce domaine.

. Les hommes de culte.

. Enfin,nous avons assisté à des cérémonies rituelles ou à caractère religieux, sans lesquelles il est bien difficile de cerner de nombreux problèmes posés par l'étude de certains objets. Lesquels objets ne sortent d'ailleurs qu'en ces occasions, dont certaines ne sont pas publiques (tout sera clarifié dans la suite de notre exposé).

---

(1) Cf. infra pages 335-337.

(2) EGERTON (F.-C.), 1938, African Majesty, a record of refuge at the court of the King Bangangté, in French Cameroons Routledge, London.

SECTION III - MÉTHODOLOGIE.

1. REMARQUES PRELIMINAIRES.

Face à la masse documentaire, parmi laquelle les milliers de fiches d'objets authentiques du FINAC à notre disposition, quelle méthode fallait-il utiliser pour traiter correctement notre sujet ? Comment avons-nous mené nos enquêtes de terrain? Comment avons-nous aussi confectionné et exploité les différents matériaux présentés plus haut pour réaliser ce travail ?

> "Si l'on veut comprendre le problème de la création de l'esthétique africaine, il faut les situer dans le milieu où elles se posent effectivement et non dans une perspective occidentale."(1).

Rappelons que notre étude, s'appuyant principalement sur les objets en fonction dans leur milieu, les autres documents (dont ceux provenant des musées ou des collections particulières) n'interviennent que pour compléter ou pour corriger certains de nos résultats. La production plastique est liée au milieu, à la société dont elle est issue.

> "Les productions artistiques sont très étroitement solidaires de la société tribale, aussi l'étude de l'art nègre n'est-elle possible que par un historien de l'art versé en ethnologie ou un ethnologue qui s'intéresse à l'art" (2).

Alors, la méthode ethnomorphologique s'impose du moins dans ses principes fondamentaux.

---

(1) PERROIS (L.), 1972, op.cit., p.11.

(2) Idem, p.14.

Mais les objets d'art chez les Bamiléké ne sont pas seulement des objets rituels ou esthétiques, ils peuvent aussi être des documents historiques, techniques, etc.. Ils peuvent même présenter tous ces caractères à la fois. Les symboles qu'ils représentent, intéressent d'ailleurs plusieurs disciplines (histoire de l'art, technologie, linguistique, médecine, psychanalyse, histoire des religions, etc.) qui ont des approches différentes. Aussi la nature de notre sujet, le caractère de notre corpus qui est très riche sur les plans formels et thématiques, nous autorisent à faire appel à diverses disciplines pour cerner les principaux problèmes méthodologiques qui se posent, tout en gardant à l'esprit que la méthode ethnomorphologique reste le premier outil d'analyse.

"L'étude de la plastique africaine demande qu'on aille au-delà de l'approche socio-morphologique des oeuvres" (1).

2. LA METHODE ETHNOMORPHOLOGIQUE.

Au début du XXème siècle, l'étude des arts africains avait un caractère essentiellement esthétique, et on se préoccupait fort peu du contexte.

A la suite d'une connaissance progressive des sociétés africaines, les choses évoluèrent, puisque des ethnologues dont GRIAULE (vers les années quarante) s'employèrent à replacer l'art africain dans son contexte culturel. Par exemple, ils montrèrent que statues, masques et objets décorés étaient des instruments de la vie rituelle et quelquefois de la vie quotidienne, que les figurines aux organes sexuels épanouis exaltaient la fécondité et non le plaisir, etc.

---

(1) NEYT (F.), 1977, op.cit., p.46.

> "Les ethnologues ont réussi à faire partager leur point de vue : on ne peut interpréter les arts traditionnels en ignorant leurs matrices sociales. Il est étrange qu'il ait fallu lutter pour accepter cette vérité de bon sens dont on ne conteste pas l'application à l'art occidental. Comment comprendre un Christ gothique en ignorant tout de la religion chrétienne et du Moyen Age ? La seule explication à ce curieux aveuglement est l'ethnocentrisme qui sévit tout autant alors dans les milieux cultivés que dans les autres". (1)

Toutefois, certains ethnologues extrémistes ne voyaient dans ces productions plastiques que des objets rituels ; aussi à la thèse de l'objet d'art exotique envisagé sous le seul angle de la qualité esthétique que certains auteurs pouvaient lui attribuer, s'est opposée l'antithèse de cet objet considéré comme simple indice des façons de penser et d'agir du peuple qui l'a produit. C'est alors que grâce à J. LAUDE, J. MAQUET, etc., on aboutit, en 1966, à une position médiane où la production plastique peut être à la fois un objet d'art, avec tous ses caractères esthétiques, et un objet rituel en tant que document permettant de connaître la vie des sociétés (2). C'est dans ces circonstances que la méthode ethnomorphologique, amorcée et définie antérieurement par F. OLBRECHTS, va prendre un grand essor avec les recherches de J. LAUDE et de L. PERROIS.

La méthode ethnomorphologique de L. PERROIS, que nous présentons brièvement, s'inspire des idées de F. OLBRECHTS (3)

---

(1) MAQUET (J.), 1966, "Connaissance actuelle de l'art africain", op.cit., pp.15-25.

(2) La création du Museum of Primitive Art de New York dont le directeur était R. GOLDWATER en 1966, la création aussi du Musée des Arts Africains et Océaniens à Paris, diverses expositions dont celle du festival mondial des Arts nègres de Dakar (1966), illustrent cette orientation.

(3) La méthode de L. PERROIS est l'adaptation de celle de F. OLBRECHTS au cas de la statuaire Fang.

et des travaux de LEROI-GOURHAN (appliqués aux arts africains).

Le but de l'analyse ethnomorphologique de l'art traditionnel africain est de connaître les formes des objets et de les dépasser, pour arriver à définir leur véritable signification. Cette méthode répond à un double critère : la connaissance de l'objet dans son cadre ethnologique et l'analyse systématique des éléments pertinents ("morphèmes") du langage plastique. Aussi le principe fondamental est la confrontation des résultats d'une analyse morphologique serrée, avec les données d'une enquête de terrain (les modalités de l'une et de l'autre variant suivant les régions, les styles et les objets) (1). L. PERROIS résume ainsi sa méthode :

1° Une analyse morphologique conduisant à des styles "théoriques".
2° Une enquête stylistique en milieu traditionnel, destinée à tester et valider les styles théoriques (en permettant de trouver la pertinence relative des groupements obtenus), à les localiser et à étudier les influences réciproques (2).

Notons que l'analyse morphologique proprement dite consiste dans l'identification, le classement et la comparaison des formes, des objets. Elle

> "correspond à l'idée que le complexe d'une oeuvre d'art n'est jamais un hasard ou une pure inspiration individuelle. Les oeuvres se regroupent selon des styles que l'étude d'un grand nombre de pièces permet de définir et de fonder" (3).

---

(1) PERROIS (L.), 1972, op.cit., p.29.
(2) PERROIS (L.), 1977, op.cit., p.24.
(3) PERROIS (L.), 1972, op.cit., p.29.

La méthode ethnomorphologique de PERROIS a été adaptée au problème de la statuaire Fan qui est thématiquement et morphologiquement très homogène. Elle ne peut pas être appliquée directement sous la forme où on l'a exposée plus haut, à tous les styles africains. Seul le principe fondamental, à savoir la confrontation de l'analyse esthétique avec le milieu réel dans lequel l'art s'est épanoui, est à retenir et à adapter selon les cas (1).

Les modalités d'application de cette méthode varient donc suivant les régions, les styles, les objets, le corpus (2). Les travaux de NEYT (la statuaire Hemba), LAUDE (la statuaire Dogon) en sont des exemples.

> "LAUDE a profité de la richesse thématique de la statuaire Dogon pour échapper à l'aspect souvent trop systématique des classifications stylistiques du type morphologique" (3).

La méthode ethnomorphologique sera donc, pour nous, un excellent instrument d'analyse, mais modifiée et adaptée à notre cas ici.

> "De ce fait, loin de constituer un champ spécifique et autonome, où elles conforteraient la pure jouissance, la pure délectation esthétique, les analyses formalistes sont nécessaires, aux fins de découvrir des réalités auxquelles on ne peut avoir accès que par elles et qui n'apparaissent pas, dans le travail synchronique sur le terrain. Mais elles doivent se dépasser en s'insérant au sein d'un réseau complexe d'informations où elles prennent sens, auquel elles donnent sens".
>
> "Il s'avère que les méthodes d'analyses, préconisées jadis par Henri LAVACHERY (concernant la structure interne des statuettes) et par F.-M. OLBRECHTS portant sur la spécification de chacun

---

(1) PERROIS (L.), 1972, op.cit., p.29.
(2) VANSINA (J.), 1984, op.cit., p.84.
(3) PERROIS (L.), 1977, op.cit., p.20.

> des signes, ou éléments constitutifs d'une sculpture se trouvent avoir aujourd'hui un fort regain ... d'actualité. Elles sont, en effet, des plus fécondes". (1).

3. LA LOI DE LA CREATION ESTHETIQUE DU R.p.E. MVENG.

Les arts bamiléké sont fortement décoratifs depuis la scarification jusqu'à la sculpture. La génèse, l'agencement des motifs, le rythme qu'on observe, répondraient à une loi plus générale de la création esthétique que le R.p.E. MVENG affirme avoir découvert en étudiant les arts bamoum et bamiléké.

> "Nous avons étudié attentivement le palais de Foumban, les trésors du Musée royal, ceux du Musée de l'IFAN, ceux de la grande porte de la ville, partout nous avons rencontré la même unanimité dans les signes comme dans leur signification. La lecture de ces signes, à son tour, nous a livré les mêmes constantes techniques. On peut donc parler d'une véritable loi, et d'une loi que nous ne craignons pas d'appeler universelle (à l'intérieur de l'art bamoum, bien sûr)". (2).

> "Des recherches parallèles sur l'art bamiléké nous ont fourni la preuve d'un substrat commun et d'un certain nombre de convergences incontestables. Le lecteur en jugera". (3).

Nous exposons brièvement cette loi : pour créer les motifs ou pour passer de l'objet à une oeuvre d'art, l'artiste procède par abstraction et synthèse suivant quatre étapes ou moments (4) :

---

(1) LAUDE (J.), 1980, op.cit., p.26.

(2) MVENG (R.p.E.), 1964, L'art d'Afrique Noire, Ed. Mame, Tours, p.53.

(3) Idem, p.55.

(4) Idem, 1980, op.cit., p.26.

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 0 et qui est le moment objectif.

b) 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 retiendra finalement qu'un jeu de lignes.

c) Troisième étape : la ligne essentielle dégagée est fixée en un motif. Ce motif devient un signe fixé, 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 . ..

> "Ces lignes, fixées, codifiées, deviennent un symbole. La signification de ce symbole est liée à la vie de l'homme sur terre et à son expérience sur l'environnement" (1).

d) Quatrième étape : c'est celle de la composition ou de la synthèse, ou moment C. A partir du motif, l'artiste crée une oeuvre décorative ou sculpturale (ph. 174). Le motif peut être utilisé tantôt seul, tantôt associé à d'autres motifs (ph. 173) : cas du motif du buffle associé à celui de l'araignée.

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

---

(1) MVENG (R.p.E.), 1980, op.cit., p.49.

O = l'objet (premier moment 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 --> M --> C

. L'objet peut devenir un motif, en passant par l'abstraction linéaire suivant la formule O --> L --> M --> C.

> "... la création esthétique africaine passe de l'objet à son abstraction, sous le signe de sa ligne essentielle puis au motif pour aboutir enfin à une composition définitive".
>
> "Les étapes peuvent être raccourcies, l'un ou l'autre des paliers peut être omis ... Nous ne connaissons pas de style nègre qui n'obéisse d'une façon ou d'une autre à cette démarche." (1).

De nombreux exemples dans le texte illustrent cette loi (et le lecteur jugera). Cette dernière, rappelons-le, a été élaborée à partir d'une étude des arts bamoum et bamiléké. 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.

---

(1) MVENG (R.p.E.), 1980, op.cit., p.28.

3. TRADITION ORALE.

C'est la clé qui nous permettra d'avoir accès au sanctuaire des arts négro-africains. En effet la tradition orale, qui existe ou a existé en Orient et en Occident, prend ici une signification et une portée que l'écriture linéaire lui a fait perdre ailleurs. Les travaux de Jan VANSINA, Claude PERROT et bien d'autres éminents spécialistes, ont démontré l'importance des traditions orales dans l'étude de l'histoire africaine.

La description de nos sources a montré aussi la part qu'y tiennent les traditions orales. Ainsi, les textes écrits par des Africains ou des Occidentaux en sont nourris (1) et il en est de même pour une grande partie des matériaux de notre enquête, qu'il s'agisse des témoignages sur le passé ou des informations relatives à la documentation iconographique.

La tradition orale véhicule et conserve, en le modifiant plus ou moins, le précieux capital des créations socio-culturelles des peuples africains ; l'historien de l'art doit recueillir scientifiquement ces données et les interpréter avec prudence. La tradition orale liée à la parole, qui est vie, est un véritable musée vivant.

> "L'archéologie restitue de façon spectaculaire les séquences du passé, les documents écrits transmettent des données chronologiques et systématiques, mais la tradition orale est un train d'ondes chargé de sons, de couleurs, de formes archaïques, d'émotions, d'affectivité et de pensée, des hommes, des femmes des temps révolus" (2).

---

(1) Il faut retenir qu'une partie d'entre eux a été composée à partir des dépositions de témoins occulaires du passé, ou à partir de traditions anciennes transmises oralement.

(2) ENO BELINGA, 1977, op.cit., p.13.

La tradition orale contribue à la reconstruction historique. Son avantage, dans toute société, est qu'elle décrit l'histoire telle qu'elle est enregistrée par ceux qui la vivent de l'intérieur. Son point faible est que sa chronologie est relative et souvent incertaine.

> "Oral data can also contribute to chronology, even though traditions are known to be notoriously weak in princely this regard" (1).

En outre, les données de la tradition orale sont parfois contradictoires. Aussi est-il bon de comparer et de confronter ces données avec celles d'autres sources : l'archéologie, la linguistique, les arts, l'anthropologie culturelle, l'histoire économique, etc..., ce qui permet des recoupements qui amènent le chercheur à dégager une image très saine de l'époque, du passé qu'il veut faire revivre.

Les documents oraux sont indispensables pour l'étude de la symbolique des arts bamiléké. Inversement, cette étude confirmera certaines données provenant des sources orales, comme le démontrera notre travail. Bien que la région ait été occupée depuis quelques millénaires avant J.-C., les traditions orales ne remontent pas au-delà du XIVème siècle, date probable de l'émergence des royaumes ou des confréries les plus anciennes, dans l'état actuel de la recherche. Elles ne fournissent donc aucun élément sur l'histoire et les arts pendant cette longue période s'étendant du XIVème siècle aux siècles antérieurs.

---

(1) VANSINA (J.), 1984, op.cit., p.36.

5. HISTOIRE ECONOMIQUE.

L'histoire économique peut nous donner de nombreux renseignements sur les changements qui ont affecté la production artistique. Le Grasland a une longue histoire ; ici, la complexité des styles, des symboles ne s'explique pas seulement par le génie créateur des artistes, les mutations politiques ou sociales, mais aussi par d'autres facteurs (internes ou externes) dont des influences dues, depuis des siècles, aux échanges et aux communications.

Des produits nouveaux, à une époque de l'histoire, ont été utilisés dans l'art (et certains continuent à l'être), comme matériaux (cas du cuivre, du cauris, des différents types de perles qui servaient, au départ, de monnaie), ou comme sujet artistique (cauris, boutons, motif du fusil, etc. dans certaines représentations) (ph. 35a). Des plantes nouvelles étaient introduites dans tout le Grasland, développant l'agriculture, mais intervenant aussi dans des rituels où excellent des sociétés à masques. L'enrichissement de certains mfo (rois) a permis l'augmentation de leur trésor. Certains mfo (singulier fo) sont devenus de grands mécènes (Fotso I de Bandjoun au XIXème siècle, par exemple).

Certes, l'histoire économique n'explique pas tout, mais elle donne quelques informations relatives aux influences stylistiques, soit entre les différents royaumes du Grasland eux-mêmes, soit entre le Grasland et des régions voisines (Haute Bénoué, Cross River, etc.). Elle contribue à résoudre les problèmes de la distribution de certains objets entre les unités politiques bamiléké.

Toutefois, les études dans ce domaine comportent de nombreuses lacunes. La chronologie des faits reste nulle ou hypothétique dans la plupart des cas, au-delà du XVIIème siècle. WARNIER suggère que les échanges en direction de la

Bénoué, en ce qui concerne le commerce ancien du Grasland, est susceptible de compter plusieurs millénaires. Il écrit aussi :

> "Pour ma part (mais cela reste à prouver), il ne fait guère de doute que le fer des Grassfields, dès avant le XVème siècle, était échangé contre le sel à RIO DEL REY, et peut-être dans l'estuaire du Wouri" (1).

Mais cet auteur précise que dans l'état actuel de nos connaissances, la chronologie de ce commerce ancien est impossible (2). Il est donc nécessaire de recueillir de nombreux témoignages sur les échanges (couvrant des siècles) entre le Grasland et les savanes du Nord ou la région du Golfe de Guinée, par des enquêtes systématiques de terrain.

6. LA LINGUISTIQUE.

La linguistique est d'un grand intérêt pour notre étude.

> "La connaissance du comportement linguistique est essentielle dans l'analyse des cultures orales. C'est pourquoi la sociologie du langage a souvent été préconisée, à la fois comme méthode et comme discipline, par des sociologues et des ethnologues : Marcel GRIAULE, E. SAPIR, M. GRANET, Dominique ZAHAN, Geneviève CALAME-GRIAULE, M. LEENHARDT et M. COHEN" (3).

---

(1) WARNIER (J.-P.), 1985, op.cit., p.148.

(2) De tels échanges se faisaient surtout de royaume à royaume, ou de peuple à peuple, ou encore de secteur à secteur. Le commerce au loin se faisait donc à l'aide d'une véritable chaîne d'intermédiaires .

(3) ENO BELINGA, op.cit., p.14.

La langue locale nous aidera à formuler, analyser, démontrer les faits, en tenant compte des réalités locales. Elle est indispensable pour identifier ou localiser des lieux, des personnes, des objets.

La transcription des noms de personnes se heurte aux multiples possibilités d'appellation et peut donc induire en erreur le chercheur mal renseigné sur les réalités locales.

> "On peut distinguer plusieurs catégories de noms : le titre traditionnel (Nzi no) reçu par un ancêtre et hérité depuis ; le nom individuel de cet ancêtre (Nzi mba), récipiendaire du titre, et qu'on peut considérer comme l'ancêtre éponyme de la lignée. Ce nom est accolé avec le titre de notabilité et se transmet avec lui. Exemple : Mfə Nãnga est le titre traditionnel du chef de Bamdoumkassa, car le fondateur s'appelait Nanga. Cet ensemble est souvent remplacé par un diminutif : Mfə Na pour Mfə Nanga. Enfin, la même personne reçoit un nom de naissance qui l'individualise (Nzi mavə). On peut donc dire Mfə Nãnga, Mfə na, ou Mfə Kamaha pour désigner l'actuel chef de Bandoumkassa. A ce nom de naissance, s'ajoute aujourd'hui "le nom pour le blanc" (name for baptist, en pidgin) qui est le prénom chrétien (Nzi ndok)" (1).

BARBIER nous fournit ici cet exemple parmi des milliers d'autres. Et si on n'y prête pas attention, il peut être difficile d'établir la correspondance entre les mêmes personnes citées dans plusieurs témoignages oraux ou des monographies.

Devant un objet d'art on peut chercher à connaître l'artiste qui l'a façonné. Si l'artiste est un notable, le nom de Zu TEKOM (par exemple) qu'on vous donne est composé de ZU (titre de notabilité) et TEKOM (nom individuel de l'ancêtre récipiendaire du titre et fondateur du lignage). ZU TEKOM se

---

(1) BARBIER (J.-C.), 1973, op.cit., pp.331-354.

transmet de père en fils, de ce fondateur de lignage au représentant actuel. Il faut donc chercher lequel des différents ZU TEKOM a fabriqué l'objet. Il faut des enquêtes poussées car, chez les Bamiléké, celui qui succède à son père (notable) perd automatiquement son nom individuel et s'identifie lui-même à l'ancêtre fondateur du lignage (1).

Lorsque Monsieur X est le "père" ou le "frère" de Monsieur Y, cela peut parfois signifier que l'ancêtre de X fut le père ou le frère de celui de Y, il y a Z générations.

La connaissance des surnoms est d'un grand intérêt historique. NOTƱEM, fondateur du royaume gun de Bandjoun, était surnommé ngom (l'araignée) puisqu'il était un grand spécialiste dans l'art de la divination à l'aide de cet animal. On l'appelait alors NOTƱEM NGOM (NOTƱEGOM).

La toponymie est une importante source de renseignements, (2) dans la mesure où, selon les cas, le nom exact de chaque

---

(1) Dans la conception bamiléké, tout se passe comme si le notable ne mourait pas, puisqu'il revit, rajeuni dans son successeur. C'est ce dernier qui "disparaît" en tant qu'être individuel. (Ces notions seront clarifiées au cours de l'exposé).

(2) "Il est aujourd'hui connu que la toponymie est un repère historique. Un nouveau groupe, de langue différente, prend possession d'un territoire donné. Il est rare qu'en provoquant le déplacement en masse du groupe pré-établi, il fasse table rase de tous les éléments anciens. Aussi est-il de règle que les nouveaux arrivants associent les pré-établis à leur économie générale et leur associent une fonction déterminée".
"Deux situations se présentent : ou bien les nouveaux venus sont absorbés par les populations et les cultures antérieures, ils adoptent les noms des lieux antérieurs à leur établissement ; ces noms arrivent à survivre aux changements successifs imposés par les strates d'occupation dont témoignent les diverses couches linguistiques superposées ; ils renseignent sur le passé, les régions et les époques". DIKA AKWA, 1982, op.cit., p.82.

gun indique l'origine et même les circonstances de sa création. Par exemple, Bandjoun est le nom officiel résultant de la transformation à l'époque coloniale (1) du mot pəlaŋjc (pə = gens ; laŋ = Baleng ; jo = acheter). Le fondateur de Bandjoun était originaire de Baleng (laŋ) et il avait augmenté sa population en achetant (jo) de nombreux esclaves.

Bayangam est le terme, en français, de pa yo gam (pə : gens ; yo : voir ; gam : sauterelles) puisque la chefferie fut créée quand apparurent les sauterelles que virent le fondateur et ses compagnons. Les exemples sont multiples d'un état à un autre.

La toponymie est aussi en mesure d'enregistrer des données référant à la situation en altitude des gun, ou à des secteurs les uns par rapport aux autres (2).

> "Un grand nombre de désignations sont formées d'un terme qui fait référence au lieu, précédé de l'un des deux affixes nkə, nto, que l'on peut traduire par "en-haut", "en-bas"." (3).

Leur emploi, dans la composition du toponyme,varie selon que le lieu désigné par celui qui en parle se trouve au-dessous ou au-dessus de lui. Ce qui évidemment cause des problèmes à celui qui connaît mal la région et ne peut encore mesurer les nuances. Ce qu'écrit TARDITS à propos du plateau bamoum, est valable pour le plateau bamiléké :

---

(1) Les noms transformés des différents groupements sont utilisés dans des textes officiels, les ouvrages scolaires, alors que les habitants de ces chefferies conservent toujours leurs dénominations propres. Il y a même des informateurs qui ignorent ou connaissent mal les appellations officielles.

(2) Cf. supra, origine du mot bamiléké, page 5.

(3) TARDITS (C.), 1980, op.cit., p.282.

> "Cette relativité des appellations explique les mésaventures des cartographes de l'I.G.N. qui notèrent les noms de lieu que leurs informateurs leur donnaient, sans se douter que ces noms pouvaient parler selon qu'ils avaient emprunté une voie d'accès montante ou descendante pour gagner le village qu'ils venaient de localiser. Les utilisateurs ultérieurs des cartes officielles eurent la surprise de constater qu'une fois sur deux environ, le toponyme de la carte ne leur était pas confirmé sur place." (1).

Les gens de Bangangté appellent ceux de Bafoussam situés (plus haut) "mpətu", les gens "d'en haut". Les Bamoum appellent les Bamiléké situés (plus haut aussi) "mpənku". Dans les deux cas, ce sont des désignations liées à la position en altitude, et non à une quelconque connotation ethnique.

Enfin, certains termes ou conceptions en français perdent une bonne partie, voire la totalité de leur sens, dans leur traduction en bamiléké. L'inverse est aussi vrai. C'est pourquoi au cours de notre exposé, nous serons amenés à apporter de temps à autre quelques précisions.

7. CHRONOLOGIE ET HISTOIRE DE L'ART.

7.1. Problèmes de la chronologie des arts en Afrique Noire.

L'histoire de l'art étudie l'évolution de l'art d'un peuple et permet la connaissance du passé de cet art. Elle contribue aussi à la connaissance de la société d'un groupe humain. Le pays bamiléké qui a été occupé de façon continue, depuis trois millénaires à six millénaires avant J.-C. d'après des archéologues, des linguistes, des botanistes (2), n'a pas eu toujours les mêmes caractéristiques que celles que nous lui

---

(1) TARDITS (C.), 1980, op.cit., p.282.

(2) WARNIER (J.-P.), 1985, op.cit., p.3.

prêtons aujourd'hui. Il a connu de nombreuses transformations non seulement sur le plan artistique, mais aussi dans divers domaines (politique, économique, social, etc...). Les facteurs intervenant étaient à la fois internes et externes comme nous le verrons au cours de cette étude (limitée, nous le rappelons, à la période allant du XIVème siècle à nos jours).

Cependant, un des principaux problèmes qui se posent alors, c'est celui de la chronologie précise et relative, soit aux événements qui se passèrent, soit à la production plastique liée à ses changements. D'ailleurs, établir une chronologie des arts des différentes sociétés africaines est à la fois une nécessité (1) et en même temps une difficulté :

> "A dated object in sub-saharian art is as rare as a crock of gold at the end of the rainbow, and chronological arrays have therefore been impossible to set up". (2).

> "Parler de chronologie en matière d'art africain, c'est s'exposer ouvertement à la critique, d'autant plus que personne ne peut prouver par quelque argument valable la justesse de ses vues ... Cette double incertitude quant au support chronologique de la vie africaine, ce déroulement dans un "temps" hors de notre temps occidental, nous obligent à morceler nos exigences dans le domaine de la précision chronologique" (3).

> "On s'aperçoit immédiatement qu'il est impossible d'appliquer à l'Afrique Noire certains cadres habituels,et commodes, de l'histoire de l'art, le cadre ethnologique par exemple" (4).

---

(1) La chronologie permet de comprendre les raisons historiques des variations stylistiques, des changements dans l'iconographie. L'objet d'art qui est source de l'histoire et indicateur historique, mérite d'être daté.

(2) VANSINA (J.), 1984, op.cit., p.174.

(3) PERROIS (L.), 1972, op.cit., p. 12.

(4) GUERRE (P.), 1976, "L'enseignement universitaire de l'art d'Afrique et ses problèmes, In quadermi, poro I, Venise, pp. 62-63.

Bien que sans chronologie (absolue ou relative) il n'y ait pas d'histoire, la plupart des historiens de l'art de l'Afrique Noire négligent ce fait ou lui accordent peu d'attention. Tous affirment, surtout, être désarmés par les sérieuses difficultés qui surgissent lorsqu'ils veulent dater les objets d'art africains.

> "So far art historians of sub-saharian Africa have remained defeatist with regard to dating, especially when it comes to wood" (1).

Les multiples raisons (certaines sont fondées, d'autres le sont moins) avancées par les auteurs sont : la carence des documents écrits, le peu d'informations précises concernant bon nombre d'objets de collection, dont le plus souvent on ignore les lieux de production, le matériel en grande partie fait de matière périssable comme le bois, dont la conservation est délicate et la durée de survie limitée, etc. Malgré tous ces problèmes, certains auteurs pensent qu'il faut quand même établir une chronologie (fût-elle relative) des arts des sociétés africaines, puisqu'il est exclu que ces arts soient restés figés.

> "Malgré les très fortes difficultés auxquelles se heurterait cette tâche, et dont certaines pourraient bien s'avérer insurmontables, il est nécessaire de tenter, sinon de constituer, une Histoire, du moins dans un premier temps et, serait-elle relative, d'établir une chronologie des arts de chaque population de l'Afrique subsaharienne" (2).

Plusieurs méthodes de datation existent soit en s'appuyant sur les documents oraux ou écrits, soit en datant directement les objets eux-mêmes (3).

---

(1) VANSINA (J.), 1984, op.cit., p.39.

(2) LAUDE (J.), 1980, op.cit., p.17.

(3) VANSINA (J.), op.cit., p.33.

7.2. Chronologie des arts bamiléké.

7.2.1. Le temps chez les Bamiléké.

La chronologie est une science auxiliaire de l'histoire qui vise à établir les dates des faits historiques. C'est aussi l'ordre de la succession des événements (1). Dans l'espace et dans le temps, les systèmes chronologiques diffèrent selon les sociétés :

> "Certains peuples comptaient le temps d'après les moissons. D'autres fixaient "l'an 1" à partir d'un événement mémorable ... Il y a près de 2000 ans apparut la légende que le bon Dieu était descendu sur terre. Quelques 500-600 ans après, le calcul d'après la naissance de Jésus-Christ fut adopté à peu près partout et également en Russie, sous Pierre Ier. Nous appelons notre ère la période écoulée depuis la première année jusqu'à nos jours." (2).

Les Bamiléké comme les Bamoum:

> "Disposent de plusieurs computs du temps ; l'un est fondé sur les rythmes saisonniers, et tous les signes qui, dans la nature, les accompagnent, cycle de vie des végétaux et des animaux, qui commandent les occupations et les fêtes" (3).

L'autre est basé sur l'observation des astres (lune, soleil, étoiles) pour déterminer les années, les mois et pour fixer les dates de certaines cérémonies religieuses, etc...

---

(1) Cf. LAROUSSE de langue française (1977), p.326.

(2) KOROVKINE (Fp), 1972, L'Antiquité : histoire du monde antique, Prosvetchenie, Moscou, pp.30-31.

(3) TARDITS (C.), 1980, op.cit., p.16.

Le temps tshuɔ est découpé en plusieurs tranches (1) plus ou moins longues se référant aussi bien aux générations qu'aux séquences du jour : les Bamiléké distinguent deux années (gu') qui alternent :

- Le gu'jɛ : année du jɛ
- Le gu'kɛ : année du Kɛ

Lors de l'année du jɛ, autrefois, les jeunes filles pubères étaient enfermées dans un endroit clos. Elles étaient ainsi gardées, de 4 à 5 semaines, puis, bien nourries, huilées, massées, elles pouvaient être exhibées pour susciter les demandes en mariage. Cette sortie était marquée par une grande danse qui existe encore aujourd'hui sous le nom de jɛ. Ce terme désigne aussi le xylophone qui anime cette danse.

L'année du Kɛ est marquée par l'apparition de la maso (littéralement la mère de l'éléphant) qui est un phénomène redouté, une force de la vie, une sorte de divinité (nous y reviendrons au cours de cette étude). L'arrivée de la maso annonce le début du Kɛ qui désigne l'alliance du sang et de la magie. Le Kɛ est aussi une puissance liée à des rites agraires et d'initiation , à des cultes de la fécondité.

---

(1) C'est le calendrier bamiléké qui est toujours en vigueur dans les différents guŋ. On ne peut sortir certains objets qu'à certaines périodes, certains jours, certaines dates précises. Ce calendrier réglemente les travaux des champs, les fêtes traditionnelles. Le chercheur est tenu de le connaître, sans quoi il pourrait manquer de précieux rendez-vous. Depuis quelques décennies, sont en vente dans des librairies, des documents où figurent le calendrier occidental et le calendrier bamiléké, avec des indications sur les correspondances. Nous reviendrons en détail sur le temps et le calendrier bamiléké, plus bas.

L'année gu' comprend une saison des pluies so et une saison sèche lem qui sont d'inégales longueurs. L'année est divisée en treize mois ou nwɔ (lunes, lunaisons). Le nwɔ représente un cycle complet de la lune qui dure 28 jours. Le nom de chaque mois nwɔ a un rapport avec les activités agricoles et les changements des saisons (1).

La semaine bamiléké appelée gapzu a huit jours : elle obéit soit à un calendrier lunaire pour certains, soit à la vie agricole et sociale pour d'autres. Chaque jour tyɛ (pluriel : mtyɛ) a sa signification profonde et des activités particulières lui sont réservées. La semaine gapzu comprend quatre jours sacrés (mtyɛ jyɔ) et quatre jours ordinaires (tyɛ mso). Les séquences du jour sont essentiellement liées aux phénomènes de variation de la position du soleil nam dans le ciel et à ses effets lumineux ou calorifiques (2).

Les Bamiléké ont une conception linéaire du temps. Ils disposent d'un ensemble de données qui permettent soit d'ordonner dans ce temps les événements, les productions plastiques, les uns par rapport aux autres, soit de les dater relativement dans leur propre système chronologique. L'axe de référence est constitué par la succession des chefs mfo (singulier : fo) dont les noms, depuis le fondateur jusqu'au fo régnant, semblent avoir été retenus avec beaucoup d'exactitude. Ainsi les crânes des souverains sont conservés et gardés au fam (cimetière royal) sous la surveillance des dignitaires nommés ŋwala'. Dans certains guŋ, où la généalogie royale est très longue, certains crânes sont remplacés par des pierres tombales ou une poterie

---

(1) Manwɔ signifie aussi lune. Dans le langage courant, ce dernier terme semble désigner particulièrement l'astre alors que nwɔ correspondrait à mois. Toutefois, ces deux mots sont utilisés indifféremment.

(2) La variation de la position de la lune et de l'étoile sɛbiapgo (littéralement l'étoile gardienne des champs) dans le ciel et leurs effets lumineux permettent de déterminer les séquences de la nuit mtsɯ'.

contenant ce qui reste du disparu. Les crânes des mfo défunts font l'objet d'un important culte puisqu'on considère qu'ils agissent sur la vie communautaire.

Les statues ou les statuettes commémoratives des souverains successifs (chaque pièce en principe est façonnée du vivant de chaque fo, mais il existe un objet de remplacement lorsque l'original a disparu) sont religieusement conservées.

Dans chaque gun, il existe une pierre datant de sa fondation et un ensemble d'objets symboles de pouvoir, laissés en place par le fondateur et transmis de génération en génération (bracelet de cuivre, corne d'animal, sac à "fétiches", instrument de musique, siège, lance) (ph. 1t).

Rappelons que la succession ici est patrilinéaire. Là, chaque fo nouvellement désigné se constitue une sorte d'état-major personnel remplaçant celui du souverain précédent. Cet état-major est formé d'un nombre précis de dignitaires dont :

- Le Kwipu ("celui qui tient la main du fo") sorte de grand chambellan, qui sera le second personnage du gun. C'est un frère consanguin du nouveau fo.

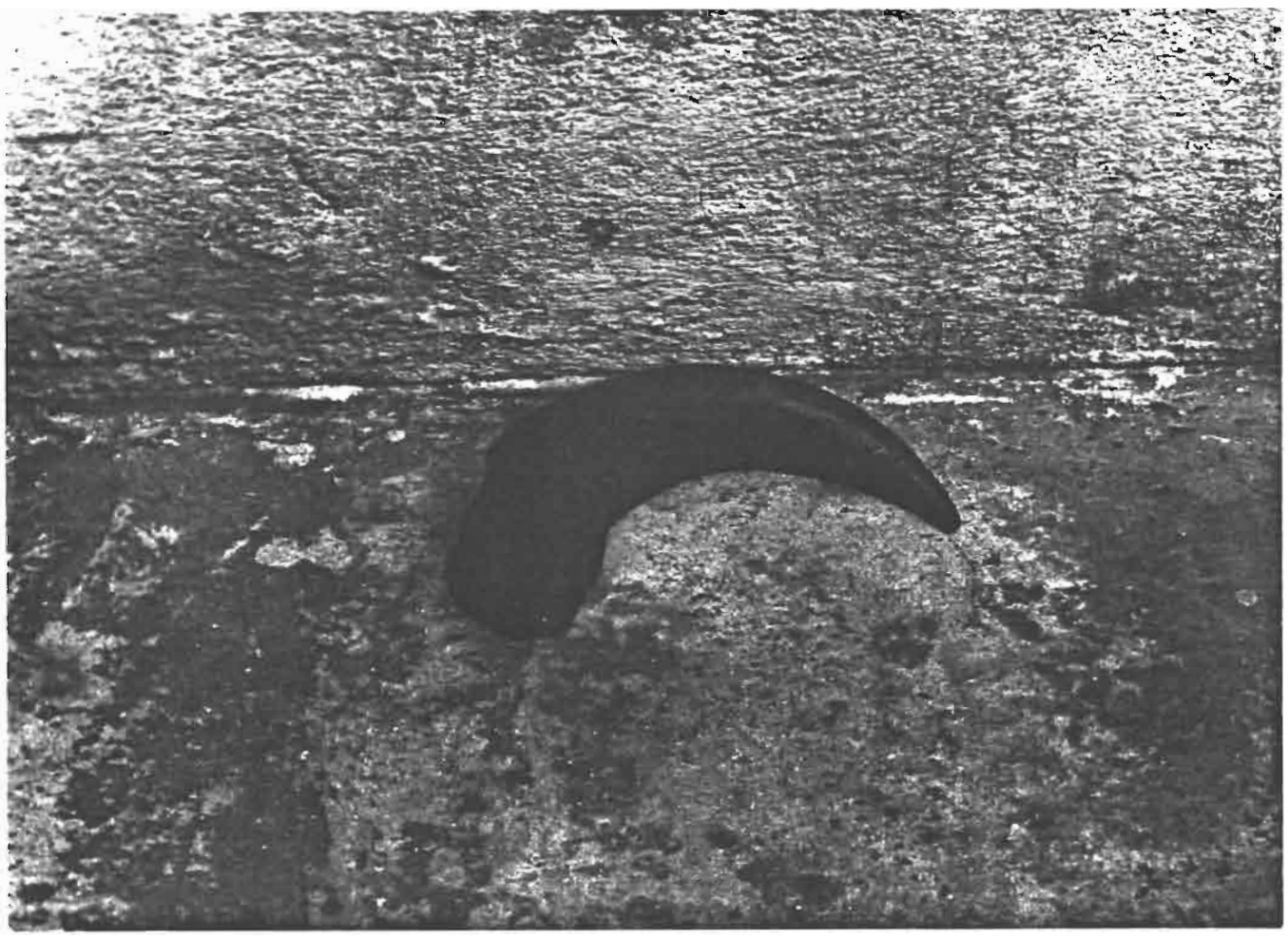
- Le Wafo notabilité que reçoit le petit frère (ou, à défaut, un autre frère consanguin) du fo.

- La Mafo (reine-mère) est le titre que reçoit la mère (ou à défaut une de ses soeurs) du fo, etc... (1).

Les dignités acquises se transmettent de génération en génération avec les avantages qui y sont attachés (dont les objets symbolisant le prestige et le pouvoir acquis).

---

(1) Cf. infra, les institutions et croyances, pages 161-171.



Ph.1t - Corne d'animal, symbole du pouvoir royal et expression de la légitimité des souverains de Bapi ; cet objet aurait été ramené de Rifum par le fondateur de la dynastie bapi, probablement au XVIème siècle (Cliché FINAC-MBANDA, 1981).

Il y a autant de mafo, de kwipu, de wafo qu'il y a de règnes. La confrontation de la généalogie royale avec celles de ces dignitaires peut nous fournir d'amples informations.

Il y a toujours certaines cérémonies (cas de celle relative à la mort du fo) où les héritiers de tous les règnes défilent ensemble et par ordre d'ancienneté, sur la grande place de la résidence royale.

Dans chaque gun bamiléké, chaque règne ancien (d'un fo X) est matérialisé par plusieurs indicateurs (1), dont :

- Le crâne du fo X.
- Les héritiers (2) de ceux qui ont constitué l'état-major de ce fo X.
- La statue ou la statuette commémorative du fo X (à défaut, un objet de remplacement).
- Une société à masque fondée par le fo X, puisque chaque nouveau souverain ouvre une association avec ses insignes de reconnaissance .
- etc...

La généalogie royale permet d'ordonner un certain nombre d'événements qui ont affecté l'histoire de la société, de déterminer les devoirs des lignages à l'égard du fo, la place qu'ils occupaient les uns par rapport aux autres.

L'ancienneté de l'occupation du sol étant matérialisée par divers rituels où coexistent les institutions des premiers occupants et les structures nouvelles ; les habitants de la

---

(1) La nature et le nombre de ces indicateurs varient selon les gun.

(2) Ils sont bien placés pour décrire ce règne X sous lequel leurs lignages ont été fondés et leurs prestiges établis. Ces lignages n'ont fait l'objet d'aucune étude.

plupart des royaumes ont la conscience d'un passé qui va au-delà de la fondation du gun. L'ordre d'inscription des groupes au sol constitue aussi un repère chronologique.

Les faits historiques seront datés par rapport aux mfo. Toutefois, cette datation relative sera affinée par l'ordre de l'occupation du sol et certains événements (guerre, famine, invasion des sauterelles, épidémie, arrivée des Européens,etc.).

Aucune évaluation précise n'est faite sur la durée des règnes, d'autant plus que les Bamiléké ne jugent pas cela utile (1). Mais les intéressés, en particulier les gardiens des crânes des mfo, possèdent des indications qui peuvent aider à se faire une idée de cette durée (2).

---

(1) Les habitants ont une mémoire plus précise qu'on ne le pense. Ils n'oublient que ce qui ne présente pas pour eux un réel intérêt. Des accords entre chefferies, les limites des frontières, les dettes entre les individus, les alliances, les lois réglementant la vie communautaire, des événements, etc. qui remontent souvent aux générations les plus anciennes, sont bien gardés en mémoire. Objets d'art (toute la culture matérielle), rituels, traditions orales, etc... permettent de fixer des souvenirs du passé proche ou lointain.

"Nous autres, populations alphabétisées, avons du langage oral une idée tout à fait erronée. En effet, pour nous, le texte, seul, est durablement certain parce qu'on peut le fixer et s'y référer à la lettre. Pour nous, la parole vole, va, vient, meurt et se renie. Mais pour un analphabète, il en va tout autrement. Il n'a pas d'autre référence culturelle que l'acte ou la parole et c'est pourquoi la parole lui est sacrée, considérée comme un acte créateur ... Et ceux qui ont côtoyé des peuples analphabètes savent combien la mémoire de la parole est forte chez eux". GUERRIER (E.), 1975, Essai sur la cosmogonie Dogon, Les portes de l'étrange, Ed. Robert Lafont, Paris, p.227.

(2) Les chefs de lignages fondés pendant un règne donné peuvent parfois fournir des renseignements sur la durée relative à ce règne.

Ils distinguent les règnes normaux des règnes anormaux (cas rares, mais qui arrivent parfois).

Le règne d'un fo X est normal lorsqu'à sa mort, c'est son fils qui accède au trône. Cet héritier ne peut être ni une fille, ni l'aîné du fo X, ni un prince né avant l'intronisation du fo X, puisque la tradition bamiléké écarte du pouvoir cette catégorie de personnes (il n'y a aucune exception à cette règle). En outre, notre héritier ne peut avoir au minimum que 13 à 14 ans, puisqu'avant d'être intronisé, il est tenu de prouver sa capacité à engendrer (il doit ainsi rendre enceinte une femme mise à sa disposition pendant la réclusion initiatique). La durée du règne du fo X est donc nécessairement supérieure ou égale à 14 ans. Le puɔkam (1) (l'aîné du fo X) était-il de la même classe d'âge que notre héritier (la différence de classe d'âge chez les Bamiléké est de 5 ans) ? Le fo X défunt était-il grand-père, arrière grand-père ? Ces questions, comme bien d'autres, permettent d'avoir une idée de la durée de ce règne (surtout s'il est long).

Le règne du fo X est anormal s'il n'a pas laissé un enfant en âge d'assurer sa succession. Dans ce cas, le fo X a été remplacé par un de ses frères, car la pratique de la régence n'est pas prévue dans la royauté bamiléké. On a alors affaire à un règne court et les gardiens des crânes donnent alors des indications complémentaires à ce sujet.

D'une façon générale, le fo bamiléké accède au pouvoir jeune (moyenne 22 ans) et meurt âgé (58 ans en moyenne). La durée moyenne d'un règne est de 25 ans (2). Cependant, il est

---

(1) Lorsque l'aînée est une fille, elle porte le nom de tukam

(2) Nous avons établi les durées moyennes des règnes de mfo au XXème siècle, dans une trentaine de dynasties (correspondant à 30 guŋ). A part quelques exceptions, ces durées moyennes de règne avaient tendance à dépasser largement 25 ans (cf. Annexe 1). Les guŋ où ces moyennes sont faibles, sont celles ayant connu des troubles à l'époque coloniale.
.../...

prudent d'étudier ce problème, dynastie par dynastie. L'histoire des royaumes fournit de nombreux exemples de longs règnes (plus de 45 ans). Les règnes de plus de 60 ans ne sont pas exceptionnels. Ainsi le fo de Bagang Fokam règne depuis 1924. Les règnes courts (moins de 8 ans) sont rares, mais existent quand même.

Les Bamiléké ont une conscience historique. Mais l'ordre temporel linéaire sert essentiellement à la pratique sociale d'un monde fortement stratifié. La chronologie est faible et la datation imprécise d'un point de vue occidental. Toutefois, nous avons affaire ici à une autre conception du temps, de la durée, du passé, etc. (1).

Une datation plus fine exige qu'on fasse appel à d'autres données, et qu'on établisse des fourchettes chronologiques en s'appuyant sur les travaux d'autres auteurs.

7.2.2. Méthodes de la chronologie des objets d'art.

Les données des datations des objets d'art étant détaillées au cours de notre exposé (cf. aussi catalogue), nous ne présentons ici, qu'à grands traits, la méthodologie.

.../...

Nos informateurs sont unanimes à dire que les règnes des souverains, à l'époque pré-coloniale, duraient plus longtemps qu'aujourd'hui (mais il faut le prouver).

(1) Les civilisations africaines sont des civilisations de l'oralité, cette spécificité leur confère un caractère particulier. Leur façon de comprendre la notion de temporalité, de chronologie, de vérité historique diffère de la façon dont l'Occident perçoit ces mêmes concepts". JBADER THIAM, 1979, Tradition orale et histoire africaine. Université des Mutants, Dakar, p.30.

a) Les quelques objets datés des travaux antérieurs peuvent être considérés comme un atout.

- L'évocation par MEAUZE (1) des "formes camerounaises", à propos d'un dessin rupestre du Sahara semblant montrer un masque, situerait l'art bamiléké avec un recul de 7000 ans, sur une latitude beaucoup plus septentrionale. Les vagues similitudes formelles de cet objet du Sahara avec certains masques bamiléké peuvent constituer un indice, mais elles sont très insuffisantes pour fonder une quelconque hypothèse solide.

- Un objet en terre cuite de Njimom "est supposé dater du XVème ou XVIème siècle, mais c'est loin d'être établi, aucune datation par thermoluminescence n'ayant été faite sur cette pièce unique, par ailleurs disparue" (2). Notons que Njimom, situé en territoire bamoum, était occupé par des populations apparentées dont les Bapi et les Bati qui furent chassés par Nsa'ra le fondateur du royaume bamoum au XVIème siècle (3). Les Bapi (dont nous reparlerons) sont aujourd'hui installés en pays bamiléké (tout comme les Bati) et gardent des liens solides avec ceux qui sont restés à Njimom (4).

- Il existe un certain nombre d'objets datés par quelques auteurs dont principalement T. NORTHERN et HARTER. Ce dernier nous parle des pièces exceptionnelles datant du XVIIIème siècle et réalisées par le fo N'Dibenji de Bandokossang (Haut-Nkam). Mais ces pièces furent détruites à la fin du XIXème siècle lors d'une guerre entre Bana et Bandokossang (5).

---

(1) MEAUZE (P.), 1967, op.cit., p.18.

(2) HARTER (P.), 1986, op.cit., p.23.

(3) TARDITS (C.), 1980, op.cit., p.103.

(4) Le fo régnant de Bapi nous a affirmé qu'il joue un rôle important dans l'intronisation du chef soumis de Njimom et dont le sultan bamoum est le souverain de nos jours.

(5) HARTER (P.), 1986, op.cit., p.23.

- Les objets de collection constituent aussi une référence dans la mesure où,si nous n'avons pas une date de la fabrication de chaque pièce, nous avons au moins la certitude qu'elle est antérieure ou égale à celle de sa collecte. C'est le cas des objets (conservés en Occident) qui furent collectés par l'Allemand CONRAU en 1899 chez les Bamiléké - Bangwa (Fontem).

- Les photos datant du début du siècle, de certaines pièces en fonction dans les chefferies aujourd'hui, aident aussi à établir une chronologie.

b) Des pièces peuvent être datées approximativement par comparaison avec d'autres matériaux de la même provenance dont les dates sont connues.

c) La polychromie d'une sculpture peut permettre de présumer qu'une sculpture est plus récente qu'une autre de même type, mais offrant un aspect différent ; par exemple, on peut noter la marque éventuelle de la décadence d'un art "classique",à des formes structurées pour se passer de l'adjonction des couleurs.

d) L'étude des généalogies des mfo, des dignitaires du gun, des responsables des sociétés secrètes en rapport avec des objets symboliques qui leur sont consacrés (1), permet

---

(1) Il y a toujours des objets symboliques du fondateur du lignage (ou de la société à masque nkem) qui matérialisent son pouvoir, son prestige, la spécificité du groupe. Ces objets se transmettent de génération en génération. Même si pour une raison ou une autre ils ont disparu, il reste toujours l'arbre sacré yam planté lors de la fondation du lignage ou, dans certains cas, la pierre "fétiche" de la fondation. Les héritiers sont tenus d'accroître le patrimoine initial, évidemment.

souvent des datations relativement précises. Notons que cette méthode généalogique bénéficie de la possibilité de nombreux recoupements. Nous avons dit que la succession est patrilinéaire et que le titre de notabilité ou de fo de l'ancêtre éponyme se transmet de génération en génération avec les symboles qui y sont attachés. L'investiture révèle la personne de qui l'ancêtre du notable actuel a reçu son titre. Les lignages généalogiques peuvent ainsi s'articuler les uns aux autres. En définitive, la profondeur généalogique d'une dynastie peut être confrontée (comme nous l'avons expliqué plus haut (1) avec d'autres généalogies et des indicateurs.

e) L'évolution des contextes économiques, politiques et culturels, et qui a provoqué des changements internes aux sociétés, divise la période précoloniale en phases distinctes, si bien que les activités artistiques évoquées dans les traditions orales peuvent être situées dans le temps. Aussi,

---

(1) Cf. supra p. 86 . Dans un secteur comprenant Bamenda, Dschang et Mbouda, les lignées généalogiques des souverains et de certains grands dignitaires de certains gun, sont matérialisées par un ensemble de petites statuettes commémoratives, mesurant de 5 à 8 cm et représentant chacune un ancêtre bien défini. Ces statuettes rituelles sont reliées entre elles par une corde sur laquelle sont attachés parfois des objets ayant des vertus "magiques" (ph.48). A Bamenyam, ces statuettes d'ancêtre sont conservées dans un sac sacré et sous la garde d'un responsable de la coutume assisté de deux ajoints (ph. 50). Le fo ne peut voir ces statuettes d'ancêtre que lors de son intronisation.
A Bantche, royaume vassal de Bansoa (fondé bien avant l'arrivée du premier souverain Bansoa), les statuettes sont remplacées par une quinzaine de fourneaux de pipe reliés entre eux par un fil et décorés de motifs anthropomorphes et zoomorphes. Chaque fourneau représente un ancêtre royal. A Bahouang, dans la région de Bafoussam, le fo régnant (Fofongué FREDERIC) nous a parlé de l'existence d'un tissu rituel dont la garde est secrète. Ce tissu est constitué de lambeaux dont chacun représente un de ses ancêtres.

l'exploitation des chronologies de l'histoire des Bamiléké et des peuples voisins, proposées par certains auteurs (BARBIER, WARNIER, CHILVER, GHOMSI, TARDITS, etc.) (1), s'avèrent indispensables.

f) Quelques références à l'histoire des Bamoum, des Bali-Chamba, des communautés de divers secteurs du Grasland et de la Cross-River, présentent des points de repères chronologiques précis, fournissent des renseignements sur les influences stylistiques, et suggèrent une articulation possible de l'histoire de l'art bamiléké avec celle de ses voisins.

g) Les recoupements des renseignements et informations obtenus par l'application des méthodes exposées plus haut (analyse morphologique, linguistique, tradition orale, histoire économique, etc.) permettent d'affiner les datations relatives des différents objets d'art.

h) Les méthodes scientifiques de datation (carbone 14, thermoluminescence, racémisation des acides aminés, etc.) faisant appel à des phénomènes physico-chimiques, peuvent fournir des données du plus haut intérêt (surtout pour l'archéologie). Mais les résultats présentent une marge assez large d'approximation, inconvénient sérieux quand il s'agit de pièces qu'il importe de dater à l'échelle restreinte des temps historiques. Toutefois, seule l'application de ces

---

(1) Cf. Contribution de la recherche ethnologique à l'histoire des civilisations du Cameroun, CNRS, Paris, 1981, vol.2.

méthodes peut permettre de confirmer ou d'établir de façon indiscutable, les datations tirées des traditions orales et qui concernent certaines pièces pour lesquelles nos informateurs maintiennent farouchement que leur fabrication remonte au-delà du XIIème siècle.

Malheureusement, il ne nous a pas été possible de prélever des échantillons de ces objets sacrés (1) (symboles du pouvoir des vieilles dynasties, matériel rituel des sociétés secrètes, etc.), qui constituent un des éléments fondamentaux de la cohésion sociale. D'ailleurs, la vie du groupe est censée dépendre de leur existence (2).

Contrairement à l'archéologue qui peut faire ce qu'il veut de son matériel de fouille, l'historien de l'art a en face de lui des objets d'art dont la manipulation est plus délicate.

> "Tout prélèvement sur les oeuvres est inopportun, et souvent impossible, à la différence des tessons trouvés en fouille, source de référence indispensable. C'est pourquoi les techniques implantées ou mises au point dans les musées doivent permettre d'opérer directement sur les oeuvres sans porter atteinte à leur intégrité, ou sur échantillon (coupes par exemple) sans en altérer la composition ou l'état de surface" (3).

---

(1) On ne pouvait non plus déplacer ces objets (certains sont considérés comme des "êtres vivants") pour une analyse au laboratoire. De telles pièces ne nous ont été présentées qu'exceptionnellement et nous savons qu'il en existe d'autres qui nous ont été cachées. Mais, avec des garanties sûres de l'Etat, d'organismes puissants et crédibles, les communautés peuvent sans doute se séparer temporairement de certains objets sacrés qu'on peut étudier au laboratoire.

(2) Cf. BOUAH (Niangoran), 1966, "L'art et la résistance politique en Afrique", Colloque sur l'art nègre, Présence Africaine, Paris, vol. II, pp.30-37.

(3) Cf. Les méthodes scientifiques dans l'étude et la conservation des oeuvres d'art, Documentation Française, Paris, 1985, 2ème édition, p.73.

Nous ne pouvions pas non plus profaner les tombes (1) royales pour obtenir les matériaux (ossements, poteries funéraires, divers objets accompagnant le défunt) dont la datation au laboratoire aurait levé toute incertitude sur la durée historique des dynasties les plus anciennes. En outre, l'historien de l'art a besoin d'une pièce qui présente aussi un intérêt sur le plan esthétique ou symbolique.

Nous avons affaire à des objets récoltés en surface. Il est certain que l'archéologie, qui n'en est qu'à ses débuts dans cette région, livrera tôt ou tard des données scientifiques sur l'ancienneté des arts bamiléké, confirmant les informations venant des autres sources.

> "Les trésors inaltérables et enfouis des passés lointains (terres cuites, pierres travaillées, métaux, perles) assez souvent découverts par hasard, puis révélés d'une manière systématique par les archéologues, n'ont guère fait l'objet d'études au Grasland. Il ne fait pourtant guère de doute que les fouilles d'anciens sièges abandonnés, et même de villages actuels révèleraient d'étonnants témoignages" (2).

Soumettre chaque pièce identifiée à de multiples examens en nous appuyant sur les méthodes préconisées plus haut (à l'exception des procédés physico-chimiques), permet d'avoir une datation relativement précise concernant la production plastique du XVIIème siècle à nos jours (période de la fabrication de la majorité des objets d'art disponibles). Les datations des objets (du XIVème au XVIIème siècle) entièrement prisonnières des traditions orales et qui offrent peu de recoupements avec des informations fournies par d'autres rares sources, restent hypothétiques ou moins sûres. Elles doivent donc être complétées par les données des méthodes physico-chimiques.

---

(1) Les cimetières royaux sont aussi sacrés ici qu'à Madagascar.
(2) HARTER (P.), 1986 , op.cit., p.108.

Enfin, il est impossible de dater certaines pièces sur lesquelles nous ne disposons pas d'informations suffisantes à ce propos.

> "L'étude des générations des fon et des objets qui leur sont consacrés, permet souvent des datations relativement précises ... Il est permis de supposer que la religion et l'art qui lui est étroitement lié datent au moins du XVIème siècle et, peut-être d'un passé encore plus lointain, tirant ses origines des premiers occupants toumou, bien au-delà des premières migrations" (1).

8. ENQUETES DE TERRAIN ET DIFFICULTES RENCONTREES.

L'investigation directe a été une partie importante de notre méthode. C'est par des enquêtes systématiques de terrain, que nous avons rassemblé l'essentiel des données de cette recherche, profitant de l'aubaine offerte par l'exécution du programme du MESRES intitulé "Inventaire iconographique des arts et de l'artisanat du Cameroun".

Nous avons pu bénéficier du concours actif des autorités administratives et traditionelles. L'expérience et l'encadrement de Louis PERROIS, responsable de ce programme, ont grandement facilité nos recherches sur le terrain (sans oublier bien sûr l'apport déterminant de nos collaborateurs ou informateurs). Nos enquêtes intensives se sont déroulées dans l'ensemble des gun bamiléké. Elles se sont étendues dans une soixantaine d'autres Etats du Grasland (ceux de la province du Nord-Ouest en particulier) pour faciliter nos études comparatives.

Cependant, nous avons rencontré des difficultés :

---

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

. Problèmes d'ordre matériel.
. Méfiance de certaines personnes interrogées, soupçonnant le chercheur d'être un touriste ou un curieux gênant.
. Personnes cherchant à plaire.
. Nous étions parfois soumis à certains rituels nous protégeant mais limitant nos actions (ph.3t).
. La traduction fidèle, en français, de certaines notions et façons de percevoir les choses de nos interlocuteurs bamiléké, se heurtait à de multiples problèmes. Le fait d'assister à certains rites (ce que nous avons fait), permet une meilleure compréhension de ceux -ci, mais qui sans doute n'est jamais complète. Nous y reviendrons au cours de cet exposé.

*
* *

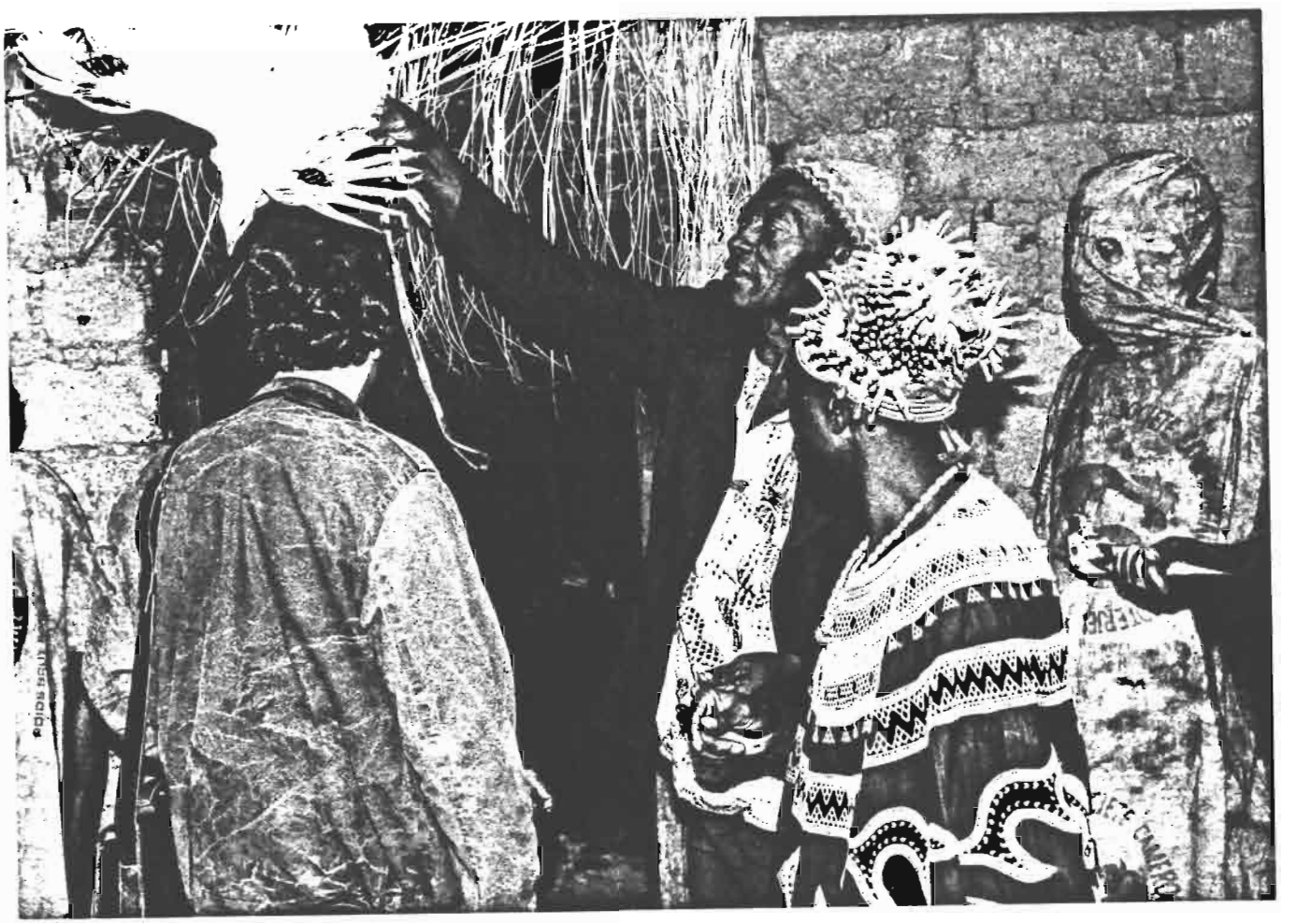
Ainsi, nous avons voulu resituer d'emblée l'objet de notre recherche dans la totalité de son champ épistémologique.

Aussi, pour cette étude, nous avons tablé sur la méthode ethnomorphologique, l'approche du R.p.E. MVENG dans l'étude de l'esthétique africaine, la tradition orale, l'histoire économique, la linguistique, les investigations historiques et sociologiques, etc. (1).

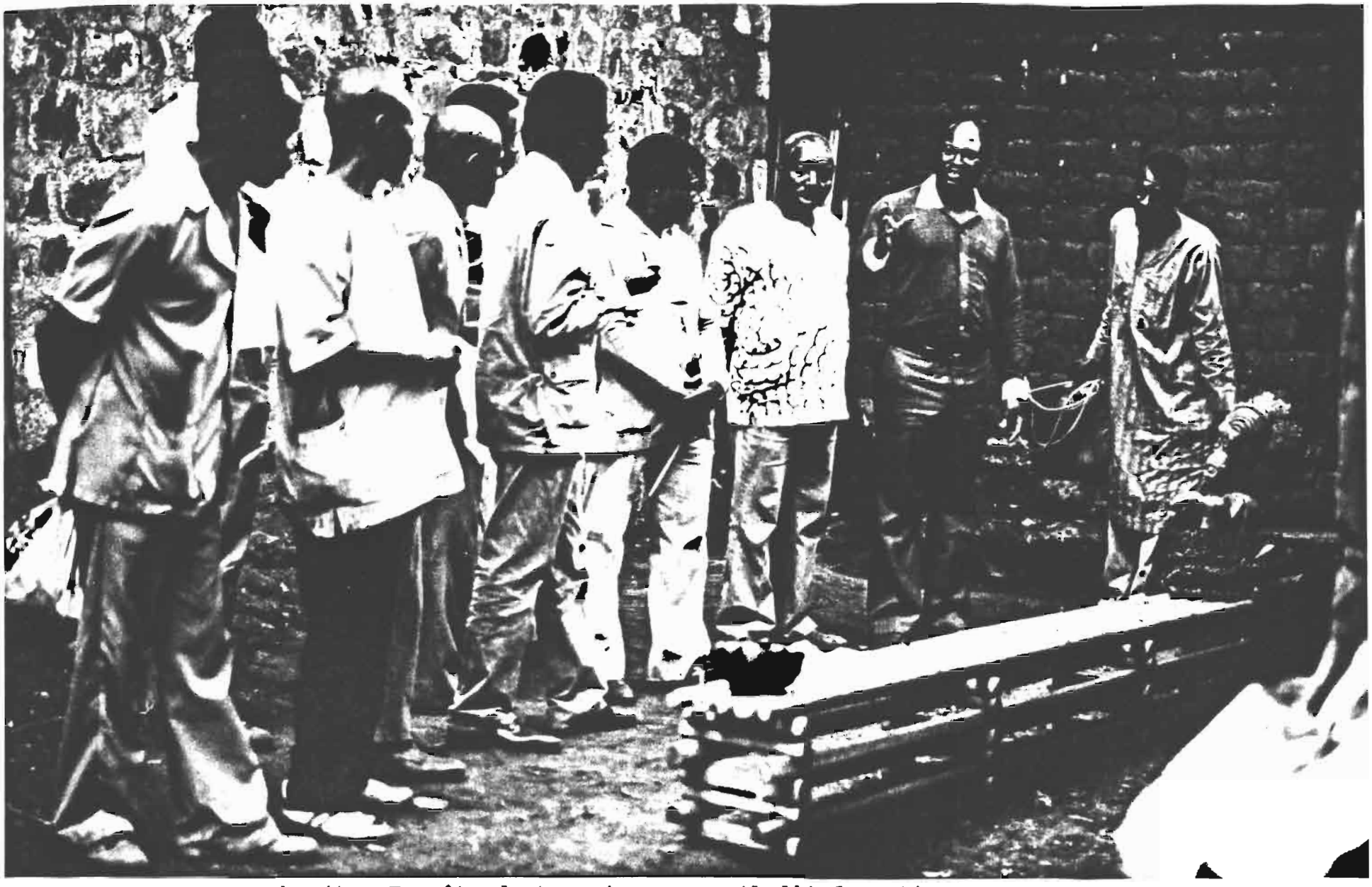
---

(1) "La nécessité du renversement des bases épistémologiques de l'anthropologie et de l'histoire actuelles passe par une saisie interdisciplinaire des réalités africaines. L'anthropologie ne se conçoit pas sans l'histoire, de même que celle-ci est inséparable de l'autre discipline. Chacune d'elles recourt à l'autre comme pôle complémentaire ; et on ne saurait minimiser l'apport capital de la linguistique". DIKA-AKWA NYA BONEMBELA, 1982, Les problèmes de l'anthropologie et de l'histoire africaines, Ed. Clé, Yaoundé, p.358.

Ph. 2t - Enquête de terrain à Bamesso : séance de travail préparatoire, relative à notre mission de recherche avec le fo et nous-même, au milieu d'un groupe formé de notables et d'artistes (Cliché FINAC-ADALA, 1984).

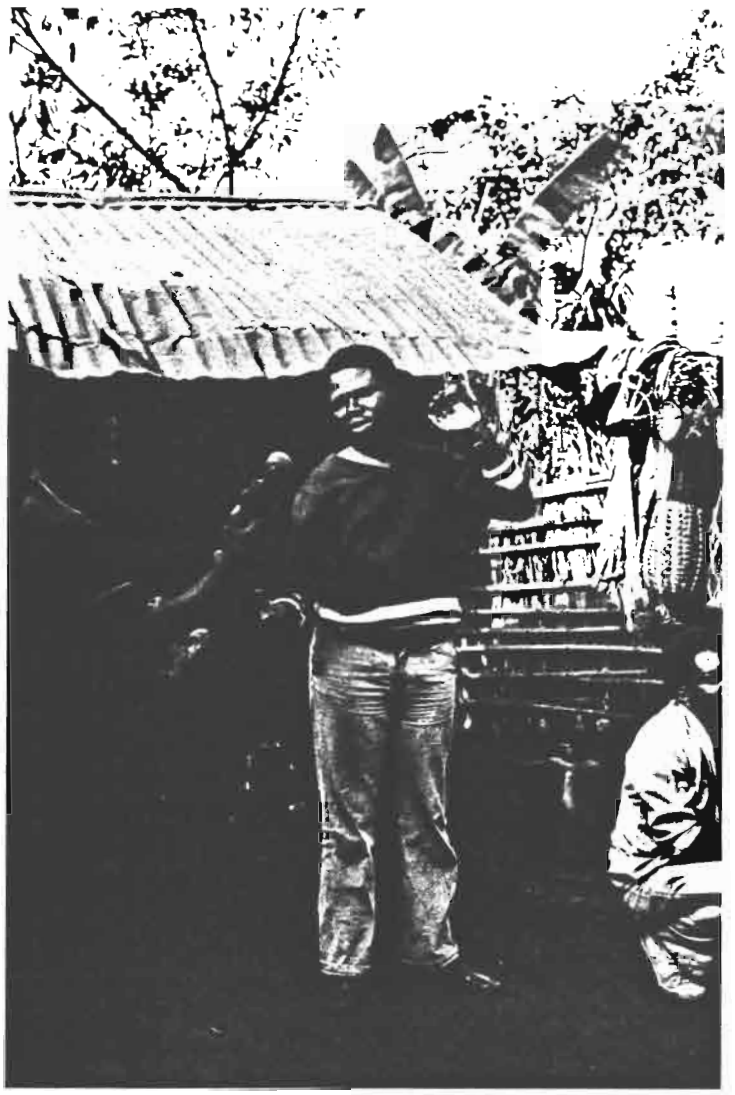


Ph. 3t - Enquête de terrain : cérémonie rituelle de protection et de purification avant notre entrée dans un temple d'une société secrète possédant plusieurs objets ou symboles sacrés et "chargés", Ashong. (Cliché FINAC-ADALA, 1985).

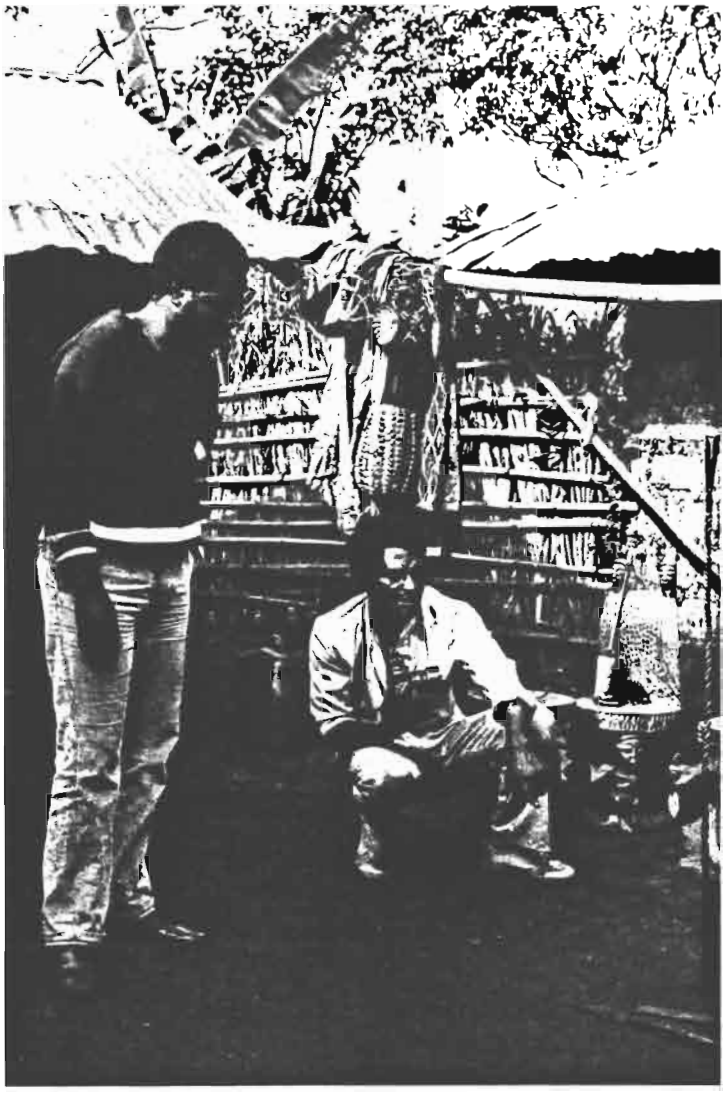


Ph. 4t - Enquête de terrain : recueil d'informations relatives aux objets et symboles présentés après discussions et débats ; parfois la résolution de certains problèmes posés exigeait plusieurs séjours sur le terrain, Mendakwe (Cliché FINAC-ADALA, 1985).

Ph. 5t - Entretien avec le fo de Bamena
(Cliché FINAC - ADALA, 1983).



Ph. 6t : Enquête de terrain : Mbantoum (Bangangté) (Cliché FINAC-PERROIS, 1983).



Ph. 6t bis - Enquête de terrain : Mbantoum (Bangangté) (Cliché FINAC - PERROIS, 1983).

PREMIERE PARTIE

LES OBJETS D'ART DANS LEUR MILIEU

"Nous connaissons toutefois que la connaissance du milieu est nécessaire pour comprendre les arts de l'Afrique : arts du bois, ils sont liés au milieu végétal ; arts religieux, ils sont liés aux croyances ; arts fonctionnels, ils sont liés aux formes sociales.

C'est pourquoi,il est bon d'explorer le milieu et de chercher les éléments qui peuvent avoir contribué à la naissance de telles formes" (1).

---

(1) TERRISSE (A.), 1965, L'Afrique de l'Ouest, berceau de l'art nègre, F. Nathan, Paris.

CHAPITRE I

PRESENTATION DU MILIEU BAMILEKE

SECTION I - LE CADRE NATUREL ET HUMAIN (ph. 7t à 11t).

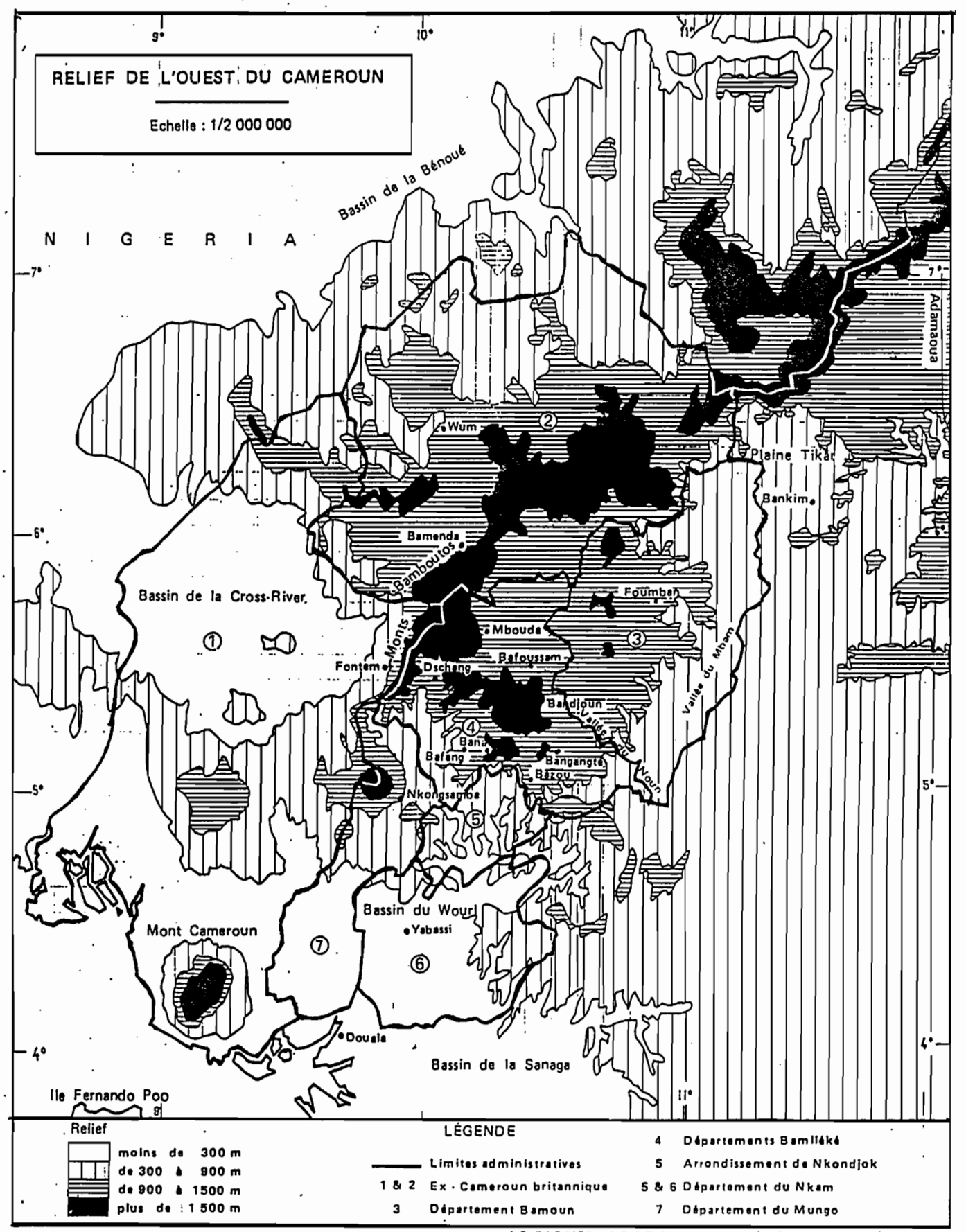
Le pays bamiléké est situé dans l'Ouest-Cameroun qui est constitué d'un ensemble de hauts plateaux qui s'étendent de part et d'autre d'un alignement d'édifices volcaniques orientés Nord-Est/Sud-Ouest, marquant la grande cassure dite "ligne du Cameroun" (définie par le géographe allemand PASSARGUE en 1909), véritable rift qui court du Golfe de Guinée au Tibesti.

Cette ligne est jalonnée au Grasland par le Mont Oku (3008 m), les Monts Bambouto (2740 m) et ailleurs par le Mont Manengouba (2411 m), le Mont Cameroun (4094 m), etc., cf. carte 4. Cet arc montagneux divise donc le Grasland en deux :

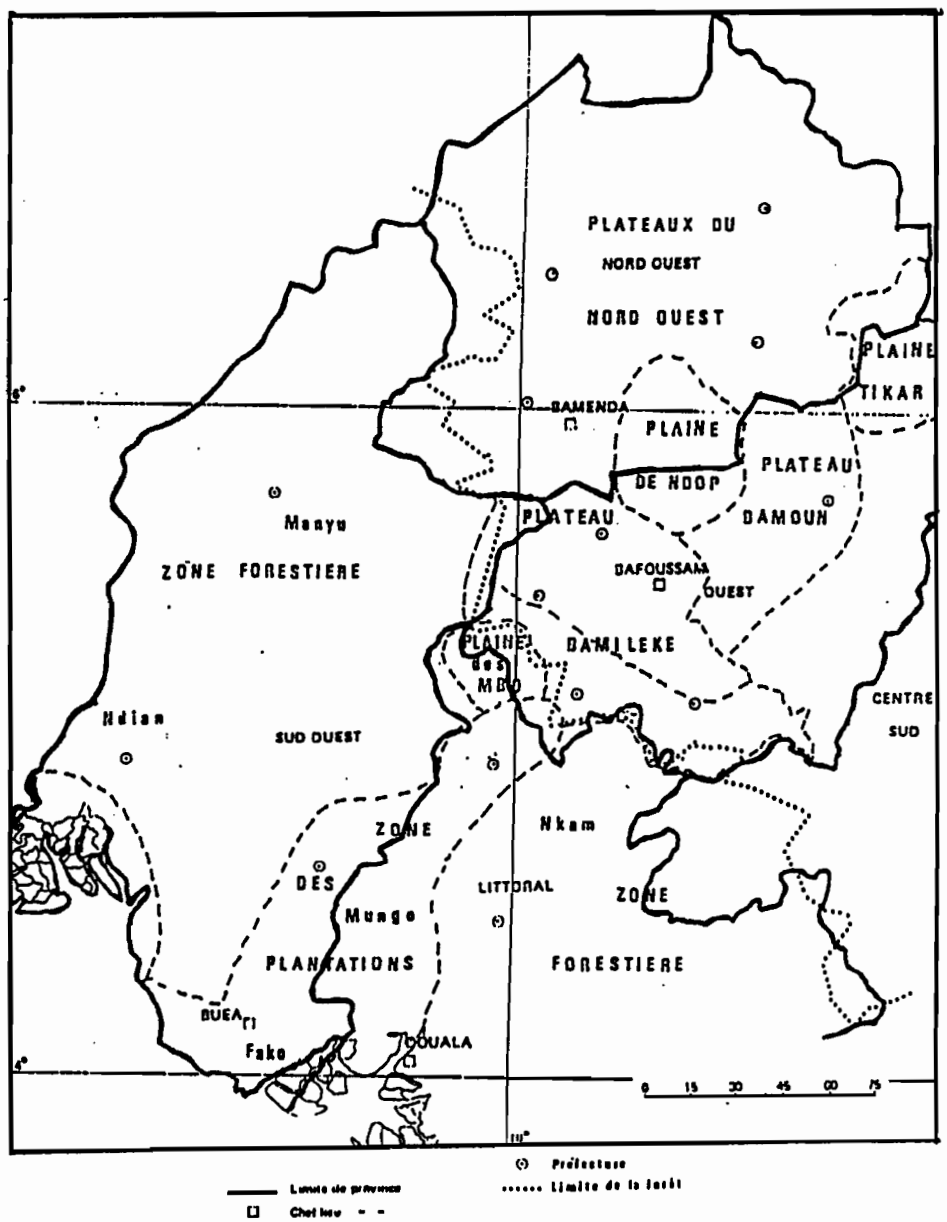
- à l'Ouest, les plateaux de la province du Nord-Ouest,
- à l'Est, les plateaux bamoum et bamiléké.

En contrebas des hauts plateaux (cf. cartes 4 et 4 bis), s'étendent des plaines d'altitude (Mbo au Sud-Ouest, Ndop au Centre, Tikar au Nord-Est).

Le pays bamiléké comprend deux secteurs d'inégale superficie :


RELIEF DE L'OUEST DU CAMEROUN
Echelle : 1/2 000 000
N I G E R I A
Bassin de la Bénoué
Adamaoua
Wum
Plaine Tikar
Bankim
Bamenda
Bamboutos
Foumban
Bassin de la Cross-River
Mbouda
Monts
Fontem
Dschang
Bafoussam
Bandjoun
Vallée du Mbam
Bana
Bafang
Bangangté
Bazou
Vallée du Noun
Nkongsamba
Bassin du Wouri
Yabassi
Mont Cameroun
Douala
Bassin de la Sanaga
Ile Fernando Poo
Relief
moins de 300 m
de 300 à 900 m
de 900 à 1500 m
plus de 1500 m
LÉGENDE
Limites administratives
1 & 2 Ex - Cameroun britannique
3 Département Bamoun
4 Départements Bamiléké
5 Arrondissement de Nkondjok
5 & 6 Département du Nkam
7 Département du Mungo
J.C. BARBIER - O.R.S.T.O.M. 1971 d'après Cartes I.G.N. à 1/2 000 000

CARTE n° 4



CARTE n° 4 bis - Espaces régionaux

Source : CHAMPAUD, 1982, op.cit., p.28.

. Le premier secteur qui est peu étendu, est constitué 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. La plaine du Noun, en s'élargissant à la haute vallée du fleuve (Noun), devient la plaine du Ndop qui s'étend en grande partie dans la province du Nord-Ouest.

Ces basses terres qui ont des riches sols, sont faiblement peuplées. On y pratique à la fois des cultures et la chasse. Les pouvoir publics y ont entrepris ces dernières années de grands projets agricoles.

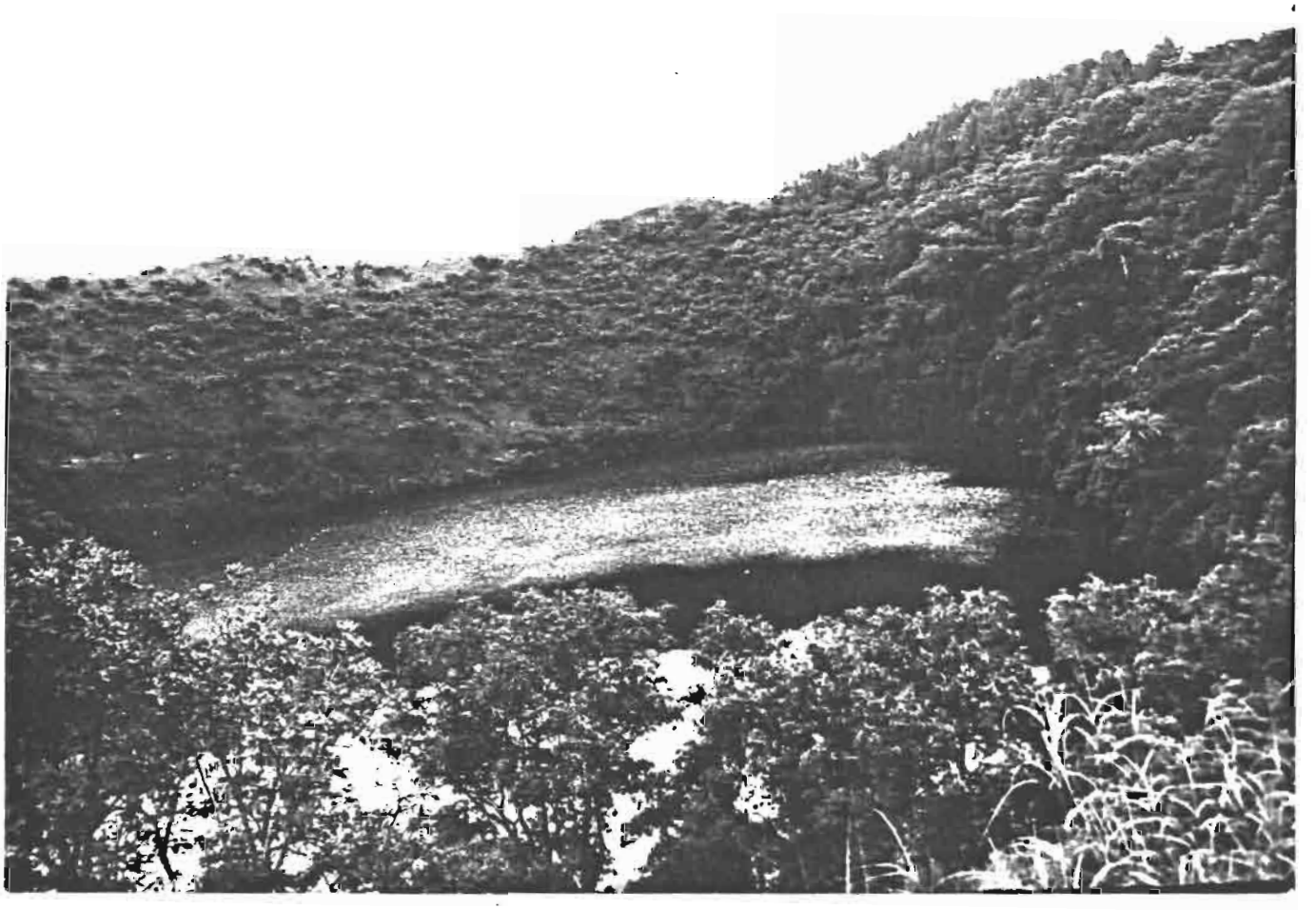
. Le deuxième secteur est le haut-plateau (1400 m d'altitude moyenne) qui est la pièce maîtresse du relief du pays bamiléké et occupe la plus grande partie de la superficie. Ce secteur est modelé en collines aux sommets arrondis entre lesquelles les cours d'eau ont creusé un réseau de vallées souvent larges, à fond marécageux, où prolifèrent les palmiers-raphia. Ce plateau comprend outre les Monts Bambouto, d'autres massifs imposants, comme le Mont Batchingou-Bana (2087 m), le Mont Baloum (2000 m), le Mont Batié (1900 m), etc..La topographie est souvent marquée par des reliefs polyconvexes en demi-oranges et émaillées d'affleurements volcaniques. Le plateau est recouvert surtout des basaltes, avec cependant, ici ou là, des pointements du socle.

De part et d'autre d'une ligne Dschang-Bangangté, ce deuxième secteur peut se diviser en deux zones d'inégale richesse naturelle :

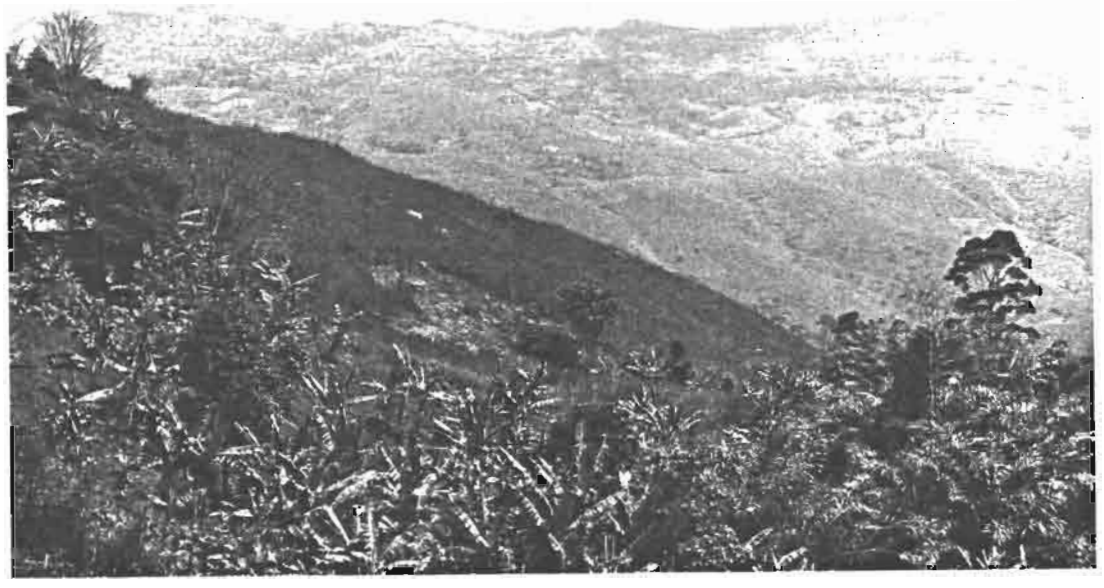
. Au Nord, s'étendent les chefferies les plus peuplées (à l'exception de celles qui composent l'arrondissement de Galim), les plus vastes, les plus prospères et les plus productrices d'objets d'art. Les densités varient entre 100 et 500 h/km². Le sol volcanique est très fertile dans l'ensemble et pas une parcelle ne reste inutilisée. La culture dominante est le café arabica, mais les cultures maraîchères, la Kola, le tabac occupent une place non négligeable.

Ph.7t - Paysage bamiléké à Batié (Cliché FINAC-ADALA, 1982).

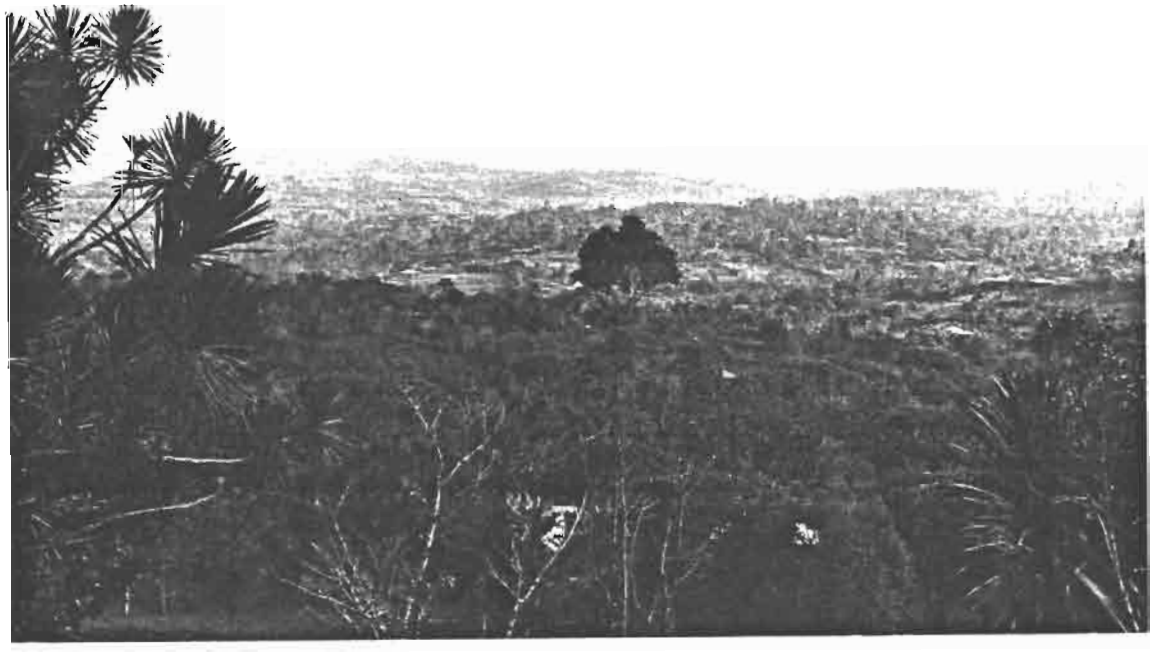
Ph. 8t - Paysage de bocage, Bamendjou (Cliché FINAC-MBANDA, 1981).



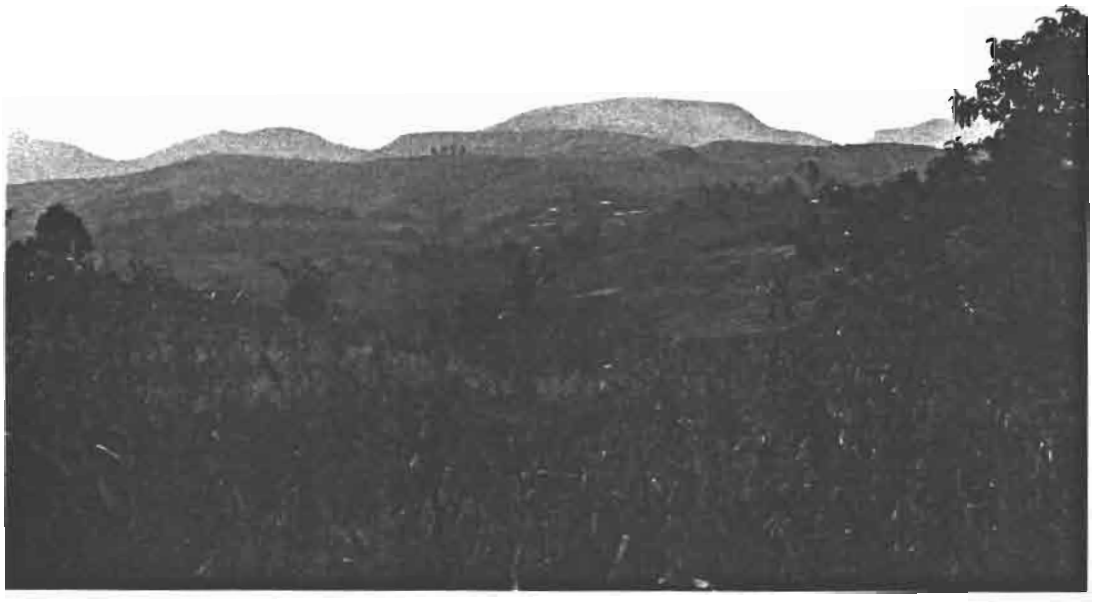
Ph. 9t - Un lac de cratère, Baleng (Cliché FINAC-MBANDA, 1981).



Ph. 10 t.a - Paysage bamiléké à Baloum (Cliché FINAC-ADALA, 1983).



Ph. 10 t.b - Paysage bamiléké, plateau de Bafoussam.
(Cliché FINAC-MBANDA, 1981).



Ph. 11t - Paysage bamiléké à Balatchi
(Cliché FINAC-ADALA, 1983).

La partie Sud s'étend sur un socle ; le relief y est très accidenté ; par endroit, le sol est pauvre, ce qui accentue l'émigration. A la culture du café robusta, se juxtapose, dans certains endroits, celle du cacao et du palmier à huile. Les chefferies (Bagangté et Bandounga mises à part) sont de faibles dimensions et les densités sont moins élevées.

Au point de vue climatique, l'orientation du relief, l'altitude et l'éloignement de la mer donnent une prééminence tantôt aux effets de la mousson atlantique, tantôt à une situation continentale plus contrastée. Le climat est dit "Camerounien" de montagne. Les températures sont relativement basses et 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.

Le 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 (1). Notons cependant que l'altitude et certains régimes de vents particuliers d'Est notamment, déterminent quelques micro-climats très localisés.

Les espaces non cultivés des hautes terres sont les savanes ou prairies d'altitude d'où est sorti le terme allemand "Grasland" qui signifie prairie herbeuse. Certains botanistes pensent que les hauts plateaux étaient anciennement recouverts d'une forêt d'altitude qui aurait été détruite par des agriculteurs.

La lisière méridionale du plateau (secteurs de Santchou, petit Diboum, Kekem, une partie de Bandounga) est couverte d'une formation forestière. Ce secteur est très riche en palmiers à huile.

Les rivières sont nombreuses, de cours accidenté, coupées de chutes et de cascades. Les seuls grands cours d'eau

---

(1) Cf. SUCHEL (J.B.), 1972, "La répartition des pluies et les régimes pluviométriques au Cameroun", GEBET, CNRS.

sont le Noun et le Nkam. Des lacs de cratère, toujours lieux de culte et cadre de légendes inquiétantes, se rencontrent ça et là (ph. 9t).

La région était autrefois très giboyeuse. Les fondateurs d'un grand nombre de chefferies furent des chasseurs. Les principaux animaux étaient antilopes, panthères, buffles, éléphants, hyènes, gazelles, singes, serpents, crocodiles, tortues, hippopotames, bref toutes les espèces de la forêt et de la savane. Une partie des éléments de cette faune se retrouve dans les représentations artistiques.

Sans doute le gros gibier se fait rare et certaines espèces ont disparu à cause du déboisement et de l'implantation de plus en plus dense de l'homme de nos jours , cependant la chasse reste encore active dans quelques secteurs peu peuplés.

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.

SECTION II - PEUPLEMENT ET HISTOIRE.

1. REMARQUES PRELIMINAIRES.

Il faut noter tout d'abord que les études historiques relatives à la région se sont surtout intéressées aux dynasties régnantes des chefferies actuelles, les informateurs masquant ou transformant à leur gloire de nombreux faits importants.

En outre,

> "L'histoire du pays bamiléké n'a pas fait l'objet d'une étude systématique et elle accuse un net retard en ce domaine par rapport aux régions voisines ethniquement apparentées" (1).

Quelques remarques préliminaires s'imposent donc :

- Le schéma des Peuls faisant pression sur les Bamoum, eux-mêmes refoulant les Bamiléké dans les montagnes, est une erreur (2). En effet, le plateau bamiléké comptait déjà des états-chefferies organisés alors même que les Peuls étaient en cours de migration à partir de l'Afrique de l'Ouest, au XVIème siècle.

- La chefferie n'est pas une tribu : c'est une entité politique composite peuplée de gens de tous horizons qui ont en commun de reconnaître l'autorité d'un fo et de respecter les institutions établies.

> - "L'origine géographique du fondateur de la chefferie ne renseigne pas, elle non plus, sur la provenance des populations. L'hétérogénéité du peuplement entraîne l'analyse au niveau de chaque chef conquis (mfantiə). Sinon on risque d'attribuer à l'ensemble de la chefferie ce qui n'est vrai que pour une partie" (2).

- Une vague importante de population s'installant dans un endroit pour fonder du coup une chefferie indépendante est un fait très rare. Dans l'ensemble des cas, c'est un petit groupe d'individus dont le chef est un chasseur astucieux, auréolé de certains pouvoirs magiques qui colonise un endroit qui est rarement vide. Avec le temps et des complicités locales, il devient peu à peu maître des lieux, par la force ou la ruse. C'est donc à partir d'un noyau central que la chefferie naît puis s'agrandit , suite à des migrations progressives et successives, généralement pacifiques.

---

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

(2) BARBIER (J.C.), 1981, op.cit., pp.331-354.

- L'histoire précoloniale ne saurait être réduite ni à la seule période correspondant aux épopées des "rois-chasseurs", fondateurs des grandes chefferies, ni à l'expansion militaire et religieuse des Foulbé au Nord-Cameroun avec ses conséquences à l'Ouest, au XIXème siècle. Il faut aussi tenir compte des migrations spontanées des populations pour diverses raisons économiques, sociales, militaires ou autres, qui, à travers les siècles, sinon des millénaires (1), ont contribué à la formation des groupements que nous voyons aujourd'hui.

Compte tenu de nos informations et de l'état actuel de la recherche (2), nous pouvons avancer certains faits.

2. EMERGENCE DES CHEFFERIES ET MOUVEMENTS DES POPULATIONS DU XIVème AU XIXème SIECLE.

L'occupation très ancienne de la région est confirmée par de nombreux chercheurs tant archéologues que botanistes, linguistes et historiens.

> "Les données archéologiques et linguistiques, que j'ai résumées dans une autre publication (WARNIER, sous presse), indiquent la présence dans les Grassfields d'un peuplement ancien (une dizaine de millénaires au moins) et continu depuis le "néolithique" . Celui-ci débute aux environs du 5ème et 6ème millénaire" (3).

Comme nous l'avons dit plus haut, les études historiques relatives au pays bamiléké se sont surtout intéressées aux lignages royaux. Les traditions orales dans ces conditions, ne remontent pas au-delà du XIVème siècle, ce qui coïncide avec

---

(1) WARNIER (J.P.), NKWI (P.), 1982, op.cit., p.25.

(2) Cf. Contribution de la recherche ethnologique à l'histoire des civilisations du Cameroun, CNRS, Paris, 1981, Vol.2.

(3) WARNIER (J.P.), 1985, Echanges, développement et hiérarchies dans le Bamenda pré-colonial (Cameroun), Franz Steiner Verlag, Wiesbaden, p.3.

l'arrivée des fondateurs de la plupart des chefferies (1), venus de l'extérieur du plateau. Ces traditions, tout en confirmant l'existence et l'ancienneté de certains groupements, ne donnent pas de détails précis.

---

(1) Baleng avec ses 38 règnes est considéré par de nombreux auteurs comme une des plus vieilles chefferies bamiléké (cf. MAHAMMADOU (E.), 1971, Les traditions d'origine des peuples du Centre et l'Ouest du Cameroun, Centre fédéral et linguistique Yaoundé). En comptant 20 ans par règne, la fondation de Baleng remonterait au XIIIème siècle. Comme il est bien établi que ce sont deux princes NOTHEGOM et WAFO, fils de TSHUNGAFO (19ème fo de Baleng), qui ont fondé respectivement Bandjoun et Balengou au XVIIème siècle (GOMSI (E.), 1972, Les Bamiléké du Cameroun. Essai d'étude historique des origines à 1920. Thèse de doctorat 3e cycle, Paris-Sorbonne, vol.2, p.47), et que Baleng était installé dans la vallée du Noun au XVIème siècle (BARBIER, 1973, op.cit., pp.331-355), tout laisse supposer que la fondation de cette chefferie date au moins du XIVème siècle.

Le souverain régnant actuel de Bafoussam, NGOMPE ELIE, affirme être le 96e fo de sa dynastie (qui est apparentée à celle de Baleng). Par ailleurs, "malgré l'oubli de la plupart des noms des 95 chefs de la dynastie des Bafoussam, leurs crânes sont présents et vénérés à la chefferie de Bafoussam actuelle dans la case des crânes" (FOTSO, (F.), 1976, Histoire du peuple Bafoussam de l'Ouest-Cameroun, Ed. St-Paul, Yaoundé, p.10). Mais, du fait que seuls 20 noms de fo anciens sont bien identifiés, nous ne pouvons nous contenter que de l'histoire des monarques sur lesquels on a quelques informations.

C'est aussi le cas de Bandrefam,où dans la longue lignée de souverains (une centaine d'après le fo régnant actuel), seuls 30 fo anciens sont identifiés. Dans ces deux chefferies, les anciens chefs qui ne sont pas dénommés sont en majorité ceux qui ont vécu ailleurs avant la fixation de ces groupes bafoussam et bandrefam dans leurs habitats actuels respectifs.

> "Les généalogies des dynasties régnantes ne renseignent que très approximativement sur l'histoire du peuplement du plateau bamiléké. D'autres groupes pouvaient être installés depuis longtemps avant l'arrivée du fondateur, lui-même n'étant souvent qu'un individu isolé sans poids démographique. Par exemple, l'arrivée du chasseur Nzə tʃokõngwe, dont les trois fils fondèrent les chefferies Bakassa, Bandoumkassa et Bana, peut être située vers le milieu du XVIIème siècle ; or, l'étude des généalogies des chefs locaux antérieurs à cette immigration et qui ont été conquis, repousse la date du peuplement de la région au début du XVIème siècle" (1).

Le détail de l'histoire des petits groupements aujourd'hui soumis à des unités politiques plus vastes (mais de création moins ancienne) serait à cet égard intéressant à étudier.

- Ainsi, bien avant le XIVème siècle, une population mal connue d'origine pygmoïde aurait existé dans la région. De nombreuses légendes en font mention et la morphologie des habitants de certaines petites sous-chefferies (groupement soumis à d'autres), dont le peuplement est issu d'un métissage entre autochtones et envahisseurs, en témoigne (2). Il y a plusieurs siècles, le plateau aurait déjà vu de petits états organisés. La sous-chefferie Fegwa (Faŋwə) (3) conserve par exemple 350 crânes de chefs qui se sont succédés. Il est probable que les institutions politiques de base, communes à toutes les chefferies du Grasland, soient vieilles de plusieurs siècles (voire près de

---

(1) BARBIER (J.P.), 1981, op.cit., pp.331-335. L'auteur précise aussi qu'on passe de 14 générations pour la dynastie de Bana à 22 générations pour Tungu.

(2) L'occupation ancienne des chasseurs pygmées qui ont des représentants actuels dans la plaine Tikar (vallée du Mbam), peut attester cette éventualité. (TARDITS (C.), 1981, op.cit., pp.475-484). Mais rien ne permet de conclure que les pygmées soient les premiers occupants de la région.

(3) Il resterait à dater ces reliques pour étayer une si longue lignée. FEGWA a été conquise au XVIIIème siècle par un prince chasseur de Bandrefam, fondateur de Bangwa oriental ..

deux millénaires) (1).

Beaucoup d'auteurs (linguistes, anthropologues, historiens, etc.) estiment que le Grasland est l'habitat originel des peuples bantu, répandus aujourd'hui dans toute l'afrique au Sud de l'Equateur (2). Le fond ancien des populations bamiléké serait donc constitué de ces proto-bantu (3).

Selon 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 de la zone frontalière Cameroun-Nigéria. Cette expansion débuta au moins au Vème siècle avant l'ère chrétienne, pour atteindre la région orientale du Cap aux premiers siècles après J.-C. (4).

Le plateau très certainement, a aussi connu des sociétés acéphales et lignagères (5) et le fonds de la population de la zone méridionale serait constitué des peuples habitant aujourd'hui la zone de forêt, dont les Bassa (6).

Toutefois, nos connaissances concernant la longue période d'occupation du plateau bamiléké restent très insuffisantes. Les recueils systématiques des traditions historiques, les recherches archéologiques, l'étude approfondie de la production artistique et de toute la culture matérielle permettront de combler ces lacunes.

---

(1) "What we would like to stress here is the existence of an old stock of institutions and beliefs common on all grassfields, chieftaincies probably very old indeed (several centuries, if not a couple of millenia) judging from their being shared by all chiefdoms". WARNIER (J.P.) et NKWI (P.), 1982, op.cit., p.60.

(2) OBENGA (Th.), 1985, Les Bantu, Présence Africaine, p.103.

(3) BEKOMBO-PRISO, LABURTHE-TOLRA (Ph.), 1973, "Le peuplement des régions centrale et méridionale", Contribution de la recherche ethnologique à l'histoire des civilisations du Cameroun, pp.579-586.

(4) VANSINA (J.), 1984, op.cit., p.10.

(5) BARBIER (J.P.), 1973, op.cit., pp.331-354.

(6) DIKA-AKWA, 1982, op.cit., p.23.

- A partir du XIVème siècle (et même au-delà de cette date), où la région comptait déjà des petits Etats organisés et des sociétés acéphales, la plupart des grandes chefferies (certaines apparaîtront au XVIIème et au XVIIIème siècle) ont été fondées, 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 à la tradition orale, sont venus des régions périphériques du Grasland. On ne connaît rien des rapports initiaux entre eux et les occupants du plateau sinon qu'en général, ce ne devait pas être des rapports de force. Ces migrants vinrent de plusieurs directions différentes d'après la tradition (Carte 4) :

- La vallée du MBam (Ndobo-Tikar)
- Le bassin de la Cross River (Banyang, Widekum)
- Le bassin du Mungo (Mbo)
- Plateaux bamenda et bamoum
- Région de Bafia.

Les lignages régnant dans près de 80 % des chefferies seraient originaires du MBam, ceci compte tenu des relations de filiation entre elles (1). Les originaires du MBam, les Ndobo, ont créé les chefferies de Baleng, Bafoussam, Bandrefam, Fomopéa, Baloum, Bagam, Bamendou, Fongo-Tongo, etc., du XIVème au XVIème siècle.

Du XVIème au XVIIIème siècle, on constate un relatif éclatement des chefferies-mères du fait de la pression démographique, de la recherche de nouveaux terrains de chasse et de troubles de succession, toutes raisons qui poussent certaines gens à s'installer plus loin et à constituer des groupes plus ou moins autonomes.

Il y a eu aussi des regroupements de petites chefferies existantes, parfois sous l'action de conquérants prestigieux ou

---

(1) GHOMSI (E.), 1972, op.cit., Vol.1, pp.21-26, 27. Les problèmes posés par l'utilisation, par de nombreux auteurs, des vocables Ndobo, Tikar, Widekum, compte tenu de la réalité actuelle en rapport avec les travaux récents, seront débattus plus bas (cf. infra, Annexe I).

par suite de transformations économiques et sociales, pour former des entités politiques plus vastes (Bandjoun, Bafou, Bana, Bansoa, Banganqté, etc.).

Si le chef qui a fondé une chefferie vient presque toujours d'un endroit précis, les habitants de cette chefferie sont par contre le plus souvent des autochtones assujettis et des gens venus d'ailleurs. Cette période des "rois-chasseurs", fondateurs des chefferies actuelles, est illustrée par de nombreux récits épiques et légendaires. C'est d'ailleurs la période la plus étudiée et qui correspond à l'étape finale de l'intégration de tous ceux qui ont occupé les plateaux sous le commandement des Ndobo.

D'autres mouvements ont amené des gens sur le plateau (certains fondant des chefferies) : mouvement des MBo liés à la traite (?) ; celui des populations Banyang et Widekum, celui des réfugiés abandonnant le pays bamoum lors des guerres, etc.. Avec la traite, le plateau a perdu des hommes. L'impact de l'économie de traite au XVIIIème siècle sur la société bamiléké a été provocateur de changements.

Il faut noter que le plateau bamiléké n'a pas reçu que des migrants. En dehors de la traite, diverses raisons ont amené les gens à quitter cette partie du Grasland et à s'établir ailleurs (bassin du NKam, plateau de Bamenda, pays bassa,etc.).

La culture de toute la zone 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 nombreux 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 c'est ce fonds local qui soit resté prépondérant et que nous ayions là une culture régionale tout à fait originale malgré ses facultés patentes d'ouverture et d'adaptation.

> "La lecture des paysages, des données de l'archéologie et de la carte linguistique

> fait émerger l'image d'une aire de civilisation et d'une unité historique originale" (1).

Comme nous l'avons dit, s'il n'est pas possible de déterminer de façon sûre (dans l'ensemble du Grasland et compte tenu de l'état actuel des travaux) les liens entre ceux que nous avons appelés les anciens occupants et les peuples qui ont constitué les mouvements que nous avons signalés, rien n'autorise à dire que les anciens éléments ne puissent être apparentés aux originaires de ces régions périphériques. Ces zones sont proches des hauts plateaux et on peut penser que les deux ensembles constituent un même cadre beaucoup plus large partageant une civilisation commune forgée par des siècles de contacts .

> "Il n'y a aucune raison de considérer que le peuplement ancien n'ait pas été lui-même le résultat d'arrivées successives d'éléments provenant des mêmes aires que celles que nous venons d'indiquer. Rien n'interdit donc de penser que ces anciens éléments ne puissent être apparentés par exemple aux originaires du bassin de la Cross, aussi qu'à ceux de la vallée du Mbam" (2).

C. GEARY écrit :

> "Aux Grassfields, très souvent, de petits groupes formant un lignage se séparent des anciennes unités politiques, comme cela a été justement le cas de Nshare lors de la formation du royaume (Bamoum), ainsi que nous l'avons relaté ci-dessus. Le plus souvent les migrations de ces petits lignages s'étendaient sur de courtes distances, et, dans le cas où ils fondaient de nouvelles unités politiques, ces dernières se différenciaient en réalité très peu des peuples qui avaient été assimilés sur place. Les traditions orales relatives aux origines servent, la plupart du temps, à la légitimation de certaines formes de gouvernement et sont, le plus souvent, adoptées par tous les membres de l'unité politique nouvellement fondée (exemple de la genèse de We ; GEARY 1976). Ceci a pour conséquence que de nombreux ethnologues ont vu dans ce processus de la création de nouvelles unités politiques aux Grassfields,

---

(1) WARNIER (J.P.), 1985, op.cit., p.5.

(2) TARDITS (C.), 1973, op.cit., pp.475-484.

une forme de conquête et de la migration de grands groupes de populations ; en réalité, le processus de formation est beaucoup plus complexe. Une vue différente des événements -migrations sur de courtes distances de groupes relativement petits- jette un jour nouveau sur la question de savoir dans quelle mesure les populations autochtones se différenciaient des nouveaux arrivants. Beaucoup d'arguments s'opposent à la thèse selon laquelle une différence importante aurait existé entre les premiers habitants et les conquérants" (1).

3. TRANSFORMATIONS DES CHEFFERIES DU XIXème SIECLE A NOS JOURS.

Au XIXème siècle la région a subi, en particulier au Nord, des attaques Chamba (2) qui ont entraîné des fuites temporaires, mais aussi des déplacements parfois importants de populations. Les Chamba ou panyə ont été mis en déroute par une coalition des chefferies bamiléké dirigées par le fo de Bafou Fondong, vers 1830, à la bataille de Djuititsa. GAWOLBE le chef des panyə a d'ailleurs été tué à cette occasion (3). Par la suite, les panyə se divisèrent en plusieurs groupes pour former des chefferies dans la région de Bamenda. La dynastie de la chefferie de Fotetsa (près de Dschang) descendrait des panyə (4).

Ce siècle, avec l'essor démographique et la prospérité économique, est marqué par l'expansion (déjà amorcée au XVIIIème siècle) de certains Etats dont Bandjoun, Bangangté, Bana, Bagam, Bansoa, Bazou, etc.

Le processus de la centralisation politique s'accentua dans la plupart des chefferies. On observait aussi de nombreuses transformations sur le plan social.

---

(1) GEARY (C.), 1984, op.cit., p.53.

(2) Les Chamba, venus du Faro (Nord-Cameroun) et connus ici sous le nom de panyə (Bali) ont certes dévasté des chefferies bamiléké, mais non toutes les chefferies. Celles situées au Centre et au Sud du plateau (Bazou, Bangou, Bamena, Bana, Banka, Batié, Bandja, Baloum, etc...) n'ont jamais été inquiétées par les panyə.

(3) WARNIER (J.P.), NKWI (P.), 1982, op.cit., p.82.

(4) C'est le point de vue du fo régnant actuel.

Un produit de traite très apprécié, l'huile de palme, favorisa la pénétration des Bamiléké en forêt (1) (région du NKam riche en palmeraies). Cette pénétration aboutit, dans un premier temps, à une multiplication des petites unités politiques selon la dynamique bien analysée par BARBIER à propos des régions de Bana, Bazou, Banounga (partie méridionale) (2).

Les Allemands atteignirent le plateau en 1902 et n'occupèrent totalement la région qu'en 1910 après la défaite des chefferies du Sud. La culture locale fut respectée.

Pendant la première guerre mondiale, les Allemands perdirent le Cameroun qui fut divisé en deux. La partie orientale (dont les pays bamiléké et bamoum) fut placée sous administration française, alors que la partie occidentale (Grasland du Nord et de l'Ouest) fut placée sous celle des Britanniques (3).

La société bamiléké connut de profondes transformations à l'époque coloniale à cause de l'introduction de cultures commerciales comme le café, de l'essor du christianisme et de la scolarisation (4). Toutefois, les colonisateurs (allemands et français) se reposèrent dans l'ensemble sur les chefferies traditionnelles sans chercher à intervenir dans leur fonctionnement interne, et instaurèrent à leur avantage un système d'administration quasi indirecte (5).

---

(1) L'accès en forêt aurait commencé depuis le XVIIIème siècle par des chefferies du rebord méridional du plateau (BARBIER (J.C.), 1981, op.cit., pp.331-354).

(2) BARBIER (J.C.), 1981, op.cit., pp.331-354.

(3) La France et la Grande-Bretagne administraient les deux territoires sous le mandat de la SDN, puis sous la tutelle de l'ONU à partir de 1946.

(4) LAURENT (M.O.), 1981, Pouvoir et société dans le pays bamiléké. La chefferie traditionnelle face au changement social dans la région de Banka-Bafang. Thèse de doctorat de 3e cycle, Paris-Sorbonne.

(5) BAYART (J.P.), 1985, L'Etat au Cameroun, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, Paris, 2e éd., p.27.

Une guerre civile liée à des luttes politiques, à l'accession Cameroun à l'indépendance, ravagea le Sud de ce pays, dont le plateau bamiléké, de 1955 à 1962. La région bamiléké fut un des foyers choisis par un parti nationaliste, l'UPC (Union des populations du Cameroun), contraint à la clandestinité pour mener une lutte armée très meurtrière. Des chefferies furent brûlées, des objets d'art furent détruits ou pillés (1), certaines sources avancent le chiffre de 20 000 morts. Certains aspects de la symbolique bamiléké furent exploités par l'UPC dont l'emblème était le crabe (Kom).

En 1960, le pays bamiléké s'intégra dans la jeune nation camerounaise devenue indépendante (2), conservant l'essentiel de ses institutions sociales, malgré les nombreux changements.

4. LES LANGUES.

Nous avons évoqué l'intérêt de la linguistique pour notre étude (cf. supra pages 74-78). En 1973, un Groupe de Travail sur le Bantu du Grassfield (G.T.B.G.) animé par J. VOORHOEVE et L.M. HYMAN fut constitué par une quinzaine de linguistes de différentes nationalités en 1973. Grâce au G.T.B.G., on dispose d'un inventaire détaillé des langues, de plusieurs classifications génétiques possibles, et de données sur les relations entre les langues du Grasland et des groupes voisins (3).

Ainsi, les travaux de ces linguistes attestent une ancienne occupation du Grasland qui se chiffre en millénaires, et démontrent que les langues de cette région sont toutes

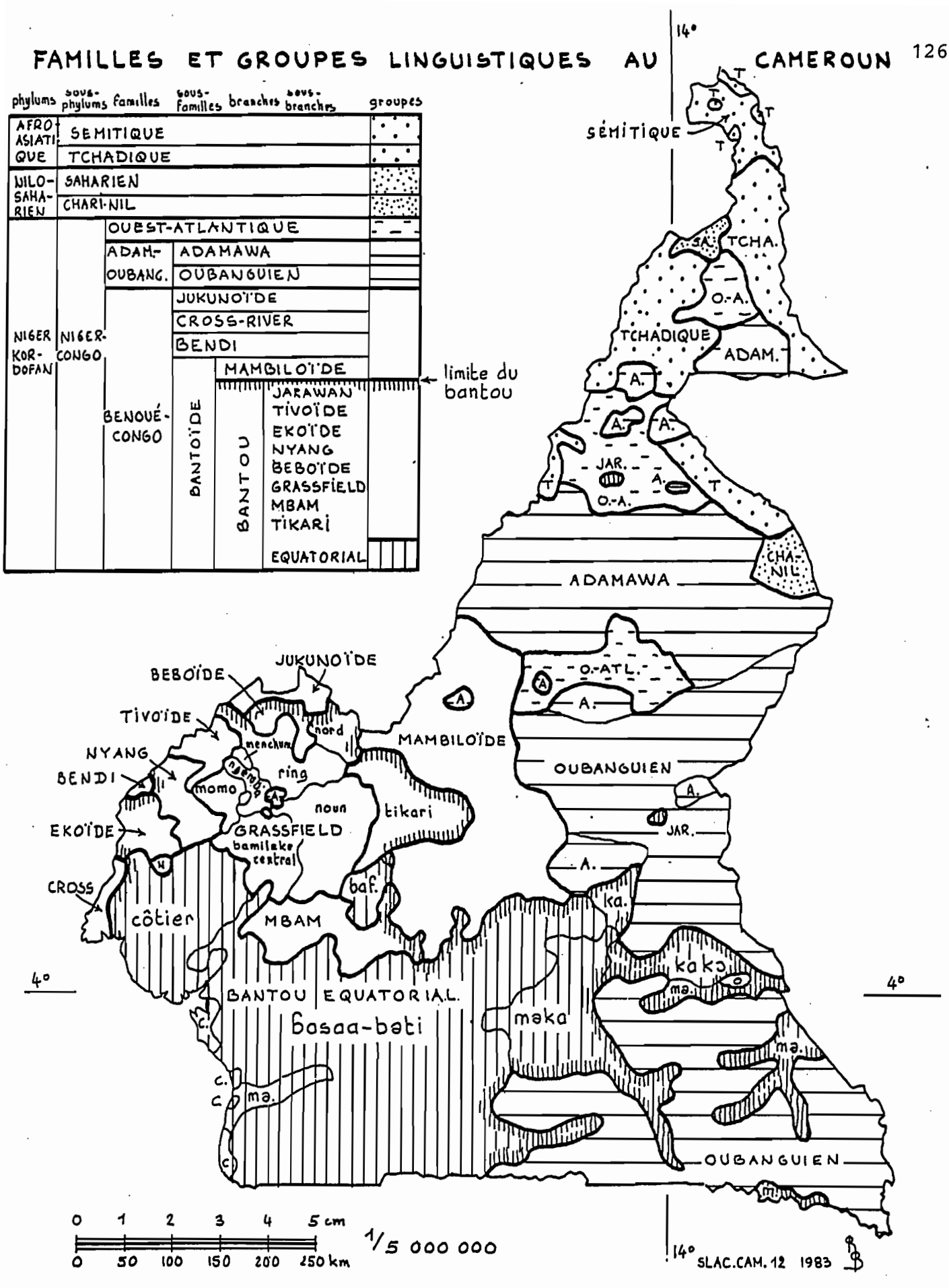
---

(1) Documents et informations relatifs à cette guerre sont contradictoires selon qu'on s'appuie sur les thèses officielles ou sur celles de l'UPC (toujours interdite au Cameroun). En outre, de nombreux textes confidentiels et certains auteurs, vivants, des faits importants restent peu bavards ou muets.

(2) La région bamiléké fut divisée administrativement en cinq départements : Menoua, Mifi, Bambouto, Nde, Haut-Nkam (cf. carte 2).

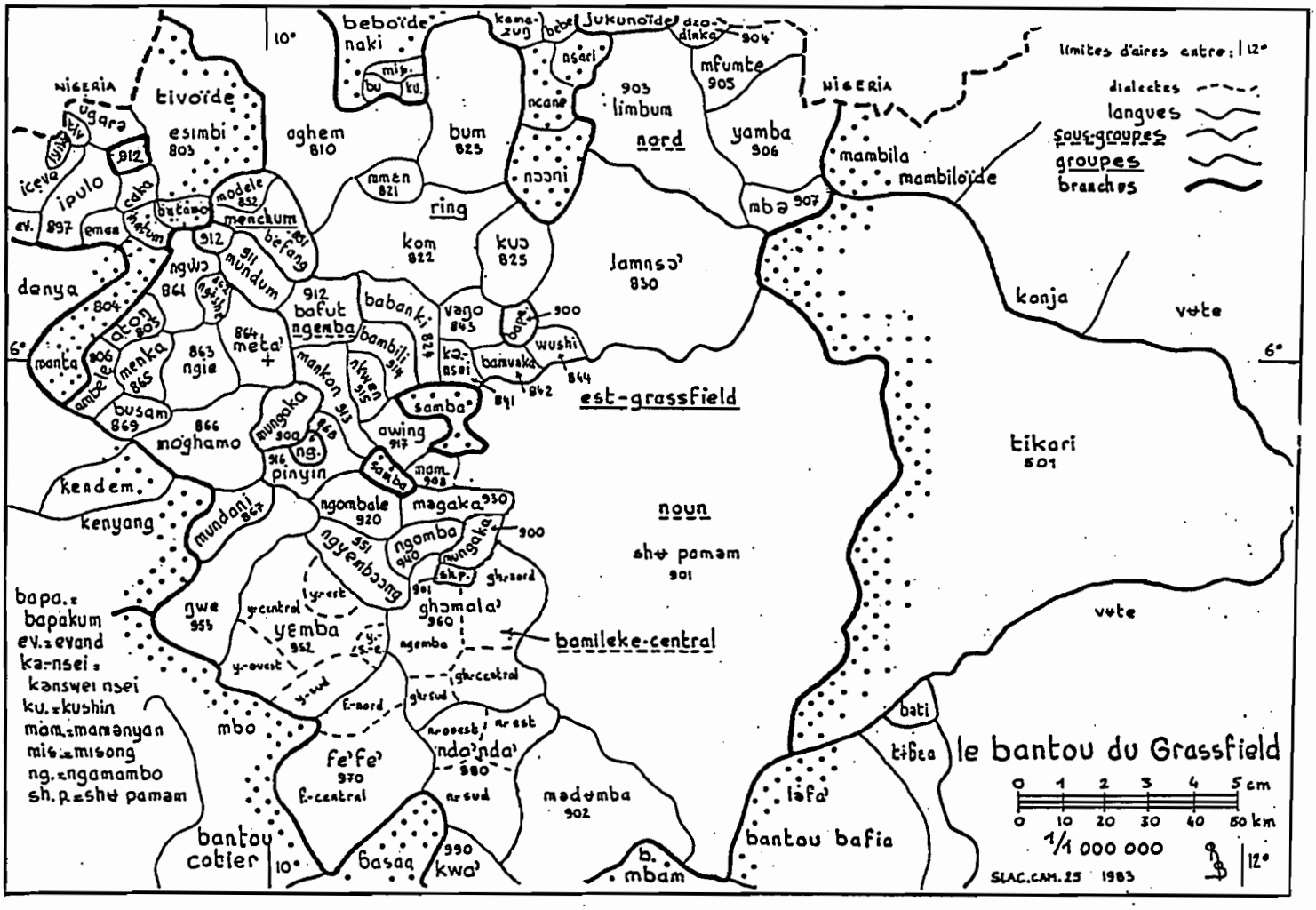
(3) WARNIER (J.P.), 1985, op.cit., p.3.

FAMILLES ET GROUPES LINGUISTIQUES AU CAMEROUN



CARTE n° 5

Source : Atlas linguistique du Cameroun, 1982, op.cit., p. 369.



Carte n°6

Source : Atlas linguistique du Cameroun, 1982, op.cit., p.399.

génétiquement proches les unes des autres ; que 55 % du vocabulaire de base de ces langues proviennent d'un fond local ; que ces langues sont plus proches les unes des autres que des langues parlées à la périphérie des Grassfields (1).

> "La densité et la diversité linguistiques de cette région sont exceptionnellement élevées -les plus élevées du continent africain-. Une telle situation ne s'explique, aux dires des linguistes, que par une longue histoire de diversification sur place, qui se chiffre en millénaires" (2).

Les langues des hautes terres de l'Ouest-Cameroun appartiennent à quatre groupes distincts (cf. Cartes 5, 6) :

- Momo
- ring
- Mechum
- Grassfield de l'Est (ex MBam-NKam) : Bamiléké central (3) Nord-Est, Ngemba et Noun.

> "L'unité du groupe Grassfield de l'Est (qu'il a même décidé de traiter comme un continuum) semble acquise, ainsi que l'éclatement de ce qu'on avait un moment considéré comme une unité "Grassfield de l'Ouest" en plusieurs groupes directement coordonnés au Grassfield de l'Est" (4).

Les langues du plateau bamiléké (cf. carte 6) appartiennent à deux des quatre subdivisions des langues Grassfield de l'Est, et se répartissent de la manière suivante :

---

(1) VOORHOEVE (J.), 1971, "The linguistics unit MBam-NKam (Bamiléké, Bamum and related languages", J.A.L., 10 (2) : 1-12).

(2) WARNIER (J.P.), 1985, op.cit., p.5.

(3) Cf. tableau détaillé de classification des langues du Grasland (Annexe II).

(4) Atlas linguistique de l'Afrique Centrale ALCAC. Le Cameroun (Inventaire préliminaire), ACCT-CERPOTOLA-DERST, Yaoundé, 1983, p.134.

- Le sous-groupe Bamiléké central : le ngombale, le məgaka, le ngomba, le ngyɛmbɔɔn, le yɛmba, le ghɔmala' (1), le fe̋fe' et enfin le nda'nda'.
- Le sous-groupe Noun : le mugaka, le mamənyan, le mədʉmba. 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 deux langues données de ces sous-groupes varie entre 85 % (cas du mugaka et ghɔmala') et 99 % (ghɔmala' et fe̋fe̋ par exemple) (2).

Les données linguistiques complémentaires relatives au pays bamiléké et au Grasland sont fournies par l'Annexe II.

SECTION III - INSTITUTIONS ET CROYANCES.

1. GENERALITES.

On peut considérer que dans tout le Grasland, les institutions et croyances de base sont fondamentalement analogues, en tout cas, tout à fait homogènes malgré les différences linguistiques. Les mêmes choses peuvent d'ailleurs être exprimées dans des langues différentes.

C. GEARY précise :

> "Aujourd'hui, il est évident que les ethnies des Grassfields, malgré toutes les différences internes, présentent des grosses ressemblances dans leurs technologies, leurs économies, leur organisation sociale et politique" (3).

---

(1) Les locuteurs du ghɔmala' constituent plus du tiers de la population du plateau.

(2) WARNIER (J.P.), NKWI (P.), 1982, op.cit., pp.34-35 ; cf. aussi Annexe II.

(3) GEARY (C.), 1984, op.cit., p.43.

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 nous ne pouvons ici entrer dans les détails, restons-en aux grands traits caractéristiques de la société bamiléké.

Les Bamiléké se sont organisés en chefferies (gun) centralisées, de taille variable tant en superficie qu'en population (1). Le degré de centralisation est aussi variable. Ce terme de "chefferie", ensemble de gens commandé par un chef fo, est resté très réducteur chez certains auteurs alors qu'il s'agit dans cette région, d'une organisation socio-politique tout à fait originale et particulièrement complexe (2).

> "La chefferie en tant que structure politique mérite d'être étudiée en elle-même et non comme simple étape de processus de centralisation" (3).

> "L'anthropologue ou l'historien commettrait une lourde faute en mesurant la société bamiléké, par exemple à l'étalon européen ainsi qu'il s'est évertué à le faire jusqu'à ce jour. D'aucuns ont voulu faire des 90 chefferies, semblables structurellement, des comtés et des baronnies identiques à ceux de l'ancien régime français ; d'autres y ont découvert des "royaumes villageois"."(4).

Comme nous l'avons dit plus haut, le gun est l'unité politique et sociale fondamentale dans le Grasland. J.L. DOGMO précise :

---

(1) La chefferie la plus importante par sa population est celle de Bandjoun qui a plus de 90 000 habitants.

(2) Certains auteurs utilisent le terme "chefferie" pour désigner les unités politiques bamiléké, alors que d'autres préfèrent le mot royaume. Le terme local gun me semble plus adéquat.

(3) BARBIER (J.C.), 1973, op.cit., pp.

(4) DIKA-AKWA, 1982, op .cit., p.324.

> "C'est un Etat au sens plein du terme, qui s'individualise par un territoire bien délimité, une population bien définie et un pouvoir qui les contrôle réellement. Les limites sont bien précises mais ont bougé au cours de l'histoire à la suite de pertes ou de gains de territoires consécutifs aux guerres" (1).

L'organisation de la société est fondée avant tout sur les associations coutumières (sociétés secrètes) et la répartition des titres hiérarchisés. Ainsi, chaque individu occupe une place bien déterminée et doit obéir à une discipline rigoureuse. La stratification sociale accentuée se traduit clairement dans l'art et la culture matérielle.

Les dignitaires de grades élevés et les sociétés secrètes renforcent le pouvoir du chef, du fo, presque divinisé et arbitre de tous les équilibres du groupe. L'attachement quasi mystique des habitants à leur gun, qui est leur patrie et surtout la terre de repos des ancêtres défunts, peut même aboutir à des excès, une surchauffe du micro-nationalisme par exemple.

Etant utile, et seul principe légitime de l'existence collective des populations principalement en zone rurale, le gun s'est maintenu et reconverti malgré des difficultés à l'époque coloniale et post-coloniale.

2. L'ORGANISATION SOCIALE (2).

2.1. L'organisation territoriale.

2.1.1. La chefferie ou gun.

Dans le langage courant, on appelle indifféremment "chefferie", le territoire que contrôle un fo et la capitale où réside le fo. D'où des confusions.

---

(1) DOGMO (J.L.), 1981, op.cit., p.45.

(2) "Le lien très précis qui s'est établi entre système agraire et système social donne une valeur particulière à l'inventaire du pays à partir des photographies aériennes. Cet inventaire permet d'affirmer que les mêmes principes d'organisation se rencontrent dans l'ensemble du pays bamiléké". HURAULT (J.), 1970, "Essai de synthèse du système social des Bamiléké", Africa, Vol. XL, n°1, pp.1-14.

Il faut donc distinguer la chefferie en tant qu'unité territoriale, gun, de la capitale, tsa.

Le gun qu'on nomme parfois familièrement "le village", est fortement centralisé ; par ses structures il a bel et bien l'allure d'un royaume avec un territoire, une population et des frontières bien définies (1).

Le gun comprend :

. Le territoire d'origine où s'était installé le fondateur;
. Le territoire conquis au cours de l'histoire ;
. Les territoires des chefs soumis ;
. La capitale tsa, quartier du fo mais aussi appelé hyala.

Le gun est divisé en sous-chefferies, quartiers et sous-quartiers (2). Pour faciliter l'administration de certaines grandes chefferies comme Bandjoun, la centralisation est poussée au maximum.

Bandjoun est ainsi divisé en 7 grandes provinces ou "chemins" jyə. Chaque jyə est divisé en quartiers ou sous-quartiers, et même en sous-chefferies soumises. L'autorité est confiée à un tajyə nommé par le fo et placé sous l'autorité directe du ŋwala'ka', sorte de premier ministre.

2.1.2. La capitale ou tsa (ph. 1a, 2, 12t).

La capitale tsa est le principal centre administratif, religieux et culturel de la chefferie. Il comprend donc la résidence propre du fo et ses environs. C'est là où résident le fo, ses femmes, ses enfants, ses serviteurs qui constituent un état-major et ses représentants.

---

(1) "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 la considérer comme un royaume". HURAULT (J.), 1970, op.cit., pp.1-14.

(2) Les unités administratives sont réduites dans le cas des gun de petite taille.

Le tsa, renferme les lieux de culte , dont les bases abritant les crânes des ancêtres du fo et son trésor (objets rituels). C'est aussi le lieu de réunion des principales sociétés coutumières.

Ici, il faut signaler l'existence des pierres dressées (rituelles) relatives à la fondation de la chefferie ou représentant les ancêtres. Chacune des femmes du fo et chacun des serviteurs disposent d'une case individuelle. Chaque confrérie, aussi petite soit-elle, et même si elle ne se réunit que rarement tient à avoir une ou deux cases distinctes. Enfin, le tsa doit abriter des hôtes de marque, les fo amis et les notables du voisinage qui ne manquent jamais de venir aux grandes cérémonies ; c'est ainsi que le tsa peut comprendre plusieurs centaines de cases ou de maisons (réduites à quelques édifices dans le cas de certaines chefferies de petite taille).

Depuis les années cinquante, l'évolution de l'architecture a transformé les maisons. Les élites intellectuelles et commerçantes des différentes chefferies édifient à côté des monuments traditionnels, d'imposants palais modernes en béton. Parfois on rencontre des maisons mi-modernes, mi-traditionnelles.

Sur le plan urbanistique, le tsa est toujours organisé de la même façon ; ce schéma est repris, dans des proportions plus modestes par tous les notables. Il est installé sur un terrain en pente douce parcouru par une large allée centrale. La place du marché est tout à fait en haut. Les cases des femmes de part et d'autre de ce "boulevard", la grande case et la résidence du fo (et les dépendances) tout en bas, adossés au bois sacré et près de la rivière. Une allée latérale (perpendiculaire à l'allée centrale) conduit à l'entrée de la chefferie, défendue par un haut portique abondamment décoré de poteaux sculptés. Cette disposition, aux dimensions précises, est liée aux conceptions religieuses. L'organisation de l'espace ici n'est rien d'autre que le reflet de l'ordre rituel. On retrouve des oppositions : espace sacré (cimetière royal, etc.) et espace non sacré, droite/gauche, haut/bas, intérieur/extérieur, etc.

Ph. 12t- Une vue de la résidence royale,
Bansoa (cliché FINAC-MBANDA, 1981).

La bipartition du tsa en domaine "public" et domaine "sacré" interdit est de règle (1).

On peut ainsi distinguer les principales parties du tsa :

* Le marché ou sim.

La place du marché domine la résidence personnelle du fo. Elle s'ouvre sur la perspective de la pente de l'allée centrale. Le marché se tient généralement une ou deux fois par semaine, selon les chefferies. Le sim, outre son rôle économique, joue d'autres rôles essentiels dans la vie coutumière bamiléké. C'est un véritable centre d'animation. Les cérémonies et les danses coutumières s'y déroulent. La place est très vaste et ombragée par des arbres (2), auxquels est attaché un caractère sacré. On y trouve un certain nombre de cases appartenant aux grandes sociétés coutumières et chacune abrite un grand tambour d'appel (à lèvres) lam, (ph. 160, 161).

Deux lam sont particulièrement importants : ce sont les tambours personnels du fo qu'il fait sculpter lors de son accession au trône.

> "A la mort du fon, les deux tambours sont exposés au marché où ils demeurent jusqu'à complet effritement et un autre jeu de tambours est confectionné à l'usage du nouveau fon. Ces tambours servent d'appel à la guerre. Chacun en l'entendant, doit venir au marché et se préparer au combat" (3).

Un peu à l'écart du marché, se trouve la place des rituels sacrés ou simkɛ (littéralement : le marché de la magie). On y trouve l'enclos de danse de la société nyalɛŋ, société des princes qui gardent les instruments sacrés de la chefferie. C'est ici que se dresse une petite case sacrée appelée nto' dans laquelle ne pénètrent que les membres du mkamvʉ'ʉ pour les rites

---

(1) ROWLANDS (M.), 1985, "Notes on the material symbolism of Grassfields palaces", in Palaces and Chiefly Households in the Grassfields Païdeuma, pp.203-204.
(2) On peut citer en particulier les gigantesques baobab (foam) qu'on rencontre dans bon nombre de chefferies (Bagam, Baleng, Babété, Bandjoun, etc.).
(3) Adm. RIPERT, 1923.

qui sont exécutés tous les deux ans, les années dites kɛ (la magie).

> "Il est formellement interdit de toucher ou de pénétrer dans le nto'. Même les animaux ne peuvent commettre pareil sacrilège. Si par malchance vous le touchez quand même, vous êtes maudit et tout le monde doit vous fuir. Pour lever cette malédiction, il faut aller chez un magicien spécialiste qui vous couvrira du sang d'une poule blanche pour un certain temps. Tous ceux qui vous auront touché avant ce rituel devront subir le même traitement" (1).

* Le fam.

Endroit le plus interdit du tsa, le fam est le principal sanctuaire de la chefferie.

La chefferie est divisée en deux : le petit monde du fam qui a le pouvoir politique et religieux, et le reste, les princes et les gens ordinaires.

On doit distinguer le famka' situé vers le haut du tsa du famsisi situé près de la résidence du chef. Mais c'est le famka' qui est le plus important.

Le famka' est le cimetière royal. C'est là que sont enterrées les dépouilles des mfo, dans un véritable temple-caveau. Les chefs sont inhumés couchés sur le côté, dos au mur, face vers l'intérieur. Une marmite de terre cuite indique l'emplacement de chaque tombe et sert à recevoir les offrandes sacrificielles (entrailles de bétail, huile de palme, vin de raphia, etc.).

> "Le fam qui occupe un terrain assez vaste n'est pas uniquement un cimetière, c'est aussi une sorte d'école où sont formés les serviteurs du chef et les cadres traditionnels de la chefferie. Le fam sert de résidence à deux dignitaires, le ŋwala'ka', sorte de premier ministre qui règne sur les vivants, et le ŋwala'sisi, grand prêtre du culte des défunts qui s'occupe des crânes des mfo décédés du chef régnant" (2).

---

(1) M. TAGNE, notable de Bahouang.

(2) NOTUE (J.P.), PERROIS (L.), 1984, op.cit., p.29.

Dans le fam, se trouvent de nombreuses cases des serviteurs du fo et de sociétés secrètes. Peu de gens peuvent y pénétrer, l'entrée est interdite en particulier aux princes de la chefferie.

* Résidence du fo (ph. 1a et b, 2).

Une large allée conduit en pente douce du marché à la résidence du fo, dans le bas-fond. Le hameau du fo est divisé traditionnellement en trois parties :

. Le domaine de la première femme, nkuŋ, à gauche en sortant de chez le fo.
. Le domaine de la seconde femme, jwikam, sur la droite.

Cette bipartition est liée aux conceptions religieuses. Il y a par exemple deux lieux de culte différents pour les enfants du fo selon qu'ils sont nés dans la partie droite ou gauche de la chefferie.

. Le domaine du fo lui-même occupe l'extrémité inférieure de la grande allée. Celle-ci se termine par la grande case ou chənbundyə ("la case heureuse"),véritable monument, gigantesque de proportions, qui est le pivot et le centre nerveux du tsa et de toute la chefferie. Les dimensions en sont toujours impressionnantes(ph.3a). Dans cette cour, on trouve aussi la résidence personnelle du fo, la case des hôtes de marque, les cases des serviteurs et gardes de sécurité. La case du trésor est gardée par le kam, sorte de secrétaire chargé aussi des greniers. Le domaine du fo s'adosse au bois sacré où est censé être conservé le "totem" (1) du fo et à la rivière, point d'accès direct à l'eau, ce qui est évidemment un privilège.

---

(1) Chez les Bamiléké, ce que les auteurs appellent "totem" est ici le pi qui est le double animal d'une personne humaine. Ce double animal vit en brousse mais il 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.
.../...

2.1.3. La sous-chefferie ou to'

Cette unité administrative n'existe pas dans toutes les chefferies. Là où elle se trouve, la sous-chefferie est un territoire dont le chef foto' est dépendant du chef fo. Ce sont soit d'anciennes chefferies vaincues et soumises au cours de guerres anciennes, soit des chefferies qui se sont mises volontairement sous la protection d'un fo lors des 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 sous-chef foto' garde certaines prérogatives administratives et une relative indépendance. La sous-chefferie bénéficie généralement d'une large autonomie interne. Elle a même une organisation exactement semblable, en plus petit, à celle de la chefferie ; elle garde ses propres sociétés coutumières ; certaines ont des langues particulières.

De nos jours, certaines chefferies sont secouées par des menaces de sécession de sous-chefferies.

.../...
Il est par exemple défendu de stationner longtemps, pour discuter devant la porte d'un notable (ayant un totem pi) lorsque ce dernier est dans la maison. Ce faisant, on l'empêcherait de surveiller son pi en brousse, ce qui pourrait avoir pour conséquence de faire tomber le double animal dans un piège, d'où des suites fatales pour l'homme.

Les termes de totem et totémisme, comme le constate avec raison Jean-Louis PAUDRAT, nous semblent dépassés. Mieux, le totémisme, né d'une confusion, réunit en un mot des croyances, des coutumes, des phénomènes hétérogènes comme le confirment de nombreux auteurs. Aussi dans le cadre de notre étude, le totem et le totémisme chez les Bamiléké doivent se ramener à la notion de pi complétée par celle de Kɛ sur lesquelles nous reviendrons en détail plus bas (cf. 3e partie, chap. II).

2.1.4. Quartiers et sous-quartiers.

Les quartiers (pfəla) sont des comités administratifs placés sous l'autorité d'un "chef de quartier" qui est un notable nommé par le fo. Les chefs de quartier n'ont pas de signes extérieurs permettant de les reconnaître, comme les mfo. L'administration camerounaise moderne s'appuie largement sur eux pour les impôts, l'état-civil. Les quartiers les plus étendus sont subdivisés en sous-quartiers.

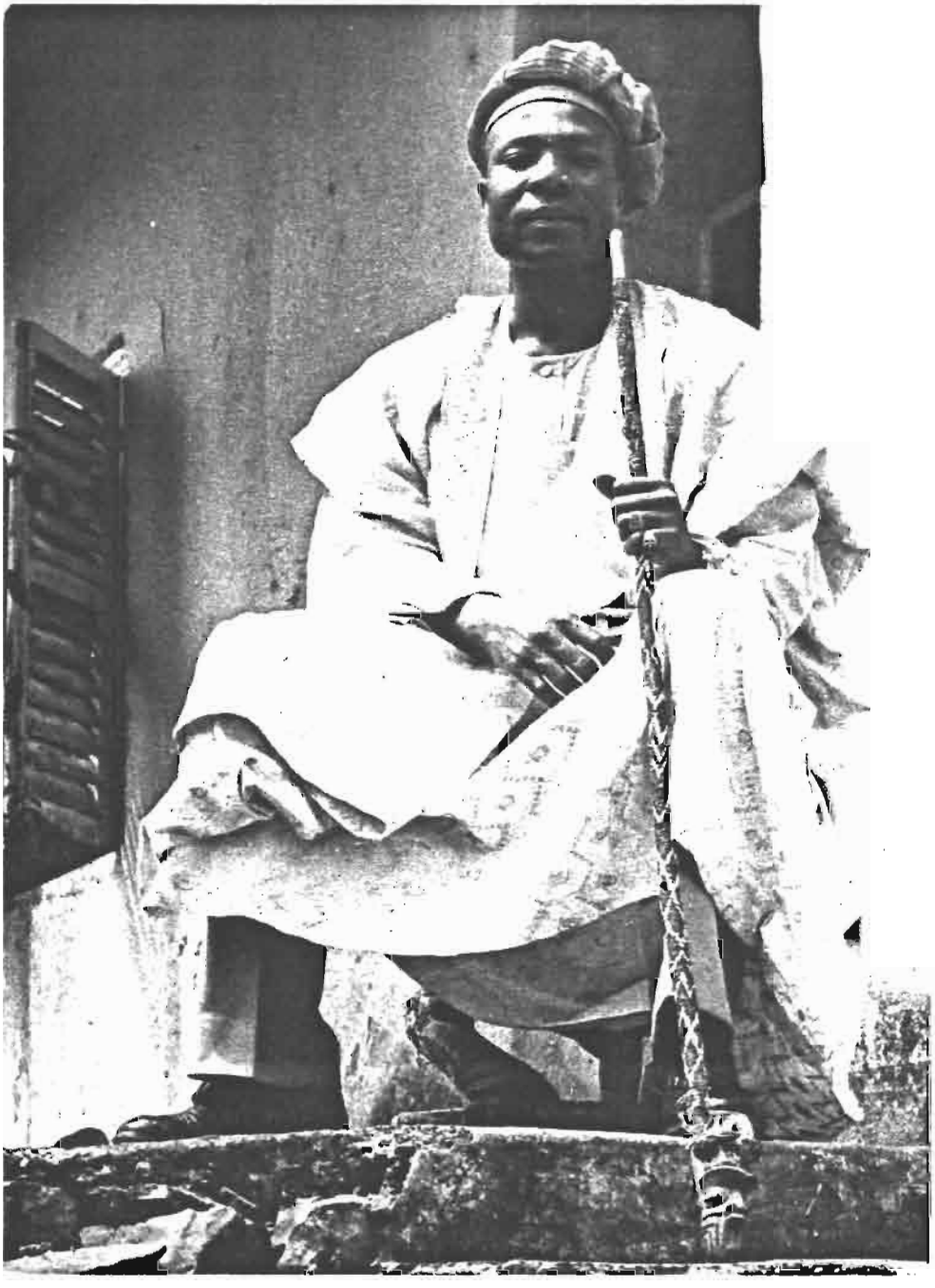
2.2. Une société hiérarchisée.

L'organisation est du type pyramidal, coiffé au sommet par un personnage sacré : le fo.

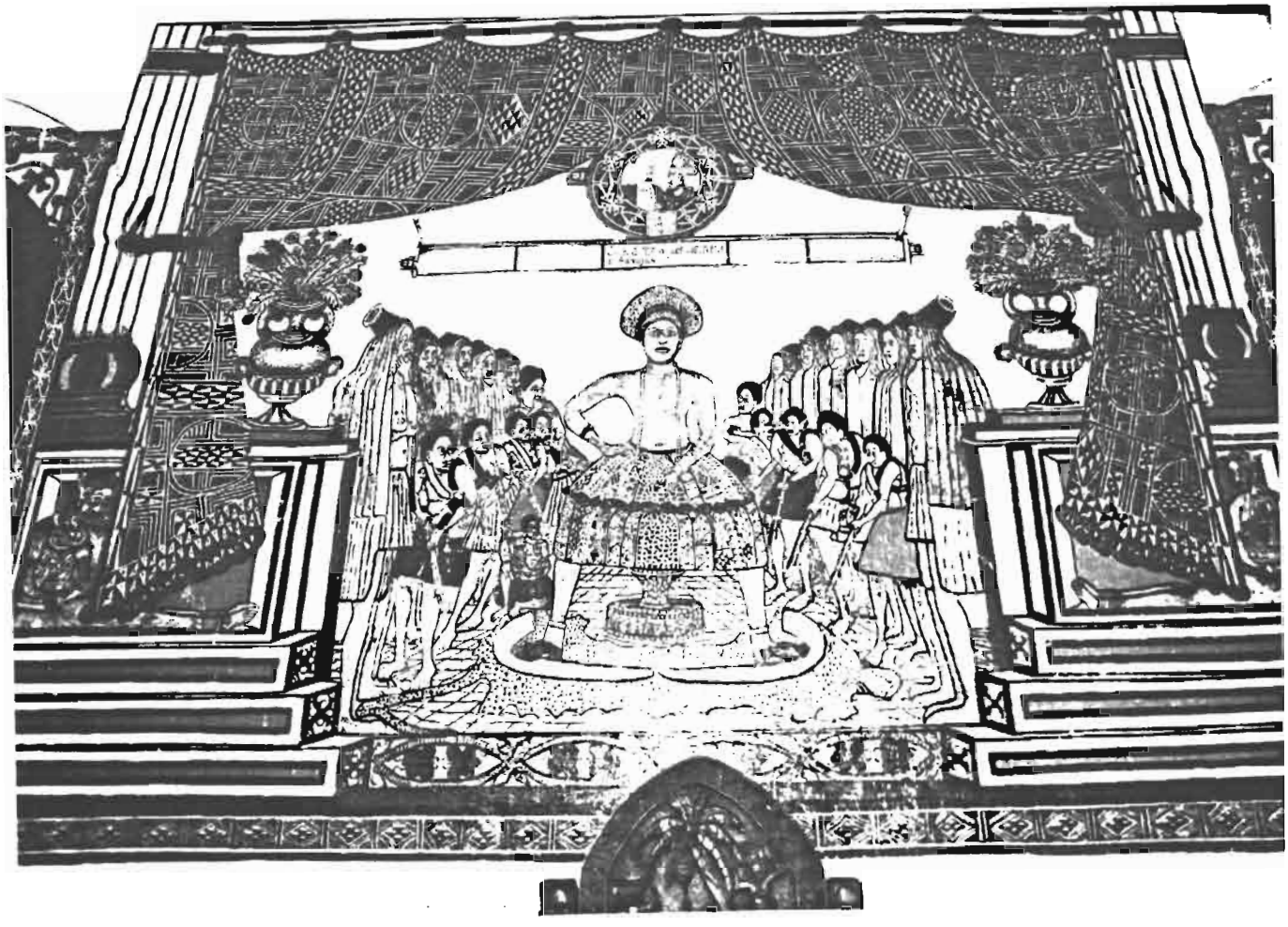
2.2.1. Le fo (ph. 13t, 14t).

Le fo est l'arbitre suprême de tous les équilibres du groupe. Il a des pouvoirs très étendus mais non absolus comme on pourrait le croire de prime abord. Du "fondateur" de la chefferie au fo régnant, l'autorité sacrée se transmet théoriquement par un rituel complexe d'initiation et d'intronisation. Si l'on considère que le fo pour ses gens a un caractère divin, il n'est cependant pas un dieu.

L'autorité du chef vient aussi de son pouvoir économique et de sa position sociale privilégiée. Le fo dirige la chefferie avec l'aide et en accord avec Si, l'être suprême, et les génies. De nombreuses croyances populaires font des mfo des êtres exceptionnels et quelque peu magiciens. Ainsi le fo et le foto' peuvent, dit-on, se transformer à volonté en panthère, éléphant, buffle et redevenir homme en un instant. La panthère qui a semé la terreur dans la petite ville de Bangangté en 1983 était, dit-on, le fo de Batchingou, récemment décédé, revenu tourmenter les vivants.



Ph. 13t - Le fo TELA, 38e souverain de Baleng.
(Cliché FINAC-MDANDA, 1982).



Ph. 14t - Peinture murale réalisée par un artiste bamoum à Bandjoun en 1936 : le fo KAMGA II assis est entouré de sa garde d'honneur ainsi que de ses principaux ministres. Au-dessus de la tête du souverain, deux petits portraits du fo NJOYA et du fo FOTSO II rappellent l'alliance entre Bamoum et Bandjoun (Cliché FINAC - MBANDA, 1981).

> "Le fon est réputé faire, en compagnie de sa femme, comme lui transformée en panthère, de longues courses de nuit dans la brousse" (1).

Le fo est aussi le maître des éléments naturels, c'est pourquoi, dans l'intérêt du gun et en cas de nécessité, il doit intervenir auprès des génies des eaux (rivières, lacs), de la foudre, du vent et de la pluie. Ainsi une très grosse pluie suivie d'un arc-en-ciel entourant le soleil est l'annonce de la mort d'un grand fo (2). Ces faits ont pu être vérifiés pour la mort de Happi II, en 1981, à Bana et pour la disparition de Kamga II à Bandjoun. Quand le fo meurt, on dit que "le feu s'est éteint". On dit d'ailleurs que le fo ne meurt pas vraiment mais qu'il s'éloigne pour laisser la place à son héritier désigné (3).

> "Un roi ne meurt pas, il revit, rajeuni dans son successeur. C'est ainsi que la vie ensevelit la victoire de la mort et en triomphe. Kamga II a vaincu la mort." (4).

Le fo est le chef religieux, le chef de guerre, le responsable de la justice coutumière, le gestionnaire du territoire, enfin le chef de terre, laquelle appartient en indivision à la communauté toute entière.

La réforme de la chefferie traditionnelle de nos jours, a fait du fo un auxiliaire de l'administration. Les chefferies sont bien hiérarchisées en divers degrés.

Le fo s'entoure d'une foule de serviteurs et possède un imposant trésor, essentiel pour son prestige. Ce trésor, lors

---

(1) Adm. RIPERT (1923). Ce fait est aussi confirmé par d'autres auteurs (cf. BEDJENG PIUS, 1984, The signification of royal symbols on Grassfields politics, Osaka, National Museum of Ethnology).

(2) M. RAMEAU SOKOUDJOU, fo de Bamendjou.

(3) La signification profonde en est aussi que le fo en tant qu'institution ne peut pas "mourir" (disparaître) aussi longtemps que la société existe (cf. SOH BEDJENG (P.), 1986, "The transfer of power in the Moghamo political system". Communication relative à une conférence sur les transferts des pouvoirs chez les peuples du Grasland, tenue à Bamenda en janvier 1986.

(4) Hommage à Kamga II de Bandjoun, Abbé Njougla, 1975.

des troubles ou des guerres, était l'enjeu de luttes acharnées, chacun s'efforçant soit de s'approprier les objets (trônes, statues d'ancêtres, calebasses perlées, etc.), soit à défaut, de les détruire, la plupart du temps par le feu.

Malgré ses pouvoirs incontestables, le fo n'est en réalité que le porte-parole officiel des organismes politiques et religieux que sont les 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.

Le fo est enfin 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 (il doit rendre enceinte une ou deux femmes mises à sa disposition pendant la réclusion initiatique) : c'est l'une des épreuves,et pas la moins importante au la'kam ("village-notable").

* Mort du fo et choix d'un successeur (ph. 15t).

Avant de mourir, le fo fait connaître à plusieurs de ses notables et serviteurs, en particulier les mkamvʉ'ʉ, (neuf notables), celui de ses membres enfants qu'il désire avoir pour successeur (1). Notables et serviteurs sont évidemment tenus au plus rigoureux secret.

Après la mort du fo, l'héritier successeur sera capturé au milieu des princes, en plein marché, au cours d'une cérémonie marquant le début du deuil. Ce deuil va durer neuf semaines pendant lesquelles l'héritier du trône sera enfermé. Il y a des danses funèbres et des lamentations. Les femmes et les enfants du fo défunt abandonnent leur lit et couchent alors à terre sur un tapis de feuilles sèches de bananier. Tout travail doit cesser aussi durant ces neuf semaines, en particulier

(1) De nos jours, l'administration se mêle souvent de ce choix quoiqu'avec prudence.

Ph. 15t - "Capture" d'un héritier, Bandjoun.
(Cliché FINAC - MBANDA, 1982).

Ph. 16t - Au centre de la photo, le jeune fo de Batchingou au la'kam. (Cliché FINAC - ADALA, 1983 ".

le travail aux champs. Toutes les sociétés coutumières des chefferies alliées vont venir tour à tour pour danser et chanter (ph. 202).

Le corps du défunt est inhumé au fam lors d'une cérémonie secrète. De nos jours, ce rite est doublé d'une célébration officielle mais l'utilisation du cercueil par exemple, devant le public, n'est qu'une mise en scène puisque le corps sera enfermé dans un linceul, à mettre en terre. La tête sera aussi prélevée et conservée à part avec les reliques des ancêtres.

* Initiation et intronisation du nouveau fo.

L'héritier successeur désigné (le mukam ou menkam) prend deux femmes pour le servir lors de sa réclusion : la jwijyə et la jwikam. Elles iront lui chercher l'eau et lui prépareront le pə (poudre d'acajou mélangée à de l'huile de palme) qui sert aux parures de deuil et d'intronisation. Une princesse qui, pendant tout le grand deuil regardera manger le nouveau fo est investie mafo· Tshushwə ("la mère du fo qui surveille la bouche").

Le nouveau fo s'entoure d'autres dignitaires désignés (1): le Kwipu, qui sera le second personnage du guŋ ; le wafo et le Suɔp Kwo'Kluŋ qui sont aussi les princes ; le dəfo, un serviteur chargé des commissions personnelles du fo, également un autre serviteur est investi Tabɯə, et dont le rôle sera de surveiller le double animal (pi) du chef, dans le bois sacré.

Toute l'équipe du fo se retire pour neuf semaines au la'Kam,lieu de l'initiation des nouveaux chefs. Dans cette retraite, à l'écart de la chefferie (la résidence des chefs restant vide durant toute cette période), l'héritier va subir un enseignement traditionnel suivi mais aussi "des brimades avant de commander les gens" (2). C'est une véritable formation à son métier de chef.

---

(1) Cf. supra, page 84.

(2) M. TCHATCHOUANG, fo de Bangwa.

Ph. 17t - Une phase d'initiation du fo au la'kam, Batchingou. (Cliché FINAC-ADALA< 1983).

Ph. 18t - Le fo portant un petit sac magique au poignet gauche, reçoit du prêtre, maître de l'initiation, deux branches du pfuɔken, ou arbre de la paix, Batchingou (Cliché FINAC - ADALA, 1983).

Ph. 19t - Sortie du la'kam, Batchingou.
(Cliché FINAC - ADALA, 1983).

Ph. 20t - Danse marquant la sortie du la'kam, Batchingou. (Cliché FINAC - ADALA, 1983).

son métier de chef.

Durant tout ce temps, le fo porte une espèce de voile en batik qui lui cache partiellement le visage (ph. 16t, le nouveau fo de Batchingou, 1983). Il doit coucher à même le sol. De plus, on l'a vu, il doit faire la preuve de ses capacités sexuelles, en rendant enceinte une des femmes du la'kam. Cette obligation est quelque peu pénible dans la mesure où c'est la condition sine qua non de la réelle intronisation. Tant qu'une des femmes n'est pas déclarée enceinte, on amène au la'kam de nouvelles jeunes filles pour que le fo puisse prouver sa virilité. Si le résultat, au bout des neuf semaines, est toujours négatif, l'héritier peut être purement et simplement destitué et remplacé par un autre prince.

Pendant que le fo et sa suite sont au la'kam, les mkamvʉ' envoient des serviteurs s'emparer d'un homme quelconque, sans titre et sans fortune. On traîne au tsa le pauvre hère qui n'y comprend rien. Là, on l'attache, on le frappe, on le blesse et surtout on le fait geindre. Il faut qu'il pleure car c'est lui le ntu vʉ qui"ouvre les lamentations", et qui doit donner le signal du grand deuil du fo décédé. Si par extraordinaire, le ntu vʉ succombe sous les coups sans avoir bien pleuré et crié, on est obligé de requérir une seconde victime. De nos jours, on capture un animal domestique pour ce rite. La dernière capture connue d'un ntu vʉ remonte aux années 70 lors de la mort de NEMBOT, fo de Baleng. Le ntu vʉ a un semblant de règne durant la retraite du vrai fo au la'kam.

Au bout des neuf semaines de retraite, le tabʉə, le grand prêtre, amène le fo en brousse, tue un bouc et enduit de son sang une pierre levée ainsi que le nouveau chef. Le fo, destiné à être membre des sociétés totémiques, subit une initiation, doit boire et consommer des "médicaments" magiques et participe à plusieurs rituels secrets (ph. 17t, 18t).

Lorsque le fo sort du la'kam, le ntuvʉ est chassé muni de quelques cadeaux. C'est alors que le nouveau chef fait son entrée officielle dans la chefferie (ph. 19t, 20t).

Ensuite, le chef doit encore choisir d'autres femmes. Muni de deux lances, le chef accompagné de tous les dignitaires, se promène dans le hameau des femmes de son père et il désigne deux femmes en plantant les lances devant leurs cases. Ces veuves passeront aussi neuf semaines avec le chef. La coutume exige qu'une au moins de ces femmes devienne enceinte durant cette période.

Enfin, la sortie définitive du la'kam a lieu. Publiquement intronisé, le chef peut entrer dans sa résidence officielle. L'enclos du la'kam sera détruit aussitôt.

2.2.2. Les conseils des notables (1).

Traits généraux :

Ce sont des conseils de sept et neuf notables (MKamvʉ'ʉ et MKamsombʉə), eux-mêmes chefs de lignages, qui constituent le gouvernement théocratique du guŋ.

> "Les fondateurs de ces lignages ont souvent pris part à la fondation de l'état, fait dont on trouve la trace la plupart du temps dans la tradition orale" (2).

Il ne faut pas croire que partout il y ait eu 7 ou 9 compagnons pour fonder les chefferies. 7 ou 9 sont des chiffres symboliques, ayant des significations beaucoup plus profondes, qu'on retrouve souvent dans l'organisation sociale, la pensée et les traditions africaines. 7 le plus souvent symbolise le pouvoir judiciaire, 9 le pouvoir exécutif (3).

Dans l'organisation politique douala on retrouve 9 ndika, qui sont des ministres représentant les neuf classes d'âge de la génération active du peuple résidentiel,et sept kwané qui

---

(1) Le notable est appelé Kam.

(2) GEARY (C.), 1984, op.cit., p.4.

(3) 9 et 7 ont d'autres significations symboliques dans divers peuples du monde dans le temps et dans l'espace.

sont des juges suprêmes (bosamba : conseil d'état).

Dans le royaume du Bénin ancien, apparaissent les 9 membres du gouvernement de chaque cité ; ils sont assistés par les 7 Ujama.

> "Ailleurs, le système a dû subir la marque d'autres influences. Néanmoins on repère encore le conseil des 7 Kungu, hauts magistrats dans les royaumes interlacustres de l'Afrique de l'Est, l'Ogboni : Conseil d'Etat des 7 membres au sommet de la hiérarchie politique des Yoruba du Nigéria, les 7 grands électeurs du royaume Cayor du Sénégal, comme Sambapakom, 7 conseillers d'Etat du royaume Bamoum, ou encore les Kamsambia 7 notables-juges qui tiennent compagnie aux Kamvus, 9 archontes dans chacune des 90 chefferies bamiléké" (1).

9, 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 (2).

7 est le signe divin d'après la tradition Ashong (la plus puissance chefferie Moghamo). Il représente la totalité, l'infini, l'homme, d'où une décomposition en plusieurs éléments ayant des connotations avec des réalités sociales. Le chiffre se décompose de la façon suivante :

. 2 représentent les jambes
. 1 le bassin
. 1 l'abdomen ("grenier" du fo)
. 2 les deux bras
. 1 la tête et le cou.

Le nombre des membres de ces assemblées, avec l'accroissement des chefferies s'est élargi. Mais il faut distinguer dans la plupart des chefferies, les membres titulaires (7 ou 9) qui ont droit de participer pleinement aux délibérations et aux décisions des autres qui n'ont qu'un droit de parole limité.

---

(1) DIKA-AKWA , 1982, op.cit., p.228.

(2) LAURENT (M.O.), 1981, op.cit.

Ceci est particulièrement valable dans les chefferies les plus "conservatrices".

* Conseil des neuf notables mKamvʉ'ʉ (ph. 127b).

C'est le conseil des neuf notables, organe politique et religieux suprême de la chefferie, composé du fo et des descendants de huit des compagnons du fondateur de la chefferie. Il contrebalance les pouvoirs du fo et en principe, les limite. L'administration avait même voulu en faire un véritable "conseil d'administration de la chefferie" (1). La fonction est héréditaire. Dans beaucoup de chefferies, le conseil est élargi à d'autres dignitaires, wafo, kwipu ou mafo, également descendants de responsables des règnes précédents. Par exemple, à Bandjoun, le Mkamvʉ'ʉ a 30 membres.

Les membres titulaires portent, accolée à leur nom, une particule signifiant "héritier de", dzu ou dza (2). Tous portent au poignet gauche un bracelet de cuivre doté paraît-il d'un certain pouvoir.

C'est le Mkamvʉ'ʉ qui désigne le successeur du fo défunt, en tenant compte toutefois de l'avis donné par le fo avant sa mort. Le conseil intervient aussi lors de la désignation et de l'intronisation des principaux dignitaires. Il décide de maints rituels religieux et magiques nécessaires à la survie du gun (3).

Il contrôle toutes les autres sociétés de la chefferie et se trouve, d'office, membre des plus puissantes sociétés totémiques. Les funérailles d'un de ses membres ont lieu sur la place du marché sim comme pour un fo.

---

(1) Adm. BERNIER, 1930.

(2) A l'exception du fo.

(3) En particulier le Mkamvʉ'ʉ joue un rôle très actif lors des rituels magiques et mystiques de la période du kɛ, tous les deux ans (initiations, rites agraires, etc.).

* Conseil des sept notables mkamsombʉə.

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 la chefferie (1) ; 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). Le rôle du conseil des sept est particulièrement important dans les chefferies du Nord (Bambouto, Menoua), la fonction est héréditaire.

L'administration coloniale puis actuelle, s'est plutôt appuyée sur le fo en élargissant son rôle par rapport au mkamsombʉə et au mkamvʉ'ʉ 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 chefferies. En fait, les neuf et les sept notables sont les seuls vrais dépositaires de la coutume dont le fo, parmi ses pairs, n'est que le gérant.

> "Le fo ne peut pas régner sans le concours actif du mkamvʉ'ʉ et des sociétés coutumières, car les fondateurs des chefferies, ont tenu à faire respecter un certain équilibre des forces politiques en présence" (2).

---

(1) M. KAYE MOISE, notable Bamougong et président du groupe des danses traditionnelles (animées par les sociétés à masque) dans l'arrondissement de Batcham.

(2) M. FEUTʉE DEFO KUYUM, membre du Conseil des neuf notables (Bandjoun).
Deux exemples peuvent illustrer ce point de vue : l'intervention partisane de l'administration dans le choix d'un fo à Baham en 1954, à la mort du chef Kamwa Max, a entraîné une crise grave qui a pesé de tout son poids sur la rébellion en pays bamiléké en 1955-1962. Ailleurs, le refus de prise en considération de l'avis des neuf notables et des dignitaires coutumiers a entraîné une crise grave à Banka de 1954 à 1982, date à laquelle on est revenu à la règle traditionnelle de succession des mfo en ligne légitime.

2.2.3. Les sociétés secrètes mkem (ph. 21t, 22t).

Ce sont des associations coutumières, constituant les rouages religieux, magiques, politiques, économiques et culturels qui limitent les éventuels abus de pouvoir du fo et contrôlent la vie sociale. Les conseils que nous avons décrits plus haut sont aussi avant tout, des sociétés secrètes. Ces dernières constituent aussi un cadre spécifique des expressions symboliques.

Ces sociétés 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 préserve 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" (1).

> "Le Cameroun, surtout dans l'Ouest, est une pépinière de sociétés secrètes, on ne doit pas 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" (2).

Si toutes les associations sont couramment appelées "sociétés secrètes", seules certaines sont authentiquement secrètes.

Les sociétés sont gardiennes de l'ordre social, politique et même économique des chefferies dont elles constituent à la fois le pouvoir réglementaire et la puissance de l'exécutif, derrière le fo qui, sans elles, ne serait rien. 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

---

(1) NOTUE (J.P.), PERROIS (L.), 1984, op.cit., p.5.

(2) DESCHAMPS (J.), 1977, Les religions de l'Afrique Noire, 5e Ed., Paris, P.U.F., Coll. "Que sais-je ?", p.59.

Ph. 21t - Les membres de la société ɛɛmjyə en route pour un sacrifice rituel, Bandjoun (Cliché FINAC-MBANDA, 1982).

Ph. 22t - Cérémonie funéraire à Bandjoun : apparition d'un membre masqué de la société religieuse et mystique mapfelibu, devant le ŋwala'ka' (au premier rang) tenant la redoutable lance cultuelle ŋkwɔŋgun (littéralement lance du pays). Cette lance remplit d'importantes fonctions politiques, religieuses et sociales dans la vie communautaire. La pièce présentée ici daterait du XVIIème ou XVIIIe siècle.
(Cliché FINAC-MBANDA, 1982).

sociale. Les sociétés secrètes constituent donc vraiment toute l'architecture de l'édifice social et restent l'un des aspects fondamentaux de la culture de tout le Grasland.

> "Les sociétés secrètes forment un réseau d'interaction sociale, entre lignages, évitant des conflits qui, entre ces groupes de parenté, pourraient conduire à d'importantes tensions à l'intérieur de l'unité politique" (1).

Les sociétés, 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 sont l'âme et la force spirituelle des chefferies comme l'ossature de son organisation sociale et politique.

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'une chefferie 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 nəfo) se retrouvent dans chaque secteur du plateau bamiléké, malgré parfois des appellations différentes et dans certains cas quelques modifications selon des besoins locaux (Mkamvʉ'ʉ, Mkamsombʉə, Kemjyə, Ku'ngaŋ, Kwɔ'si, nyələŋ, etc.) (2) (ph. 155, 157, 158).

L'organisation des mkem, reflète celle de la chefferie. Ainsi à côté des grandes sociétés coutumières de la chefferie dont le siège est situé à la capitale tsa, il existe de nombreuses sociétés de quartiers, de certains puissants lignages ou des chefferies vassales qu'il ne faut pas négliger. Les mkem sont divisés en trois grandes catégories suivant la stratification sociale (que nous verrons plus bas) :

---

(1) GEARY, 1984, op.cit., p.4.

(2) Nous reviendrons en détail plus bas, sur ces sociétés en étudiant les objets symboliques et le matériel rituel qui leur sont attachés.

Ph. 23t - Une jeune mafo (reine), au premier plan, lors des funérailles du fo de Bamougoum en 1981. (Cliché FINAC-MBANDA, 1981).

. 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 .

L'individu et donc le groupe cherchent à accroître leur puissance en s'alliant aux animaux, aux forces de la nature et du cosmos. C'est le "totétisme" bamiléké que nous verrons plus bas.

> "Les titulaires du totem pi se retrouvent dans des confréries organisées suivant les animaux choisis (serpent, panthère, épervier, cynocéphale, buffle, crocodile, etc.)" (1).

Les membres de ces sociétés totémiques sont les dignitaires les plus prestigieux de la chefferie.

2.2.4. Dignitaires et serviteurs.

Le fo est entouré d'un certain nombre de hauts dignitaires qui l'assistent personnellement. Nous avons parlé plus haut de ces grands dignitaires de la chefferie que sont : les membres des conseils des 7 et des 9, les grands notables du palais (Kwipu, Wafo, Suop Kwɔklu, Mafo, Wala, etc.). Il faudra apporter quelques précisions sur le statut de certains de ces collaborateurs et serviteurs du fo, du fait de l'importance de leur rôle dans le fonctionnement du gun.

a) La mafo (ph. 23t).

La mafo ou reine mère est soit la mère véritable du chef, soit si elle est déjà décédée, une de ses soeurs. La mafo fait l'objet d'un grand respect dans la chefferie, elle a même une relative autorité que le fo ne peut jamais combattre de front.

---

(1) M. FOUOWOUN TCHOUATA, 2e adjoint à l'administrateur municipal de Mbouda, chef de la confrérie des "hommes éperviers" et grand notable (Bangang).

Il faut distinguer la mafo titulaire, mère du fo, de la mafo honoraire appelée msuɔp 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 fo : titulaires ou honoraires, les mafo ont les mêmes privilèges et sont auréolées du même prestige.

La mafo fait partie des sociétés totémiques. Elle a toutes les prérogatives d'un chef de famille. Elle ne peut pas être demandée en mariage : c'est elle qui choisit un mari (1). Elle peut d'ailleurs le répudier en cas de conflit. La mafo a aussi droit à l'adultère, quoique discrètement, le mari ne peut rien dire. Le décès de la mafo donne lieu aux mêmes rituels que pour la mort d'un fo.

b) Le ŋwala'ka' (ph. 22t).

Le terme ŋwala' désigne les principaux collaborateurs du chef.

Il y a le ŋwala'sisi ou grand ministre du culte, le ŋwala'to ou ŋwala'kam, ministre des affaires intérieures de la chefferie et gardien du trésor, et le ŋwala'ka', bras droit et principal serviteur du chef, son adjoint puisque c'est lui qui gouverne en son absence.

Le ŋwala'ka' 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.

Ce pouvoir important engendre parfois des conflits : c'est le ŋwala'ka' de Badrefam qui se retira dans une des extrémités de la chefferie et fit sécession pour créer Batoufam, par exemple. Le fo doit donc faire très attention avec ce puissant personnage (2).

---

(1) Le mari peut être polygame mais toutes les autres épouses sont les "épouses" de la reine.

(2) C'est un ŋwala'ka' de Bagang (département du Bambouto) qui, après un conflit avec le fo de cette localité, prit la fuite pour fonder la chefferie de Balessing (département de la Ménoua) avec ses partisans.

Ph. 24t - Bandjoun : le notable WAMBO DECHA assis, entouré de deux serviteurs voilés. A gauche, un tambour décoré du motif du temple (Cliché FINAC-MBANDA, 1981).

Il peut être aidé d'un adjoint, comme à Bapi. Compte tenu de l'étendue de ses pouvoirs, le ŋwala'ka'pouvait facilement nuire au pouvoir central du fo, c'est pourquoi la coutume limite la durée de cette fonction à 9 ans au maximum (de 3 à 9 années selon les chefferies). Lorsqu'il quitte ses fonctions, le ŋwala'ka' est installé dans un bon endroit de la chefferie, 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 influer plus ou moins sur le gouvernement.

Le ŋwala'ka' au départ peut être choisi parmi les gens de sang princier mais aussi de rang ordinaire ou même servile, la fonction l'annoblissant. Il subit une dure initiation au fam. Le père du ŋwala'ka' choisi est respecté et même vénéré, comme origine de la chance de son fils.

c) Les wabo et les serviteurs tshofo.

Les wabo ou wambó sont ceux qui ont fait preuve d'un dévouement remarquable à l'égard de la chefferie et du fo.

Redoutables guerriers, les wabo étaient les défenseurs inconditionnels du chef (ph. 24t). C'étaient tous des officiers pourvus de commandements, tant à la guerre que dans le civil (quartiers et sous-quartiers). Ils ont le droit de pénétrer dans le cimetière royal, le fam. Réputés grands magiciens, leurs totems 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 nyəleŋ, société gardienne des instruments de la musique sacrée (doubles cloches, tambours à figuration du buffle). Elle participe aussi au rituel du kɛ (la magie) 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.

Le fo est aussi entouré d'un nombre considérable de serviteurs, tshofo (Nchinda). Ces derniers étaient recrutés à

un âge très tendre, en accord avec leurs pères qui veulent ainsi plaire au fo et favoriser la promotion future d'un de leurs enfants (1).

En cas de pénurie, des rafles étaient effectuées à travers la chefferie pour augmenter, manu militari, les effectifs. Tous, après plusieurs années de formation de service, sont membres des puissantes confréries secrètes, constituant une noblesse palatine, ayant des fonctions politiques, administratives, juridiques considérables dans la chefferie.

Il y a deux catégories de serviteurs, ceux qui sont en service dans la résidence même du fo, les tshofochə, et ceux qui restent en formation au fam, les ngɯə (les étrangers). Il existe une hiérarchie rigide au sein de ces deux groupes pourvus de titres et de grades hiérarchisés.

La division des serviteurs (qui constituent le fer de lance de l'administration de la chefferie) en deux groupes distincts formés l'un au palais comme pages, l'autre au fam comme serviteurs-prêtres, se retrouve dans toutes les chefferies centralisées du Grasland.

2.2.5. Stratification et mobilité sociales.

La stratification sociale dynamique dont le fon assure l'équilibre, et accentuée dans certaines grosses chefferies (Bandjoun, Bangang, Bafou, etc.), se traduit clairement dans l'art et la culture matérielle comme nous le verrons plus bas.

La société est fortement hiérarchisée. Le fo occupe une place exceptionnelle, de même que les membres des conseils des 9 et des 7. Mais, en gros, la société comprend trois grandes strates (les habitants de chaque chefferie se définissent par rapport au fo) (2) :

---

(1) De nos jours, le recrutement devient difficile à cause de certains facteurs dont l'émigration, la scolarisation, etc.. Il a même disparu dans certaines chefferies. Le nombre des serviteurs du fo a diminué et là où le besoin se fait encore sentir, le mode de recrutement s'est modifié.

(2) HURAULT (J.), 1970, op.cit., pp.1-14.

1° Les descendants du fo ou "princes"

2° Les serviteurs et les héritiers des serviteurs du fo

3° Les simples habitants.

La première strate royale constitue la noblesse (1) de sang, où on retrouve le fo, ses enfants, la descendance du fo jusqu'à la troisième génération, les lignages des grands notables royaux que nous avons signalés plus haut.

La deuxième strate est la noblesse palatine constituée des serviteurs du fo mais à qui, de nos jours, on peut associer plusieurs catégories de gens anoblis pour diverses raisons. Cette strate comprendra 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).

Les populations qui ont été soumises lors des campagnes militaires expansionnistes de certains états 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

---

(1) Nous ne devons parler de "noblesse" ici qu 'avec quelques précautions. Sans doute descendre de tel notable donne des avantages non négligeables, mais la considération ne s'attache qu'à la personne du détenteur du titre, ses descendants, à l'exception de son héritier, se retrouvent placés sur le même plan que les simples habitants ; ce qui est particulièrement net à mesure que ce descendant "non-héritier" s'éloigne de l'origine. Par exemple, la qualité de descendant du fo perd progressivement sa valeur à mesure qu'on s'éloigne donc de l'origine. Seuls sont considérés comme tels les descendants d'un fo à la première et à la deuxième génération dans la plupart des chefferies. Savoir à quelle génération en ligne paternelle ou maternelle un individu non-héritier n'est plus considéré comme descendant du fo est variable d'un secteur à l'autre.

simples habitants considérés comme de véritables fils du pays, mais de rang inférieur (1).

La division de la société en notables et non-nobles et la subdivision de la catégorie de nobles en plusieurs groupes hiérarchisés selon les grades est aussi 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 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. Même, à propos du titre,la dignité accordée n'est pas une chose figée, appelée à se transmettre d'âge en âge sans modification. La considération attachée au titre dépend dans une large mesure de la personnalité du détenteur, de son activité, de sa place effective dans la vie du groupe. On touche alors ici à un aspect essentiel des sociétés du Grasland, l'importance attachée à la mobilité sociale et à la promotion personnelle décrite par HURAULT (2) à propos des Bamiléké et repris par d'autres auteurs à propos des autres sociétés du Grasland (3).

Loin d'être combattue par la coutume, la mobilité sociale constitue la raison d'être, et si l'on peut dire le moteur, du système d'institutions des chefferies sans aucune contradiction avec le collectivisme qui est pourtant de rigueur. La promotion personnelle est ouverte à tous, dans le cadre des sociétés coutumières des chefferies.

---

(1) L'individu issu de ce rang inférieur est appelé mu nom' ce qui signifie le "fils de l'animal". Toutefois, par ses efforts, il a la possibilité de changer de statut en obtenant des titres. Il y aura toujours une distinction nette entre notables "fils" du fo et ceux qui ne le sont pas.

(2) HURAULT (J.), 1970, op.cit., pp.1-14.

(3) SOH BEDJENG (P.), 1984, op.cit., p.272.

Il existe dans les sociétés du Grasland un souci majeur de justice et de démocratie qui n'a pas été souvent mis en relief (1).

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 quelqu'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 ressortissants de toutes les castes y compris les esclaves, sont étroitement associés au pouvoir en qualité de ministres effectifs ; ce qui conduit à des monarchies constitutionnelles gouvernées par des conseils des ministres où figurent tous les représentants authentiques du peuple" (2).

> "Les pays africains que n'ont marqués ni le christianisme ni l'Islam, ont chacun une autre représentation du monde. Sous son aspect social, ce monde est un panthéon de puissances dont dépendent la vie et le bien-être de la société concernée et dont la caractéristique est que chacun dépend de toutes les autres, de sorte qu'aucune d'elles fût-elle suprême, ne peut jouer le rôle de puissance absolue. De même la tradition distingue entre les multiples pouvoirs selon qu'ils s'appliquent aux hommes, à la terre, aux richesses ou qu'il s'agit du chef, du prêtre, de sociétés secrètres, etc.. Les pouvoirs sont liés à chaque société (leurs détenteurs ne peuvent être étrangers), l'homme qui exerce le pouvoir sur les autres doit ajouter à son énergie personnelle une énergie cosmique qui assure la continuité et la prospérité de sa société (le chef qui ne peut les assurer est renversé) et son pouvoir ne doit pas normalement tendre vers l'absolu ! Le pouvoir sur les hommes dépend presque toujours des autres pouvoirs que nous avons distingués, sur les terres, les richesses, les parents, les connaissances" (3).

---

(1) "This it becomes clear that everybody is involved in one way or the other in contributing to the effective functioning of the political system and this practice in itself gives room for a high degree of democracy". SOH BEDJENG (P.), 1984, op.cit., p.273.

(2) CHEIKH ANTA DIOP, 1960, "L'Afrique Noire précoloniale", Paris, Présence Africaine, p.8.

(3) "Colloque sur la sacralité, le pouvoir et le droit en Afrique" Laboratoire d'anthropologie juridique, Université Panthéon-Sorbonne, Paris, janvier 1980, Résolution finale p.2. Voir aussi DIKA-AKWA, 1982, op.cit., p.214.

2.2.6. Les titres (1).

De nos jours encore, beaucoup de gens (paysans enrichis, fonctionnaires, commerçants, intellectuels, etc.) se battent pour obtenir des titres traditionnels.

Comme ces titres donnent lieu à la contribution en argent, ceux-ci sont une source de revenu très importante pour les mfo. Cette distribution des titres, parfois un peu inflationniste, peut être dangereuse pour l'évolution et l'équilibre du système politique traditionnel. Certains grands titres échappent cependant à ces transactions.

Si certains titres sont spécifiques à des chefferies, d'autres sont communs à tous les gun sous des appellations variées.

Nos informations ici proviennent de Bandjoun et des chefferies voisines. Nous verrons que la possession d'un certain nombre d'objets d'art dépend du rang social (donc du titre), du propriétaire . . .

1° Titres réservés aux gens de sang royal :

fo	: roi
kwipu	: littéralement, "celui qui tient les mains du fo", c'est le second personnage du royaume.
mafo	: reine mère.
msuɔp mafo	: reine honoraire.
sà mafo	: fille héritière de la reine.
mafo tukam	: première fille du fo.
mafo tshu shwə	: soeur du fo l'ayant accompagné à la retraite dite la'kam.
wafo kwɔ'klun	: cadet du fo investi comme son frère lors de son intronisation.
suɔp kwɔ'klun	: frère du chef.
tajwiguə	: prince, père des étrangers.

(1) NOTUE (J.P.), PERROIS (L.), 1984, op.cit., p.39.

2° Titres que peuvent obtenir les serviteurs du fo :

tshofochɔ : serviteurs qui n'entrent pas au fam (cimetière royal.

tadyɔ : le plus grand titre.

zʉdyɔ : héritier.

tabʉɔ : littéralement "père des fous". C'est un grand serviteur qui participe à l'initiation du fo au la'kam. Ce magicien doit surveiller le totem du chef en brousse.

dɔfo : serviteur ayant eu une rude formation au fam (cimetière royal). C'est un grand dignitaire de la société religieuse jyɔ.

dɔfo jwikam : un des membres de droit de la société religieuse jyɔ est la deuxième femme du fo, appelée jwikam. A la mort de cette dernière son successeur (dans le jyɔ) qui doit être membre de la famille maternelle est appelé dɔfo jwikam.

tshofo : serviteur du fo.

ŋwala'kaˊ : sorte de premier ministre ou ŋwala' "d'en haut". C'est le véritable adjoint du fo.

ŋwala'sisi : ŋwala' "d'en bas" est le grand prêtre.

ŋwala'kɔm : ministre de l'intérieur, gardien du trésor.

tajyɔ : responsable d'une des sept divisions de Bandjoun qui commande des chefs de quartier et des chefs vassaux.

sado' ou sa : (en abrégé) titre le plus élevé de celui qui sort du fam selon ses mérites et les services rendus ; il obtient divers grades.

sa fogɛ : serviteur ami du fo de Bangangte.

sa fokam : serviteur ami du fo de Baham.

sa fotso : serviteur ami du fo de Bandjoun.

sa fosuo : serviteur ami du fo de Bansoa.

sa wato : grand serviteur héros de guerre, sorte de maréchal.

etc...

3° Titres spécifiques :

foto'	: chef soumis.
nkamvʉ'ʉ	: membre titulaire du conseil des neuf notables.
wabo	: homme-buffle, grand dignitaire du royaume et membre des sociétés totémiques, peut entrer au fam. Ce titre était surtout décerné aux étrangers servant le fo et provenant des exilés et esclaves affranchis.
talom	: forgeron.
suɔp	: titre le plus élevé que reçoit le grand maître d'une confrérie.
Tagne ou Tekʉ	: père des jumeaux.
Magne ou Mekʉ	: mère des jumeaux.

3. LA RELIGION ET LES CROYANCES.

> "Les croyances religieuses sont intimement liées au terroir et aux ancêtres qui l'ont aménagé. Il existe par conséquent de nombreuses divinités considérées comme des dieux rares protecteurs de certains lieux de la chefferie toute entière ou de chacune des sociétés coutumières" (1).

Les Bamiléké croient à l'existence d'un être suprême. Ce dernier est le créateur du monde, omniprésent et dépassant tous les dieux et génies, et son nom ne doit jamais être prononcé en vain. 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 leur intermédiaire, l'homme s'adresse à l'être suprême à l'aide des prières et des sacrifices (2). Ceux qui agissent directement sur les gens sont les multitudes de dieux et de génies.

---

(1) Cameroun : arts et culture des peuples. Catalogue du Musée d'Ethnologie, Genève, 1980, p.28.

(2) MVENG (R.p.E) 1964, op.cit., p.11.

Les Bamiléké admettent qu'il y a un dieu Sigun protecteur de la chefferie, par exemple Fovu, le dieu des Baham habite une colline pleine de rochers.

Notons que les Bamiléké croient à l'action des morts, en particulier des ancêtres, sur les vivants. Le culte des morts est la base de la religion traditionnelle. Tous les rites qui le constituent 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, surtout de se pendre devant la case de son ennemi.

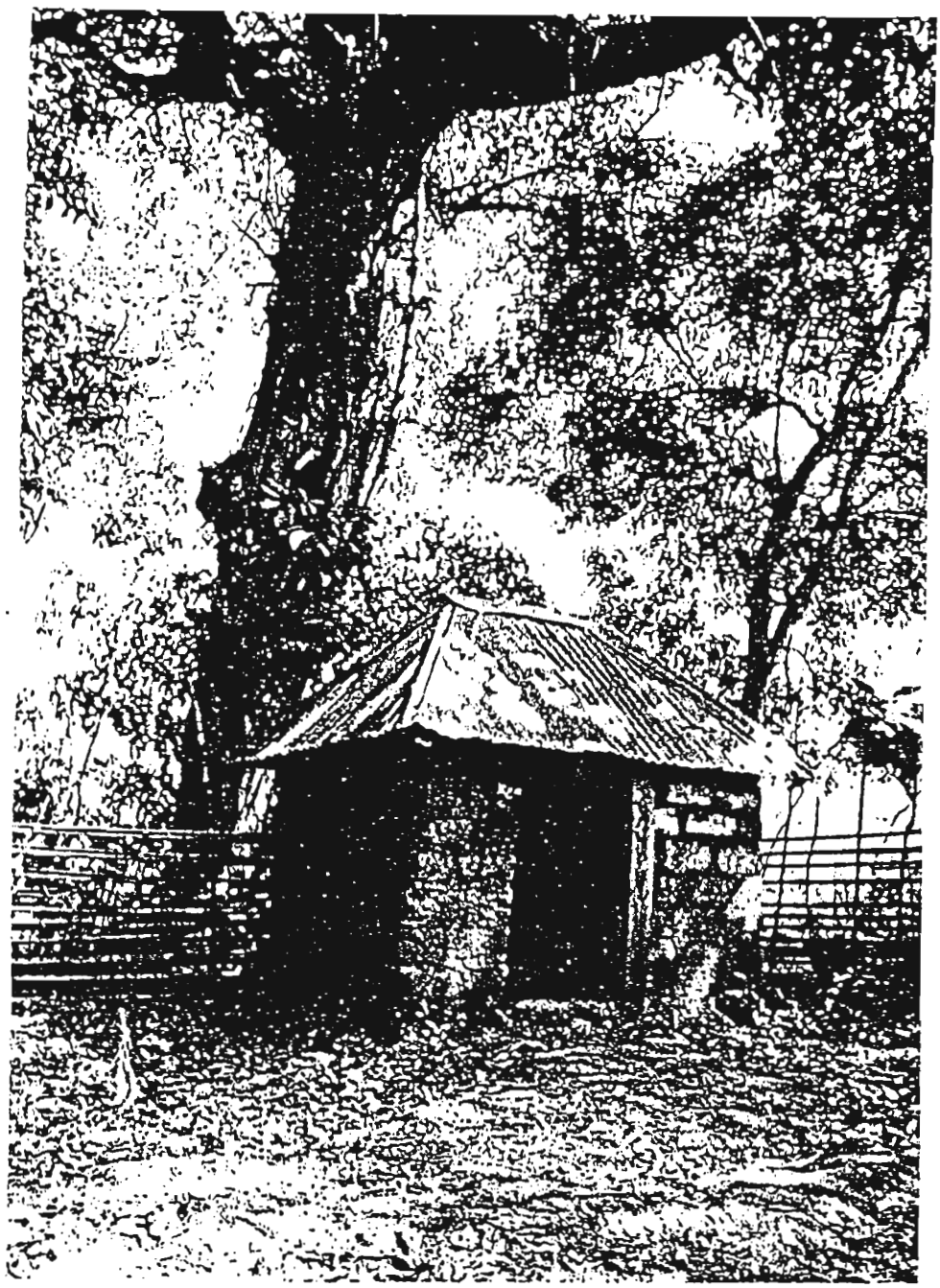
Le crâne du défunt est religieusement conservé et reçoit des offrandes. Certains morts (ancêtres) peuvent habiter des endroits particuliers (grottes, bois) : ce sont des lieux de culte. On peut dire que le culte des ancêtres est encore florissant chez les Bamiléké, chrétiens, musulmans ou non (cas particulier des mfo).

Au Grasland, de nombreux auteurs ont réuni sans distinction sous un même vocable l'animisme ou le fétichisme, des faits proprement religieux et un véritable code social régissant la vie, la conduite des individus et de la communauté. Ici la manière de vivre, les moeurs, ont une philosophie qui malheureusement n'a jamais été bien mise en relief, jusque là.

Une croyance répandue dans tout le Grasland est celle du malheur ou malédiction appelé ndon (Mankon) (1) nzwon (Bamoum), ndawn (Meta'), ndo (Bamiléké), etc., causé par des actes antisociaux et divers événements (rupture des interdits, pendaison, suicide, mourir avec le ventre gonflé, enterrer une femme enceinte morte sans enlever le foetus, mécontentement d'un ancêtre, etc.).

---

(1) WARNIER (J.P.), NKWI (P.), 1982, op.cit., p.57.



Ph. 25t - Un lieu de culte tchaebsi abritant une divinité, Bansoa (Cliché FINAC-ADALA, 1982).

Le ndo se manifeste de plusieurs manières selon les cas et les causes. Le ndo peut entraîner une série de malchances et des 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..Précisons en passant qu'il s'agit de toute autre chose que de la 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 purificatoires appropriés en ayant recours à des spécialistes. Ces derniers vont diagnostiquer l'origine du malheur et proposer ce qu'il faut faire.

Essentielle et encore vivante malgré les progrès du christianisme et dans une certaine mesure de l'Islam,est la croyance à un pouvoir occulte, le tium (1). Ce pouvoir étrange, énergie mystérieuse et redoutable, est représenté de diverses manières dans toutes les sociétés de l'Afrique Noire et est matérialisé au niveau d'un organe spécifique dont on vérifie l'existence après la mort par des autopsies rituelles.

> "Si vous êtes africains, ou si vous avez séjourné longtemps à l'intérieur de notre société, vous savez bien de quoi je parle. Qui de nous n'a pas entendu les histoires les plus déroutantes sur les mangeuses d'âmes, l'anthropophagie sorcière, les buveurs de sang, le vampirisme, les jeux de nuit, les combats nocturnes.
> Cherchez bien : dans les langues africaines de votre connaissance, vous trouverez un mot pour désigner l'être étrange qui réside dans le ventre, le foie ou l'intestin de sorciers, et grâce auquel ils commettent des crimes les plus crapuleux dans la plus totale impunité parce que dans le secret le plus absolu" (2).

Cette force mystérieuse qui habite certaines personnes a pour siège l'estomac d'après certaines traditions africaines.

---

(1) Celui qui a ce pouvoir est appelé dium.

(2) HEGBA (M.), 1979, Sorcellerie, chimère dangereuse , Abidjan, Inades Edition,p.87.

Les Banda du pays centrafricain indiquent l'intestin, d'autres, dont les populations du Grasland, le ventre. Chez quelques-uns, l'on parle simplement de force, d'énergie, soit bonne soit mauvaise.

Cette force est connue sous les termes familiers pour les langues Basaa, Ewondo et Duala, de hu, evu, ewasu. Elle est connue sous plusieurs appellations dans le Grasland et est associée au "vampirisme" (1). L'individu qui est habité par ce pouvoir, la nuit tombante, "mange" ses victimes ou sucent leur sang et peut causer la mort. Il y a une relation entre "vampirisme" bamiléké et le hibou. Ce pouvoir redoutable qui peut être bon ou mauvais selon son utilisation, est héréditaire et est acquis en ligne maternelle. On peut aussi l'obtenir par initiation. Des rites, des dispositions sont prévus dans diverses sociétés du Grasland pour démasquer et lutter contre ceux qui se servent de cette force mystérieuse pour nuire.

Il y a aussi de nombreuses autres croyances bamiléké ayant trait à la divination, à l'accroissement de la puissance et à l'appropriation de certaines qualités de l'homme par une alliance avec les animaux, les végétaux, les forces de la nature, à la sorcellerie et la magie.

Toutes ces croyances donnent lieu à des rites utilisant un matériel spécifique, figures peintes, tissées ou sculptées.

La plupart des objets sculptés ont été directement en rapport avec cette religion traditionnelle, toutes les manifestations et croyances signalées plus haut. C'est pourquoi, l'étude des rituels (véritables conservatoires), des symboles et l'examen attentif des traditions orales sont la clef de l'étude des arts dits traditionnels.

---

(1) Ce qu'on appelle au Grasland "vampirisme" nous paraît, malgré quelques similitudes, différent d'un phénomène assez proche observé en Occident.

CHAPITRE II

LA PRESENTATION DES OBJETS (1)

SECTION I - TRAITS GÉNÉRAUX.

Toutes les formes d'art sont représentées chez les Bamiléké,

> "Multiplicité des métiers d'art, pratique d'arts monumentaux, mais aussi d'arts minutieux comme la broderie, le perlage, la teinture par réserve, la fonte à la cire perdue, la division très poussée du travail, l'inscription de ces activités dans un système très finement hiérarchisé de relations sociales et politiques, tels sont les traits essentiels de la vie esthétique de ces sociétés" (2).

Comme nous l'avons signalé plus haut, la production plastique est d'une extraordinaire richesse tant au plan des types des objets (statues, panneaux, linteaux, poteaux, masques, sièges, pipes, tambours, tissus, calebasses, récipients, meubles, etc.) que des motifs aussi bien figuratifs que totalement stylisés et abstraits.

Si tous les objets (masques, statues, bas-reliefs) ne sont pas des chefs-d'oeuvres, ils doivent toujours être vus dans un contexte complexe : les masques sont exhibés par dizaines à la fois, les tissus recouvrent des palissades autour des

---

(1) Cf. catalogue des objets.

(2) DELANGE (J.), 1967, op.cit., p.118.

marchés (les jours de fête) sur des centaines de mètres, les poteaux des "grandes cases" font huit mètres et se comptent par dizaines.

Mais certains masques, certains linteaux, certains trônes royaux, certaines statues commémoratives de souverains sont de merveilleux objets qui peuvent rivaliser avec les plus beaux de l'Afrique et du monde (Ph. 3b, 79a, 86a, 90b, etc.). Ce qui frappe, c'est la variété des factures, des styles donc, et la liberté d'expression qui transparaît dans le détail de la taille, tout en conservant certains traits communs caractéristiques que nous montrerons plus bas.

Les principaux matériaux utilisés sont le bois, le bronze, le fer, les perles, l'ivoire, la terre cuite ou non, les fibres végétales, offrant ainsi aux artistes de nombreuses possibilités pour diversifier leur production.

Les arts bamiléké, à tendance réaliste, privilégient souvent l'intensité des expressions. Les thèmes sont variés et le corpus d'une grande richesse : scènes de la chefferie, de guerre, de fête, de cultes religieux, etc.

La production plastique reste ici l'apanage des spécialistes, des artistes connus, parfois même des notables et des chefs, mais dont le souvenir, dans certains cas, s'est perdu ou effacé derrière les oeuvres elles-mêmes.

Nous avons fourni plus haut (1) des données générales relatives à la chronologie des objets ; à ce sujet les commentaires, les analyses des principales oeuvres d'art apportent des détails, des indications supplémentaires dans le catalogue ainsi que, plus bas, dans la suite du texte.

Une centaine de dessins de motifs et d'objets, des photographies de 300 pièces (choisies parmi les 6.500 autres productions plastiques dont nous avons parlé plus haut) constituent l'essentiel de notre corpus, et seront étudiées en détail. Ces documents plastiques, qui sont représentatifs des arts bamiléké, forment un échantillon de référence qui répond au mieux à notre problématique.

---

(1) Cf. supra, sources et méthodologie, pp. 52-54 et 81-96.

En privilégiant les objets en fonction dans les chefferies (aujourd'hui comme dans le passé), nous avons pris soin de distinguer les productions de type touristique destinées à une clientèle occidentale et qui prirent un grand développement depuis l'époque coloniale allemande, des pièces faites pour les autochtones eux-mêmes (confréries initiatiques, souverains, notables, etc.).

SECTION II - LES OBJETS.

1. LES OBJETS D'ARCHITECTURE (Ph. 1 à 32b).

Les bamiléké ont construit avec une ingéniosité et une habileté remarquables, plusieurs sortes d'édifices qui varient selon leur utilisation, le rang social du propriétaire individuel ou collectif, la nature de leur décoration. La case traditionnelle type est un parallélépipède à base carrée, surmonté d'un plafond circulaire coiffé d'un toit cônique ou pyramidal. Une importance particulière est attachée à trois catégories de constructions parmi celles revêtant un intérêt symbolique ou cultuel :

- La grande case royale chəŋbundyə ("la case heureuse"), est une sorte de somptueux temple-palais pouvant dépasser 20 m de hauteur, richement décoré, et qu'on retrouvait, jusqu'au milieu du XXème siècle, dans chaque chefferie où elle devait être le bâtiment le plus important (Ph. 3a,1b).
Les grandes cases avec leur style caractéristique, héritage d'une tradition architecturale vieille de plusieurs siècles et répandue dans tout le Grasland, ne se rencontrent plus de nos jours que dans quelques chefferies (Bandjoun, Bafoussam, Bana, etc.). Ceci est la conséquence des transformations qu'a connues l'architecture autochtone dans la deuxième moitié du XXème siècle, accélérées il est vrai par la guerre civile en pays bamiléké à la fin des années cinquante, au cours de

laquelle plusieurs de ces imposants palais furent détruits puis remplacés, dans bien des cas, par des constructions marquées par l'influence européenne.

- La case du notable, chəŋ, est du même style que la grande case royale, avec toutefois des dimensions et des décors beaucoup plus modestes (Ph. 4). La nature de ces décors dépend du rang du notable.
Le chəŋ consacre la réussite sociale et le pouvoir du notable. Il joue aussi un rôle religieux de premier plan pour le lignage dont ce notable est le chef.

- Le nto' (1), petite case rituelle négligeable sur le plan esthétique, est cependant la construction sacrée par excellence : séjour de tous les pouvoirs mystiques et des forces magiques de la chefferie .
Le nto' est associé aux puissantes sociétés secrètes et aux rituels du kɛ, comme nous le verrons plus bas.

Il y a des relations étroites entre ces trois catégories de cases d'une part, et d'autre part l'organisation des croyances bamiléké. Il existe évidemment d'autres types de case.

L'architecture est intimement liée à la sculpture. Les exemples sont fournis par les éléments décoratifs architecturaux que sont les piliers sculptés et les cadres de porte ouvragés qui ornent les cases des souverains, des sociétés secrètes et des grands dignitaires.

- Les cadres de porte bom'dyɔ (Ph. 5, 7).

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 pieds droits, sont situés de chaque côté, les deux autres pièces horizontales forment le linteau (en haut) et le seuil (en bas).

---

(1) Cf. supra p. 135-136.

Les bom'dyə, 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 (Ph. 10).
Certaines chefferies conservent des fragments de cadres de porte d'anciens palais, datant donc des siècles antérieurs (Ph. 13, 18a).

- Les piliers sculptés nko' (Ph. 23, 26a).

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 mfo, des grands dignitaires de la chefferie 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 certaines chefferies, de vieux piliers datant du XIXème ou du XVIIIème siècle.

Cadres de porte et piliers sculptés sont parmi les réalisations les plus heureuses des artistes bamiléké et ils évoqueraient, d'après certains auteurs, certaines sculptures romaines de l'Europe médiévale (1).

2. LA STATUAIRE (Ph. 33 à 76b).

Ici, il y a plusieurs sortes de statuettes et de statues n'kətuok. Ces dernières sont généralement anthropomorphes, mais il existe des figures zoomorphes : "J'ai vu de mes yeux un caïman grossièrement taillé,couvert d'huile de palme qu'on lui avait offerte,entouré des richesses de la chefferie" (2).

---

(1) LEM (F.H.), 1951, "L'art du Cameroun", Cameroun-Togo, Encyclopédie de l'Afrique française, Ed. de l'Union Française, Paris, pp.363 à 374.

(2) ALBERT (R.P.), 1943, Bandjoun, Ed. de l'Arbre, Montréal.

Dans l'ensemble, ces sculptures sont réalistes, dynamiques, vigoureuses et expressives. Les personnages sont souvent animés et le style est plein de tempérament (Ph. 33a, 72a). Certaines de ces statues sont de grandeur nature et peuvent atteindre ou même dépasser 1,80 m de haut, parfois on a des exemplaires ornés de cauris et de perles. Toutes ces productions que nous étudierons en détail plus bas (cf. infra, pages 280-367) sont d'une grande variété :

- . Les statues commémoratives royales, représentant des rois et des reines (Ph. 43) ;
- . Les figures des gardiens et des protecteurs des gun, des lieux sacrés, des mfo ou des grands notables ;
- . Les statues de kadi ou de justice (Ph. 73b) ;
- . Les porteurs de coupe ;
- . Les sculptures de guérison, de divination, de jumeaux;
- . Les statuettes rituelles faisant partie du matériel cultuel ou cérémoniel des sociétés initiatiques (Ph. 69 a et b, 72a) ; etc...

3. PERLES ET OBJETS PERLES (Ph. 78 à 115).

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. Ces perles employées sont de plusieurs types en ce qui concerne les formes, les couleurs, les techniques de fabrication, les origines, ce que nous verrons plus bas.

Ainsi,avant les perles européennes récentes ou anciennes (XIXe, XVIIIe ou XVIIe siècle, etc.), existaient d'autres perles venant probablement d'Afrique du Nord, de la côte orientale de l'Afrique, ou du Bénin avant le XVe siècle (1). 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.

---

(1) MVENG (R.p.E.), 1980, op.cit., p.72.

Ph. 26t - Broderie de perles par l'artiste ZU TEKOM (TAHBOU Paul), Bandjoun (Cliché FINAC - MBANDA, 1981).

"Dans l'antiquité, le commerce des perles semble avoir pénétré jusqu'au coeur du continent. L'archéologie en a trouvé des traces dans l'Afrique punique, au Sahara, et jusqu'en Afrique centrale" (1).

La broderie de perles est un élément très important qui influence l'artiste dans la composition des volumes (ph. 26t). 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 artistes perliers ont largement contribué à donner, à certains objets d'art bamiléké, leur allure si puissamment expressionniste (Ph. 78a, 90a). Il y a une grande variété de ces objets perlés :

- Les trônes ou tabourets royaux sont ornés de nombreux motifs symboliques zoomorphes, anthropomorphes, géométriques, etc. (Ph. 78a à 94).

- Les calebasses perlées ntu' sont, parmi les pièces en perles, les plus répandues (Ph. 109). On les sort lors de certaines cérémonies d'apparat, mais surtout rituelles ou funéraires (Ph. 108). Signalons que la calebasse est une grosse courge qui, vidée et séchée, sert de récipient. Il arrive souvent qu'on la serre avec un lien quelconque pendant sa croissance, pour obtenir une forme désirée. Par la suite, la calebasse peut être recouverte d'un morceau de tissu sur lequel le brodeur fixe les perles en dessinant des motifs géométriques.

- Les fouets de danse sɛlen ont des manches en bois sculpté, sur lesquels sont adaptées des queues de cheval. Ce sont de véritables trophées de guerre, des attributs royaux, des signes de richesse ou parfois des objets funéraires, selon

(1) MVENG (R.p.E.), 1980, op.cit., p.72.

le genre de cérémonies où ils apparaissent (Ph. 97a, 102). Les poignées de ces fouets de danse sont phalliformes, avec décor géométrique dans la plupart des cas. Toutefois, il existe de nombreux exemplaires décorés de motifs anthropomorphes et zoomorphes.

- Les peaux de panthère perlées gwop ngwi tsɔtze sont généralement portées par de grands dignitaires (souvent les reines titrées) de la société initiatique kwɔ̀si, lors de la danse de l'éléphant tso. Elles peuvent aussi être exhibées avec d'autres objets de prestige du trésor du fo, pendant cette danse (Ph. 106).

- Les masques de bois ou de tissu sont souvent ornés de perles, associées ou non à des cauris. Les plus spectaculaires sont certainement les cagoules mbap mteŋ figurant l'éléphant que portent les danseurs du tso, et les masques yegue ou tsepum de la société ku'ngaŋ (Ph. 151a). Ces derniers types de masque sont parmi les objets les plus caractéristiques des arts bamiléké.

- Des coiffures de danse, des ceintures figurant souvent le python, des crânes véritables ou en bois, des bracelets, des statues, des sceptres, des tuyaux de pipe, etc., sont parfois aussi revêtus de perles (Ph. 99, 101).

4. LES PIECES DE MOBILIER (Ph. 116 à 129).

Les sièges kuo

Le siège courant est exécuté soit en tiges de palmier raphia, soit en bois (Ph. 117). Les sièges sculptés kuo n'kɔtuɔk sont exclusivement réservés au fo, aux personnages importants de la chefferie (ou des sociétés secrètes), et à des rituels spécifiques (Ph. 118 a). 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 doivent être comptés parmi les plus impressionnants des symboles de la royauté bamiléké. Certains specimens peuvent atteindre ou même dépasser 1,90 m de haut (Ph. 85a). Le trône d'apparat d'un fo constitue une telle expression de sa souveraineté, il exprime le souverain lui-même à un point tel 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 la mort de son propriétaire, et joue le même rôle que les statues effigies.

Les trônes et les tabourets d'anciens mfo sont pieusement conservés, généralement dans le trésor de la chefferie, mais quelquefois dans un abri, chez les notables influents.

Les lits sculptés kodyə (Ph. 128).

La possession d'un lit sculpté était réservé aux grands dignitaires et au fo de la chefferie. 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 d'1,70 à 2 m, ne comporte souvent que deux parois verticales, dans le sens longitudinal, et décorées de formes géométriques, de figures animales ou humaines.

5. LES MASQUES.

Le masque, qui est une des expressions symboliques les plus marquantes des arts plastiques 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 (ph. 155). Il doit suggérer et prouver la présence du surnaturel.

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 (Ph. 152). Il est associé à une danse, à une chorégraphie, à une musique appropriées, lors des manifestations. Les couleurs et les motifs décoratifs qu'il porte ont une grande importance. A la limite, l'homme tatoué de peintures (blanches et rouges généralement) lors des cérémonies cultuelles, peut être un masque (Ph.36t-b,40t).

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

5.1. Les masques anthropomorphes de bois.

On peut les répartir eux-mêmes en plusieurs groupes :

. Les masques faciaux percés d'orifices occulaires, se portant plaqués sur le visage et représentant des têtes humaines parfois surmontées de cornes (Ph. 149). Ce sont les plus répandus.

. Les masques géants de type heaume sont des têtes humaines aux joues gonflées, portant chacune une coiffe ajourée et décorée de crocodiles, de serpents, d'araignées ou de lézards (Ph. 144).

. Les masques dits batcham, stylisation du visage humain, sont de remarquables exemples d'une conception architecturale de l'espace (Ph. 130).

. Les masques-cimiers, figurant des têtes humaines à cornes de bélier, sont surtout localisés dans la région de Dschang (Ph. 150a).

. Enfin, il y a les masques doubles, dits janus (Ph. 150b).

5.2. Les masques zoomorphes de bois.

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 (Ph. 134). Les masques de singe sont rares.

5.3. Les masques-cagoules (Ph. 151a, 102).

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 que nous avons présentés plus haut.

6. LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE.

Différents instruments de musique en bois, en métal ou en ivoire sont employés dans le cadre des loisirs et 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. C'est pourquoi l'orchestre de la société nyəlen ne se produit en public, lors des danses, que dissimulé derrière une tenture de tissu rituel ndop.

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

6.1. Les tambours.

Les Bamiléké utilisent plusieurs sortes de tambours :

- Le lam est un grand tambour à fente, horizontal ou couché, taillé dans un tronc d'arbre, et que l'on bat à l'aide des poings (Ph. 161). Ses dimensions, impressionnantes, peuvent atteindre 5 m de long et 1 m de diamètre. Ses extrémités et parfois son fût, sont décorés de motifs anthropomorphes (chefs victorieux, figure d'ancêtre, etc.) et zoomorphes (éléphant, buffle, panthère) (Ph. 165). Il sert à l'appel des réunions des mkem (le son et les décors sont des indicatifs différenciant les mkem).

  Il est consacré par des sacrifices et des rituels avant sa mise en service. Comme nous l'avons dit plus haut, deux tambours sont particulièrement importants ; ce sont les deux lam personnels du fo, qu'il fait sculpter au moment de son accession au trône.

- Le nkeden 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. Il n'existait que dans les chefferies de l'Ouest et du Centre Nord du plateau bamiléké, où on ne trouve plus, de nos jours, de spécimens en fonction.

- Le ndu' est un petit tambour à fente, horizontal, en bois, de dimensions modestes (moins de 1 m de long). Il correspond au tambour parlant des Beti-Fang du Sud-Cameroun. On le bat aussi avec deux lamelles de bois lors des danses. Certains spécimens sont des figures anthropomorphes (Ph. 167a).

- Le ntem est un tambour à membrane unique, avec fût cylindrique sans piètement, généralement sculpté (Ph. 169). 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 (Ph. 170).

6.2. Trompes et flûtes.

- Les trompes traversières simples ou sculptées (en ivoire) qui peuvent mesurer de 40 à 100 cm, appartiennent personnellement aux mfo. On ne peut les sonner que lorsqu'un danger grave menace la chefferie (Ph. 178a).
- Les olifants de dimensions plus petites (30 à 40 cm) souvent 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 nyəlen. 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 (Ph. 177b).

  D'autres flûtes cylindriques, plus grosses et moins importantes, sont employées par des reines, lors des danses de la société féminine masu.

6.3. Les doubles cloches kwi'fo (Ph. 179).

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 Grasland ainsi que nous l'avons dit plus haut (1) (Ph. 181b).
Chaque chefferie en possède un jeu de cinq à sept, de tailles

(1) Cf. supra p. 187.

différentes,émettant tantôt un rythme annonciateur du groupe, tantôt une sorte de langage frappé (Ph. 182). Quelques rares modèles sont enrichis de motifs en laiton appliqués.

L'importance cultuelle de la double cloche se retrouve dans d'autres populations d'Afrique.

> "Seul un egongui (cloche double) est autorisé dans chaque ville et appartient au roi qui ne peut s'en séparer à aucun prix tant il est considéré comme un grand fétiche. Il se transmet de roi à roi". (1).

Ces objets, liés à la fondation des chefferies, peuvent avoir été utilisés dans la région avant le XVIème siècle.

7. LES PIPES KAN (Ph. 184a à 191b).

Les pipes cérémonielles (en terre cuite ou en laiton) dont on peut trouver des modèles anciens fabriqués au XVIIème ou XVIIIème siècle, occupent une place importante dans l'art bamiléké (Ph. 13t,189). Le décor de ces pipes est d'une grande richesse (comme ceux de la sculpture sur bois) allant d'une ornementation géométrique à l'art figuratif représentant ancêtres, fo, notable, génies, animaux à réminiscence totémique (Ph. 188b, 189).

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.

Les grandes pipes ne sont en général que des objets d'apparat exhibés lors des solennités cultuelles. Jamais

---

(1) MONTEIRO (J.J.), 1975, Angola and the river Congo, London, Tome I, pp.204 et 208.

allumées, elles sont seulement portées à la bouche. Les pipes à usage courant sont de dimensions et d'une ornementation modestes.

La production de ces objets était réalisée dans de nombreux ateliers d'importance variable et disséminés à travers toute la région. Certains de ces ateliers furent célèbres pour la production des pipes en laiton (Bagam, Babadjou au XIXème siècle).

Par le commerce, par la pratique des dons et des contre-dons entre les mfo et entre les notables, il y a eu une grande distribution de ces objets à travers tout le Grasland (avec aussi copie, par des ateliers, de modèles inventés par d'autres) si bien que des spécimens trouvés dans les chefferies sont souvent d'origines diverses.

8. RECIPIENTS (Ph. 193 à 196b).

Il existe une grande variété de marmites, vases, coupes, pots, bols de terre cuite ou de bois, ayant chacun leur propre emploi, tant pour la cuisine que pour d'autres usages (cas d'utilisation comme matériel rituel par exemple).

Les récipients servant à conserver, garder ou préparer des produits cultuels 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 aux fo, mkem ou notables, sont sculptés ou richement gravés, avec un grand soin. Ils sont ornés de motifs géométriques ou figuratifs symboliques parfois exubérants.

Les productions les plus caractéristiques sont :

- Les vases à sauce ou à vin, en terre cuite avec des parois à motifs géométriques et zoomorphes ;
- Les coupes circulaires ou ovales à huile ou à vin, en bois ;
- Les boîtes à tabac en bois, plus ou moins cylindriques et

entièrement gravées de motifs géométriques rappelant la vannerie ;
- Les calebasses.

9. OBJETS DE TISSU, COIFFURES, PARURES (Ph. 197 à 211).

Les étoffes, les coiffures, les parures cultuelles, cérémonielles ou de prestige sont des objets d'art dont l'importance se manifeste encore dans leur utilisation comme motifs décoratifs dans la production plastique bamiléké (Ph. 207).

- Le ndop et le mqua sont, parmi les différentes étoffes traditionnelles bamiléké, les plus caractéristiques. On leur attache en outre une valeur symbolique tout à fait particulière.

• Le ndop est un tissu de coton, fait d'étroites bandes cousues bord à bord, et décoré avec une combinaison caractéristique de formes basées sur des esquisses blanches à fond bleu. Les motifs décoratifs (animaux stylisés, formes géométriques, lune, étoile, soleil) sont semblables à ceux tressés de la vannerie, à ceux sculptés sur les objets en bois, ou aux motifs dessinés par les enfilages de perles (Ph. 107a).

Le ndop est le résultat d'une amélioration, faite au XVIIIème ou XIXème siècle, d'un tissu du même type et plus ancien, dont certains spécimens encore en usage datent du XVIème ou XVIIème siècle.

• Le mqua est une étoffe faite d'une sorte de sisal, puis teint en noir, en rouge ou en ocre. Il est parfois orné de cauris (Ph. 204). Il sert à fabriquer les costumes des mkem, des ŋwala' et de certains initiés ainsi qu'à la confection de divers objets sacrés. Il était certainement utilisé au XVIIème siècle et même avant, d'après la tradition orale (Ph. 204).

Les Bamiléké, dans la vie quotidienne ou lors des cérémonies, portent une multitude de coiffures symboliques que représentent souvent les sculptures (Ph. 43). La forme et l'ornementation de chaque coiffure dépend du grade ou du statut social de son propriétaire.

La grande coiffure masah (ornée de plumes d'oiseau), dont certains modèles peuvent atteindre 3 m de haut, est la plus importante (Ph. 211a).

SECTION III - TABLEAUX DES MOTIFS SYMBOLIQUES ET DES OBJETS OU SUPPORTS LES PLUS FRÉQUENTS DANS LES ARTS BAMILÉKÉ.

Les arts bamiléké sont fortement décoratifs. Rappelons qu'un objet d'art à caractère symbolique peut être soit un symbole, soit un support de motifs symboliques (soit encore les deux à la fois). Les motifs symboliques ont un caractère combinatoire et constituent un tissu unifié qu'il ne faut pas perdre de vue.

> "Dès lors que, pour une même culture, nous déployons devant nous l'ensemble des créations artistiques -pouvant aller des scarifications (du visage, du corps) aux sculptures que, de notre point de vue, nous estimons les plus élaborées-, il est frappant de constater l'existence d'une unité qui n'apparaît pas immédiatement, mais qui vient à émerger et se laisse découvrir progressivement à l'analyse... Des signes parfois modestes, tels qu'inscrits par exemple sur la peau, se retrouvent tissés dans les étoffes, ou tressés dans les ouvrages de vannerie, ou incisés dans la vaissellerie (en terre, ou calebasses), rituelle ou non. Ils ont aussi leurs équivalents dans les pièces de bois sculpté (des masques, des objets mobiliers, de la statuaire), parfois aussi dans les peintures ornant les murs ou les parois de certains édifices, religieux ou non" (1).

Les artistes bamiléké, 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.

---

(1) LAUDE (J.), 1980, op.cit., p. 15.

Hommes et animaux occupant une place prépondérante, apparaissent dans les arts 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 (1) (que nous verrons plus bas) (Ph. 96a et b).

L'examen des 6.500 photos d'objets d'art du FINAC permet de dresser les trois tableaux ci-après qui présentent les principaux motifs symboliques de base et leurs supports caractéristiques.

. Indications pour la consultation de chaque tableau :

1. Lire :

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

A = Cadres de porte
B = Piliers sculptés de case.
C = Statuaire
D = Poteau, bâton, cérémoniels ou rituels
E = Sièges
F = Calebasses perlées
G = Cimiers de danse ou coiffures
H = Masques
I = Tambours
J = Pipes
K = Tissu ndop
L = Récipient rituel ou de prestige.

---

(1) PICKET (Elliot), "L'art africain congloméré", traduit de l'anglais par Raoul LEHUARD, dans Arts d'Afrique Noire, n° 10, pp.12-41.

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, par contre, 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 des arts bamiléké.

Tableau I - Les types d'animaux représentés et les objets ou supports les plus fréquents dans les arts bamiléké (d'après le FINAC).

Objets / Animaux	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L
Panthère	X	X	X	X	X	X	X	X	X			X
Serpent	X		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		X	X
Eléphant	X				X			X	X	X		X
Cynocéphale ou Chimpanzé	X				X			X				
Araignée	X	X	X	X	X			X	X	X		X
Tortue	X				X						X	
Crapaud			X		X						X	X
Caméléon	X	X	X	X	X		X	X	X	X		X
Lézard	X	X	X	X	X		X	X	X	X		X
Oiseau						X	X	X		X		X

Tableau 2 - Les types de motifs anthropomorphes et les objets ou supports les plus fréquents dans les arts bamiléké (d'après le FINAC).

Objets ou supports / Motifs anthropomorphes	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L
Ancêtre	X	X	X	X	X			X	X	X		
Fo (roi)	X	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 protecteur	X	X	X	X	X							X
Couple	X		X	X	X	X						X
Mère à l'enfant	X	X	X		X							
Musicien (souffleur ou joueur de tambour)	X	X	X		X			X				
Membre de société secrète	X	X										
Crâne ou tête tranchée	X	X	X		X				X			
Homme (ici espèce humaine 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 dans les arts bamiléké (d'après le FINAC).

Objets ou supports / Motifs symboliques	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L
Cauris	X	X	X	X	X	X	X	X	X		X	X
Figures géométriques, carré, triangle, losange, cercle, point, etc...	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Double cloche	X	X			X				X		X	
Eléments du cosmos (lune, soleil, étoiles)	X	X	X		X	X		X			X	
Noix de kola					X						X	X
Couleurs	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X

CHAPITRE III

CONDITIONS DE LA CREATION ARTISTIQUE

La création artistique, soumise au temps et liée au contexte socio-culturel (comme nous l'avons dit plus haut), dépend d'un certain nombre de données : matériaux, techniques, instruments employés, artistes, clientèle (ou destination des oeuvres).

SECTION I - MATÉRIAUX ET TECHNIQUES.

Aux matériaux d'origine locale, employés dans l'art, s'ajoutent des matériaux d'importation (cuivre, alliages de cuivre, perles, cauris, etc.).
Des caractères symboliques et des vertus magiques sont attribués à certaines matières, comme nous le verrons au cours de cette étude (1).

---

(1) "Les artisans : forgerons, sculpteurs, fondeurs, savaient -et savent encore- qu'ils pratiquent un métier dont ils ne sont pas entièrement les maîtres, métier dangereux qui met en cause des forces et des puissances supérieures, celles des dieux, des esprits". "Ils savent que toute une magie des matériaux : schiste, marbre, agate, cuivre, laiton, verre ajoute à la prophylaxie de leur oeuvre, que les "patines", enfin,à base d'huile de palme, de noir de fumée, de suie et de graisse, de terre de marais, d'écorce pilée, de sang, de griffes, de poils d'animaux constituent une science qui à elle seule a plus d'importance que l'objet de bois,de pierre ou d'écorce. La patine et le rituel qui l'accompagne, donnent le pouvoir, intègre la Force-Vie à l'objet". GABUS (J.), 19 , op.cit., p.7 .

Ph. 27t - Le fo de Bakong, qui est sculpteur, en train de travailler (Cliché FINAC - MEGAPTCHE, 1982).

L'existence ou non d'un matériau conditionne son utilisation dans l'oeuvre d'art. En outre, on ne traite pas, par exemple, le bois comme le fer ou encore la pierre. Il existe donc des techniques de traitement propres à chaque matériau, constituant une partie de la formation de l'artiste. Ces techniques de traitement des matériaux sont variables selon les époques, les communautés humaines, l'outillage, etc.

Parmi les différents matériaux utilisés par les artistes bamiléké, le bois occupe une place prépondérante.

1. BOIS ET TECHNIQUES SCULPTURALES (Ph. 27t).

Plusieurs bois provenant de diverses essences d'arbre sont utilisés pour la production plastique dans l'Ouest-Cameroun. la place du palmier-raphia est tout à fait remarquable : ses produits sont utilisés dans l'art (Ph. 3b, 98b), l'alimentation (le jus ou "vin de raphia"), 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.

> "Certains arbres étaient plantés par l'homme qui entretenait les haies entourant sa concession. Le danger pour la sculpture actuelle est la disparition progressive de ces arbres rares plantés par nos ancêtres, nous amenant à utiliser de plus en plus, des bois de mauvaise qualité" (1).

Ainsi, le grand masque tukah de Bamendou (Ph. 144) aurait été sculpté dans un arbre mythiquement planté par fo JEUGMAM, fondateur de cette chefferie (2).

Parmi les essences de bonne qualité et qui sont employées, il faut signaler :

---

(1) Monsieur TAFE, sculpteur à Bandjoun.

(2) HARTER (P.), 1985, op.cit., p.250.

. Le lemjɛ (polyscacias ferruginea).
. Le mvə'u (cordia millenii bak).
. Le m'be (canarium).
. 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 cultuels destinés au fo et aux sociétés secrètes, sont accompagnés de rites :

> "Une cérémonie rituelle est organisée pour l'abattage, puis un champ provisoire est installé à l'air libre, une ébauche dégrossie est taillée dans le bois frais encore imprégné de la sève vivante de l'arbre, puis, la pièce achevée est voilée et transportée soit au palais royal soit dans le local du sculpteur ou kam'jue, où celui-ci la terminera. Pendant ces opérations, l'artiste observe une continence sexuelle et respecte des tabous alimentaires ; les gestes techniques sont parfois renforcés par des gestes rituels ou un chant" (1).

L'outillage du sculpteur est très simple et comporte :

. une herminette t'chop,
. une hachette jom,
. des ciseaux t'chop,
. un marteau kue,
. un racloir kuon,
. une machette ŋye 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.

---

(1) HARTER (P.), 1985, op.cit., p.20.

L'arbre abattu est immédiatement travaillé. Il est rare que le sculpteur utilise le bois d'un arbre coupé depuis longtemps. Tronçonné à la dimension désirée, il est préalablement écorcé. Limité par la forme du bois, l'artiste n'utilise pratiquement que le cylindre comme volume de base. Il travaille en taille directe,un éclat modifie la forme.

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.

Les objets sculptés 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), à l'huile des onctions rituelles, et aux diverses manipulations. Toutefois, certains objets rituels ou cérémoniels qu'on ne touche qu'exceptionnellement gardent leur teinte naturelle.

Certains productions (trônes, tabourets, masques, statues, instruments de musique, etc.) jouant un rôle cultuel ou symbolique particulier, ont parfois été façonnés secrètement. De plus, ces oeuvres nouvellement réalisées subissent une sorte de métamorphose de par les rituels complexes qui font, d'objets quelconques, des objets chargés d'un pouvoir extraordinaire.

2. LE TRAVAIL DES METAUX : EXEMPLE DE LA FONTE A LA CIRE PERDUE.

La technique à la cire perdue a été pratiquée pour la création d'objets en cuivre et en laiton dont, en particulier, les pipes cérémonielles. Bagam fut un des grands centres de production de telles pièces dans la deuxième moitié du XIXème siècle. D'après Paul GEBAUER (1) et Pierre HARTER (2), la fonderie du cuivre et du laiton dans l'Ouest et le Nord du Grasland daterait de plusieurs siècles. Les problèmes historiques que

---

(1) GEBAUER (P.), 1979, op.cit.

(2) HARTER (P.), 1973, op.cit.

pose l'introduction de cette technique chez les Bamiléké et ceux de l'origine des matières premières utilisées (le cuivre et ses alliages) seront abordés plus bas (1).

Le procédé à la cire perdue comportait une série d'opérations. L'exemple suivant décrivant la réalisation d'une pipe en donne une bonne illustration :

a) L'artiste confectionnait un noyau central d'argile, destiné à servir de support au modèle en cire. Ce qui correspondait à l'intérieur du fourneau de pipe et de sa cheminée postérieure d'aspiration. "Quelquefois, des appendices de terre s'y rattachaient lorsque le sujet prévoyait un personnage aux bras décollés, ou des motifs décoratifs avec de larges pédicules..." (2).

b) La cire était appliquée et tous les détails finement exécutés à la pointe ou figurés par de fins boudinets plaqués.

c) Le modèle de cire était recouvert d'une couche d'argile dans laquelle étaient aménagés des orifices canaliculaires destinés à permettre l'écoulement de la cire.

d) Le moule devenu sec était chauffé. La cire, fondant, s'écoulait par les orifices déjà cités, laissant un espace vide.

e) Cet espace vide était occupé par le métal fondu qui épousait alors la forme du modèle.

f) Le tout était refroidi.

g) La dernière opération consiste à procéder enfin au polissage et aux retouches finales.

Notons que pour la fabrication de certains objets, les fondeurs n'utilisent pas un noyau central d'argile comme support, mais directement un modèle en cire ; et on procède par la suite aux mêmes opérations.

---

(1) Cf. infra 3e partie, chap. VII.

(2) HARTER (P.), 1973, op.cit., p.30.

3. ARGILE, TERRES CUITES ET TRAVAIL DE LA POTERIE (Ph. 28t,28t bis)

Le matériau employé pour la poterie et la fabrication de certaines pipes, est une terre, sorte de

> "pâte compacte argilo-silicieuse micacée, grisâtre, souvent rougeâtre, provenant de la décomposition de terrains granitoïdes. Riche en feldspath, souvent kaolinisée, elle s'altère rapidement en surface et devient une terre rouge latéritisée qui, à première vue ne semble pas se distinguer des latérites classiques" (1).

La céramique est étroitement liée à la présence et à la qualité de l'argile, prise souvent aux abords des cours d'eau et des zones inondées. Les gisements d'argile d'importance variable sont disséminés à travers les chefferies. La poterie est un travail féminin à l'exception des pipes et de quelques objets cultuels réservés aux hommes. Le travail de l'artiste potier traditionnel comporte plusieurs étapes :

- la sélection et la préparation de l'argile,
- le modelage de la poterie,
- la décoration,
- la cuisson.

Ainsi, l'argile est broyée (tout en étant débarrassée des impuretés) sur une pierre au dessus lisse et concave (Ph.28t, 28t bis). Puis commence le façonnage du fond du récipient à fabriquer. La forme désirée est donnée en partant d'une boule et les parois remontées peu à peu ; pour amincir l'intérieur, la potière emploie un morceau de fer plat de forme semi-circulaire et pour l'extérieur une lamelle en écorce de tige du palmier raphia. La décoration des poteries se fait par incision, gravure, reliefs, peinture et vernissage. Les pièces accessoires (pieds, anses, cols et ornements en relief) peuvent être appliquées sur le corps principal du récipient encore humide.

---

(1) BUISSON (E.M.), 1931, "La céramique bamiléké, quelques réalisations animales chez les Bamiléké", Togo-Cameroun, pp.117-121.

ph 28t - La potière Sara Mboula au travail,
Bameka (cliché FINAC-MBANDA, 1982).

ph 28t bis - La potière Sara Mboula au travail, Bameka (cliché FINAC-MBANDA, 1982).

Les vases terminés sont mis à sécher à l'ombre, puis au soleil, pour être enfin cuits au feu de bois et de paille.

Dans le cas des pipes cérémonielles, les artistes bamiléké ne les moulent pas, mais ils les sculptent à l'aide de couteaux et de spatules, selon une technique comparable à celle de la sculpture sur bois.

4. TECHNIQUE DE LA DECORATION DU NDOP (Ph. 198 à 201).

Ce procédé est analogue à celui pratiqué par des artistes javanais (Indonésie) pour la réalisation de certains de leurs batiks. Sur une étoffe blanche de coton tissée au Nord-Cameroun, l'artiste trace, au préalable, des dessins en noir, afin de réserver les blancs.

> "Ils exécutent une sorte de broderie avec des fils de raphia, cousus et fortement serrés de façon à ne laisser passer aucune goutte de teinture lorsque l'étoffe, ainsi préparée, sera plongée dans une cuve d'indigo ; les fils de réserve sont ensuite retirés. Ce procédé a, sur celui de Java, où les réserves sont obtenues par des applications de cire liquide, l'avantage d'éviter des craquelures" (1).

5. AUTRES MATERIAUX ET TECHNIQUES.

Les artistes bamiléké taillent aussi de la pierre tendre. Ils exécutent (comme nous l'avons dit plus haut) avec des perles enfilées et cousues, de revêtements d'ustensiles et d'objets sculptés. Ils travaillent aussi l'ivoire et les peaux dont celles des panthères et des pythons occupent une bonne place.

---

(1) LEM (F.J.), 1951, op.cit., pp.363 à 374.

Ph. 29t - Sculpteur KWAYEP, de l'école de Bawok, et ses apprentis, Bamena (Cliché CHRISTOL, 1925).

Ph 29 t bis - Le notable TAKAPTUE TEKAM de Bandjoun, artiste et spécialiste pour les pipes, né à la fin du XIXème siècle et mort en 1979 (Cliché CONTAMIN, 1977).

SECTION II - LES ARTISTES (Ph. 29t, 29t bis).

> "Certes, une oeuvre, peinte ou sculptée, n'est pas moins belle ou émouvante parce qu'on n'en connaît pas l'auteur. Mais cet anonymat peut peser lourdement sur sa compréhension". (1)

Les objets d'art bamiléké sont façonnés avec une recherche esthétique poussée et une remarquable maîtrise des matériaux par des artistes connus et souvent très respectés dans la société.

> "L'anonymat des sculpteurs d'art "primitif" est une légende due à l'ignorance que nous avons souvent de la société globale qui l'entoure et notre indifférence face à la connaissance superficielle du milieu local dans lequel les oeuvres ont été faites" (2).

L'artiste, guɛvə est un personnage qui a du talent, de l'adresse, du génie créateur. Il est un rouage important de la société traditionnelle puisque sa mission est de transmettre de génération en génération les traditions artistiques de la communauté, de les maintenir vivantes et de les renouveler de l'intérieur, au besoin (même en utilisant d'autres moyens d'expression plastique).

> "Leur réputation était parfois telle, et les demandes si nombreuses, qu'ils étaient conduits à installer de véritables ateliers où travaillaient aides et élèves, presque toujours parents de l'artiste. Ainsi se constituèrent des castes de sculpteurs, comme celle des réalisateurs de masques dits batscham à Bandjoun, par exemple, où Tengah fut l'élève de son père et enseigna à son tour à son fils Tahbou, lui-même aidé par l'un de ses enfants. Mais il est aussi fréquent qu'un artiste reste solitaire et qu'il n'ait, malgré sa grande maîtrise, que peu produit (Bakassa)" (3).

---

(1) LAUDE (J.), 1966, op.cit., p.111.

(2) PERROIS (L.), 1977, op.cit., p.

(3) HARTER (P.), 1985, op.cit., p.20.

Les artistes considérés donc comme 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. Ceux qui façonnent des objets cultuels ou cérémoniels sont membres des sociétés secrètes et comptent souvent parmi les grands dignitaires des chefferies (cas du sculpteur Paul TAHBOU qui est le premier des neuf notables de Bandjoun). Il n'est pas rare que des artistes talentueux soient des monarques (1) :

- Ainsi, les souverains régnants actuels de Babungo (plaine de Ndop) et de Bakong (région de Bangangté) sont d'admirables sculpteurs (Ph. 26t).
- GAREGA, fo de Balinyonga (près de Bamenda) était un grand artiste perlier à la fin du XIXème siècle.
- Le fo N'DIHENJI de Bandokossang (près de Bafang, qui règna au milieu du XVIIIème siècle) était un grand sculpteur dont la réputation avait largement dépassé les limites de son royaume (2).
- Les dynasties régnantes à Kijem Keku (Big Babanki) et Kijem, Kitingo (Babanki Tungo) dans la région de Bamenda comptent des souverains sculpteurs, etc.

Toutefois, il y eut des cas d'artistes 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 (dans des transactions ténébreuses avec d'autres mfo) par leur souverain, après la réalisation d'un chef-d'oeuvre.

---

(1) Compte tenu du prestige de cette activité dans la région, certains souverains n'hésitèrent pas à usurper la paternité d ' oeuvres 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.

(2) HARTER (P.), 1985, op.cit., p.23.

La division du travail est très poussée, à l'image de celle de la société, division des responsabilités politiques, économiques (1), religieuses par exemple. Chaque artiste ou artisan a une tâche spécifique, les maîtres (initiés) et les compagnons et apprentis; cela dans le forgeage comme dans le tissage et la teinture,la sculpture et le perlage. Certains sculpteurs ont des spécialités tout à fait particulières, tel ou tel type de masque, tel type de trône ou de linteau de porte ; plusieurs sculpteurs différents s'associent souvent dans la préparation d'une même oeuvre . Ainsi certains objets sculptés et revêtus de perles par exemple, peuvent être façonnés conjointement par un sculpteur et un artiste perlier ; un décorateur, un teinturier, et parfois un artiste s'occupant des travaux de finition, interviennent souvent dans la fabrication de l'étoffe ndop.

Un artiste peut être polyvalent (décorateur de tissus, sculpteur et architecte...). Mais cela est possible surtout dans de grands ateliers où le maître d'art a beaucoup d'aides ; même dans ce cas, l'atelier n'est réputé que pour une forme d'art précise (voire un type de production définie) et les autres réalisations sont alors secondaires.

Les artistes 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 est un individu qui,

---

(1) On rencontre des marchands de tel type de production (kola, haricots, sel, huile de palme, céréales, etc.) et cela de père en fils pendant des générations. Le marché lui-même de nos jours, comme dans le passé, est divisé en différents secteurs wɛ correspondant chacun à la place d'exposition d'une denrée précise. Une étude poussée d'une telle organisation, qu'on retrouve dans toutes les chefferies, permettrait de savoir si elle ne répondrait pas à quelques principes de base.

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 par exemple un sculpteur officiel des souverains ou encore un artiste de métier, traitant lui-même ses affaires, recevant des commandes d'autres mfo avec un contrôle limité de son propre fo. Une telle charge au départ pouvait s'acquérir à force de technique et de talent. Mais très tôt se sont constitués des sortes de castes ou de corps de métier avec des techniques se transmettant de père en fils ou au moins réservées à certains lignages et quelques artistes alliés.

Pour jouer pleinement son rôle, l'artiste a besoin d'un long entraînement et d'une formation complète. Cette dernière, qui n'est pas livrée à l'improvisation, se fait en trois étapes :

a) Le jeune artiste doit connaître à fond la tradition de la communauté. Il doit connaître les croyances, les cultes, les symboles, l'histoire, la vie sociale, économique et culturelle dont son art sera l'expression ; un proverbe bamiléké disait : "C'est en regardant la statue ancienne que l'on apprend à sculpter".

b) La deuxième étape consiste à apprendre les techniques et procédés propres à sa tradition.

> "Chaque école a élaboré un certain nombre de procédés pour dessiner ses motifs, ses personnages, pour sculpter ... C'est pour cela qu'il y a des traits communs entre les oeuvres d'un même style : les bronzes du Bénin, les bas-reliefs d'Abomey, les sculptures bamiléké, etc." (1).

c) La formation religieuse et morale. Il faut passer par une initiation pour être maître dans un métier. Pour la réalisation des objets rituels, il faut l'autorisation du fo ou du foto'.

Chaque chefferie recèle plusieurs artistes, auteurs d'oeuvres que nous connaissons aujourd'hui.

---

(1) MVENG (E.), 1980, op.cit., p.90.

SECTION III - CLIENTÈLE, CIRCULATION DES OBJETS.

Pour faire de l'art, il faut des matériaux, des artistes, mais il faut aussi un marché, une clientèle. Entre l'objet d'art et l'artiste ou le créateur, s'interpose celui qui a commandé l'oeuvre ; ce peut être un individu, un mécène (fo, foto', grand notable) ou une société secrète mkem. Il est évident que la volonté du mécène et ses désirs 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.

> "C'est la nécessité de l'échange et la compétition qui ont servi d'aiguillon au génie artistique. C'est la demande des élites de la région qui lui a fourni sa récompense économique" (1).

Les mouvements des hommes, des matériaux, des objets d'art, par le biais de diverses formes d'échanges entre les chefferies, ont été importants dans tout le Grasland. Ainsi, le lieu de collection d'un objet d'art n'est pas forcément celui de sa production. par exemple, le trésor du fo, composite à l'image de la population de la chefferie elle-même, comprend outre des oeuvres réalisées localement, d'autres pièces d'origines diverses et d'importance variable, selon les souverains.

> "Un modèle de pipes céphalomorphes de laiton, produit à Bagam à partir de 1850, et dont quelques exemplaires plus grands et de meilleure facture possédaient 7 à 9 crânes en bordure du fourneau, fut commandé un peu partout ; il en fut

---

(1) WARNIER (J.P.), 1985, op.cit., p.61.

> retrouvé à Oku, Bamunkung, Batscham, Fotouni et Bapi. Quant aux pipes à têtes d'éléphant et aux anneaux de bras ajourés en croisillons, ils furent disséminés en masse tous azimuts et l'on ne connaît pas de chefferie qui n'en ait possédé, y compris les plus éloignées, comme celle de Bafang ou de Fontem" (1) (Ph. 185).

Par la pratique des dons et contre-dons entre les souverains bamiléké, une pièce donnée pouvait trouver son utilisateur final très loin du lieu de sa production.

La circulation des objets d'arts et des matériaux par les échanges, comme nous l'avons dit plus haut, est doublée des mouvements non négligeables des artistes d'une chefferie à une autre pour satisfaire des commandes ou répondre à l'invitation d'un fo (Ph. 14t). Certains souverains pratiquèrent une véritable politique de cooptation d'artistes et d'artisans.

> "Banounga eut ainsi quatre familles de forgerons, l'une d'origine bamoum et les trois autres du quartier Lamfɛ de Bangoulap. En pays bamoum, le sultan Njoya illustre parfaitement cette politique favorable à l'extension de l'artisanat. Il est certain que la profondeur des généalogies d'artisans et leurs origines géographiques pourraient aboutir à une carte de migrations des artisans, révélatrice des principaux pôles d'autorité du XIXème siècle" (2).

L'objet fabriqué dans une chefferie X n'est pas obligatoirement du style des artistes de X, mais plutôt celui d'un artiste étranger à X qui a été invité par le fo de cette localité pour réaliser cette oeuvre.

Des styles, des thèmes, des modèles d'objets inventés ou créés par certains artistes ont été copiés ou reproduits par d'autres (provenant de diverses chefferies) avec souvent des modifications plus ou moins importantes.

---

(1) HARTER (P.), 1985, p.354.

(2) BARBIER (J.C.), 1981, op.cit., pp.331-354.

> "Les thèmes n'étant pas réservés en Afrique, 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 batscham, masque de style babanki)". (1).

Les rivalités entre les mfo et entre les chefferies ont favorisé la production plastique.

> "La concurrence a été un des facteurs des recherches plus poussées dans le domaine de l'art. Un fo pouvait édifier une case très richement décorée, un grand trône ou une belle pipe dans le but d'exhiber sa richesse, de montrer sa grandeur et sa puissance, aux mfo visiteurs lors de grandes fêtes qui ne manquaient jamais. Ces mfo arrivés chez eux, convoquaient leurs artistes pour relever le défi. Alors, chaque artiste était tenu de faire un effort, car si son fo était humilié, c'est toute la communauté qui l'était (sans oublier les ancêtres,avec ce que cela pouvait comporter comme risques)". (2).

---

(1) HARTER (P.), 1985, op.cit., p.22.

(2) Monsieur SOUOP KAMGA, notable de Bandjoun.

C O N C L U S I O N

Les objets d'art bamiléké sont d'une grande variété et certaines pièces sont des chefs-d'oeuvres des arts camerounais et des arts africains (Ph. 3b,79a,131,etc.). Ces objets d'art sont étroitement liés à l'environnement naturel, aux croyances, aux facteurs sociaux, historiques et économiques, propres aux communautés dans lesquelles ils ont pris naissance.

> "Ce qui a entraîné l'épanouissement d'un art original, caractéristique de cette région, c'est la permanence (naturellement relative, soumise à de multiples variations) d'un même type d'organisation pyramidale dont le chef assure l'équilibre, auquel contribuent, chacun à leur place, chefs de moindre rang, parents, dignitaires, serviteurs, artisans et associations dites secrètes" (1).

Les symboles naissent des exigences et des impératifs de l'existence communautaire. Aucune analyse esthétique, aucune étude historique solide,ne peuvent faire l'économie d'une parfaite connaissance du cadre social et religieux dans lequel l'art plastique, une des expressions privilégiées de ces symboles, s'est épanoui.

---

(1) DELANGE (J.), 1967, op.cit., p.117.

UNIVERSITÉ DE PARIS I – PANTHÉON-SORBONNE

LA SYMBOLIQUE DES ARTS BAMILEKE (OUEST-CAMEROUN) : APPROCHE HISTORIQUE ET ANTHROPOLOGIQUE

THESE POUR LE DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS I
(arrêté du 5 Juillet 1984)

PRÉSENTÉE ET SOUTENUE PUBLIQUEMENT
PAR
Jean Paul NOTUE

SOUS LA DIRECTION DE M. LE PROFESSEUR JEAN DEVISSE

Volume II

ANNÉE 1988

DEUXIEME PARTIE

L'ANALYSE MORPHOLOGIQUE DES MOTIFS SYMBOLIQUES

"Enfin, le symbolique est une pièce essentielle du dispositif d'ensemble, dans la mesure où le pouvoir, dans toutes les communautés, et le système du pouvoir à l'échelle du plateau, s'expriment en termes symboliques. Le malheur, la sorcellerie, la résolution rituelle des conflits, les représentations qui entourent la personne des notables et du fon procèdent d'un code dont la compréhension serait indispensable à la bonne intelligence du système".

WARNIER (J.-P.), 1985, op.cit., p.298.

I N T R O D U C T I O N

Les représentations des hommes, des animaux, des figures géométriques, des végétaux, des éléments du cosmos (lune, étoiles, soleil) dans les arts plastiques bamiléké, illustrent la loi de la création esthétique, le principe et la méthode ethnomorphologique (modifiée et adaptée au cas de notre corpus), que nous avons exposés plus haut (1).

L'élément ajouté et les détails décoratifs sont prépondérants dans l'art bamiléké. La manière dont sont traités les motifs symboliques, dans la production plastique, est un témoignage intéressant, d'une part, la recherche esthétique de l'artiste bamiléké et, d'autre part, la grande liberté d'expression qu'il préserve tout en respectant les conventions strictement établies.

> "Comme la langue, la sculpture bamiléké varie de chefferie à 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" (2).

Les oeuvres d'art appartiennent à un espace plastique qui déborde le cadre du plateau bamiléké lui-même. Elles possèdent des traits caractéristiques communs : et il est aussi important de les mettre en relief que de dégager des différences stylistiques.

Notons que dans les représentations artistiques, certains motifs reviennent fréquemment (quitte à l'artiste de l'exprimer à sa manière). Nous avons alors affaire à des

---

(1) Cf. supra pp. 63-70.

(2) LECOQ (R.), 1953, op.cit., p.59.

symboles codés ou encore à une sorte d'alphabet, permettant à l'artiste d'exprimer des idées, des croyances, de raconter des scènes, des récits, etc... Un tel langage plastique, au niveau des principes de sa conception, de sa lecture, de son application, dépasse le cadre de la chefferie pour embrasser une vaste région artistique avec, parfois, des nuances dans les détails, d'un secteur à un autre.

Les thèmes plastiques et les symboles évoluent en rapport avec les transformations de la vie sociale, économique, culturelle, politique, religieuse, etc..., au cours de l'histoire des chefferies.

CHAPITRE I

LES REPRESENTATIONS ANIMALES (1)

Dans les représentations artistiques, le sujet animalier peut se présenter tantôt indépendamment, donnant lieu à un produit autonome, exclusif, tantôt en différentes combinaisons. Dans cette dernière éventualité qui est la plus courante, les associations de plusieurs espèces zoologiques et de l'homme lui-même, offrent à l'artiste de très nombreuses possibilités d'expression.

Parmi la totalité des sujets animaliers, on peut distinguer les formes naturelles de celles nées de la fiction. Il est évident qu'entre les deux catégories de formes zoomorphes, il y a des formes transitoires, composites ..

Dans la création des figures zoomorphes ou anthropomorphes, l'artiste 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 d'esthétique et d'équilibre de la forme, est accentué et traité avec une attention particulière. Il essaie d'exprimer, par déduction, ce qu'il sait de l'objet qu'il représente, plus que ce qu'il voit (Ph. 116, 118a).

---

(1) Cf. supra, tableau 1, p. 196.

L'animal précis cristallise certaines idées du groupe, l'artiste dégage les caractéristiques de la bête. Son comportement est aussi important que sa morphologie. Certains caractères de cette morphologie sont souvent déformés, schématisés, stylisés, devenant des éléments plastiques signifiants (Ph. 171, 175). La négligence de la représentation de certaines parties du sujet répond parfois à un simple but d'allégement optique.

L'analyse morphologique de tous les motifs animaliers dépasserait le cadre de notre étude. Aussi, pour la suite de l'exposé, nous n'insisterons que sur les exemples d'animaux qui sont,d'une part, les plus fréquents dans l'art bamiléké et, d'autre part, qui représentent les forces les plus importantes dans le cadre des systèmes de pensée et des croyances des populations du Grasland.

SECTION I - LES SYMBOLES ROYAUX ET ANIMAUX TOTÉMIQUES (1): LA PANTHÈRE, L'ÉLÉPHANT, LE BUFFLE, LE SERPENT, LE CROCODILE.

1. LA REPRESENTATION DE LA PANTHERE, NOMGWI

1.1. Généralités.

La panthère ou léopard (panthera pardus) est un grand félin, de formes très élégantes et allongées, mais robustes. Grâce à sa ruse, sa puissance et sa férocité, la panthère est l'un des animaux les plus redoutés et, comme tel, l'un des plus respectés de la brousse africaine.

---

(1) Cf. supra, p. 137-138. Ces animaux jouent un rôle considérable dans les rituels du kɛ que nous verrons plus loin.

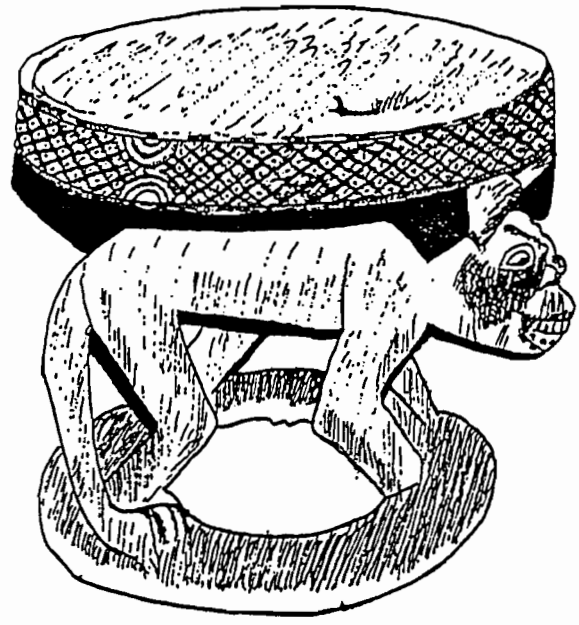


Fig. 1a - Tabouret royal à cariatide de panthère, Bamenyam.

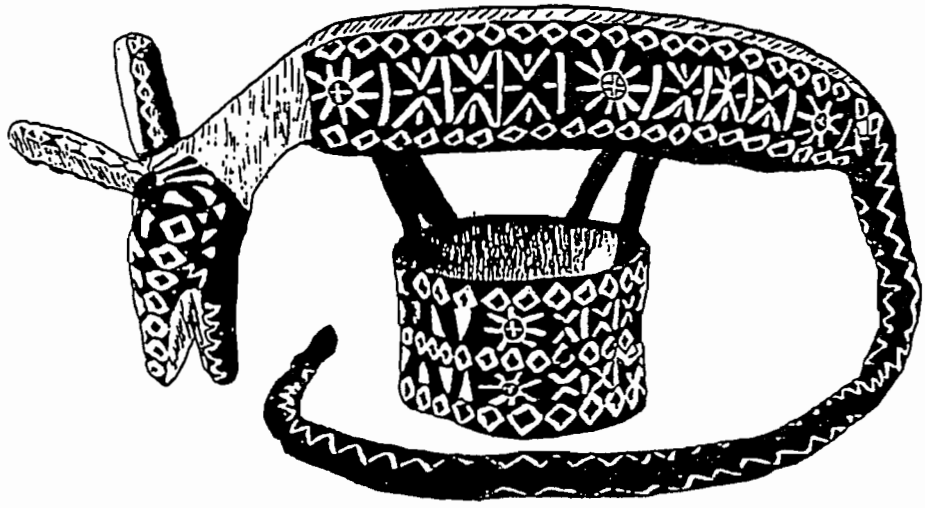


Fig. 1b - Cimier de danse avec motif de panthère et décors géométriques, Batcham.

Les croyances bamiléké attribuent à la panthère de nombreux pouvoirs que nous détaillerons plus bas. Cette bête est le symbole de la royauté par excellence. Le fo (roi) s'appelle lui-même la "panthère, nomgwi" et ses enfants sont "ceux" de cet animal.

Dans la représentation du félin, le sculpteur met en relief par des moyens formels certaines qualités et vertus du fauve (force, férocité, rapidité, etc...). Il cherche à simplifier, à styliser, à accentuer ce qu'il considère comme significatif (fig. 10, ph. 116).

- L'accent est mis sur les volumes simples du tronc et de la tête ;
- La queue, souvent allongée, les dents et les griffes sont mises en évidence ;
- Les pattes, de forme cylindrique, forment des angles aigus ;
- La peau, dont le port exige le paiement d'un droit assez élevé et l'appartenance à une société secrète, est traitée avec attention ;
- etc...

En général, la panthère ramassée sur elle-même est prête à bondir. Le sculpteur, sachant que le félin tue avec les dents et les griffes, met en valeur ces instruments de mort en leur donnant une importance hors nature, destinée à frapper les imaginations et à mettre l'accent sur le caractère dangereux du fauve (Ph. 118a). Parfois, la robe tachetée du félin est indiquée soit par des cercles exécutés au fer rougi, soit par un décor de motifs géométriques (losanges, triangles, carrés) symbolisant la force et la férocité de cette bête (Ph.116, 118a).

La panthère, comme nous l'avons dit plus haut, est directement associée au fo. Il est probable que l'utilisation du symbole de la panthère dans l'art, date au moins du XIVème siècle où existaient déjà des chefferies.

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 (Ph. 111, 43).

1.2. Exemples d'objets à figuration de panthère.

Les motifs de la panthère se retrouvent sur les objets les plus divers (cf. Tableau 1 p. 196) qui servent à la célébration des rites d ' intronisation et de succession, au culte commémoratif des ancêtres, de la fécondité, au prestige du fo, bref, à tout ce qui a trait au maintien de l'autorité politique et de la cohésion sociale.

1.2.1. Les cimiers de danse à motif de panthère.

- Le spécimen (Ph. 98a et 98b) que présente ici une femme titrée du fo de Bangang Fokam, est une coiffure de danse constituée d'un petit chapeau-casque de forme demi-sphérique, surmonté de la figure d'une panthère. La coiffure n'est pas en bois sculpté, comme dans certains cas, mais en tissu armé de nervures de tige du palmier raphia tressées (le creux a été bourré de fibres).

Le fauve est représenté ici sous une forme plus conforme au modèle zoologique, mais avec des simplifications. La tête est puissante ; le tronc cylindrique se termine avec une longue queue en forme de tube également cylindrique. Les membres tubulaires sont fléchis. La gueule est ouverte, les yeux sont globuleux, l'ensemble est décoré de petites perles granulaires blanches, rouges et bleues. Les motifs décoratifs, qui sont géométriques (triangle, losange, symbole solaire) sont traités avec harmonie et rythme ; ce décor est l'équivalent de la peau tachetée de la panthère.

Ce cimier de danse, appelé fe, ne peut être porté que par un membre de la famille royale (1) occupant un haut rang dans la société kwɔ'si, lors du tso, danse de l'éléphant (Ph. 99).

Le kwɔ'si est une société initiatique et guerrière qui est, en quelque sorte, l'état-major du fo. Ses membres sont les gens les plus puissants et les plus riches de la chefferie. On y accède par héritage ou par paiement d'un droit d'entrée assez élevé : une femme (ou la contre-valeur d'une dot de bonne famille) ou une forte somme d'argent (plus d'un million de francs CFA ou 20 000 nouveaux francs français en 1983).

Le kwɔ'si est fortement hiérarchisé. Lors des danses, le type ou le nombre de parures, costumes ou ornements portés par un sociétaire, est fonction de son grade. Cette société se divise en deux groupes distincts :

. Le kwɔ'si des princes ou kwɔ'sichə

. Le kwɔ'si des hommes du fam (cimetière royal). Cette société s'occupe de la mobilisation générale, tant économique que militaire, pour résoudre tous les problèmes graves menaçant la survie ou l'honneur de la chefferie. Elle a de multiples fonctions administratives et religieuses. La société aka à l'Ouest du plateau bamiléké correspond au kwɔ'si.

La danse tso de la société kwɔ'si est une des plus belles manifestations du prestige des chefferies bamiléké (Ph. 101, 102). A cette occasion, ou lors des cérémonies funéraires, les puissants membres de cette société portent le cimier de danse fe, ajusté par dessus d'une cagoule figurant généralement l'éléphant, comme nous le montre la photo 99.

---

(1) Sauf pour des individus membres du kwɔ'si qui, par des exploits exceptionnels (par exemple, des hauts faits d'armes), obtenaient du fo l'honneur du fe.

- Cimier de danse fe (fig. 1b).

Cette pièce, collectée par l'Allemand ADAMETZ en 1910, est conservée au Museum für Völkerkunde de Berlin sous le n° IIIC 26406. La coiffure, qui mesure 150 cm de long, comporte un petit chapeau cylindrique en bronze surmonté d'une panthère aux oreilles dressées, aux petites pattes, à la longue queue cylindrique. L'ensemble est recouvert d'un tissu garni de perles bleues sombres et rouges, qui dessinent des motifs géométriques.

De tels types de coiffure fe (toutes en forme de panthère, surmontant un petit chapeau demi-sphérique ou cylindrique), sont répandues dans l'Ouest et le Sud du Grasland (Ndop, bassin de Fontem, région de Bamenda, plateau bamiléké), avec une forte concentration autour de Dschang, Mbouda et Bafoussam (1).

Dans le cas de certains spécimens, le motif de la panthère est remplacé par le serpent, le crocodile, le lézard, l'oiseau (Ph. 97a). Le décor de perles est toujours d'une grande diversité. On peut même rapprocher les fe des masques-casques en bois sculpté, à figuration de buffle, de crocodile ou d'oiseau qu'on rencontre dans le Nord du Grasland et au pays bamoum. Dans ce dernier secteur, ces modèles de masques défilaient lors de la danse annuelle du nja, qui s'apparente en de nombreux points au tso bamiléké. Les descriptions du nja par C. GEARY (2) et la comparaison des costumes des souverains NJOYA et FOTUE (Ph. 211a et 211b) présentent des éléments de convergence.

---

(1) Cf. NORTHERN (T.), 1975, The sign of the leopard : beaded art of Cameroun, Storrs, Université of Connecticut.

(2) GEARY (C.), 1984, op.cit., pp.136-150.

1.2.2. Sièges à motifs de panthère.

Nous avons dit plus haut que les sièges du fo, en particulier ceux décorés de la panthère, sont parmi les plus impressionnants symboles de la royauté bamiléké.
Parmi les sièges royaux on peut distinguer :

- Ceux qui ont un dossier (formé généralement de figures anthropomorphes) 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 sièges non perlés.

Chaque sous-catégorie peut comprendre quatre principaux types selon leur décor (Cf. Tableaux 1, 2, 3, pp.196, 197 et 198) ou précisément, selon le type de cariatide soutenant le plateau :

. Les sièges avec plateau soutenu par un ou plusieurs motifs anthropomorphes.
. Les sièges avec plateau soutenu par un ou plusieurs motifs zoomorphes (panthère, éléphant, buffle, serpent, crocodile, crapaud, araignée, etc...)
. Les sièges avec plateau soutenu par des hommes et animaux.
. Les sièges ne faisant pas partie de ces trois premiers types d'objet.

Les sièges à cariatides de panthère sont très répandus chez les Bamiléké. Chaque chefferie, chaque sous-chefferie, aussi petite soit-elle, possède au minimum un siège à motif de panthère, se limitant dans ce cas à celui du fo ou du foto' lui-même. Or, le plateau bamiléké comprend une centaine de chefferies, et près de 700 sous-chefferies. En outre, chaque fo possède non seulement son propre siège, mais aussi

Fig. 2 - Tabouret royal à cariatide de panthère tétracéphale, Babeté.

quelques-uns des trônes de ses prédécesseurs, et encore d'autres pièces destinées à divers usages ou servant tout simplement à augmenter son prestige (le fo de Bandjoun a plus de 60 de ces objets décorés de panthères). Ce sont quelques milliers de sièges à cariatide de panthère qui sont actuellement en fonction dans les chefferies gun et les sous-chefferies to'.

D'une façon générale, en ce qui concerne les figures de panthère ornant des sièges, les principaux thèmes plastiques (dont quelques-uns sont plus fréquents que d'autres dans certaines chefferies) qui apparaissent lorsqu'on observe l'ensemble des oeuvres récentes et anciennes, sont les suivants :

- La panthère féroce, jambes fléchies, à l'allure ramassée, prête à bondir. C'est de loin la plus fréquente dans tous les gun (Ph. 116).
- La panthère bicéphale (Ph. 120a).
- La panthère à face humaine.
- La cariatide d'animal à tête hybride (panthère associée à l'éléphant) qui est surtout présente dans les objets des régions de Dschang, Mbouda et de Bafoussam.
- La cariatide d'animal ayant d'un côté une tête de panthère et de l'autre une tête d'éléphant (oeuvres des régions de Dschang et Mbouda principalement) (Ph. 123a et b).
- La panthère à 3 ou 4 têtes (sièges de la région de Mbouda surtout) qui appartient à un style se prolongeant jusqu'au plateau de Bamenda et à la plaine de Ndop (Fig.2).
- La panthère associée à des hommes (avec fréquemment le fauve en travers et deux personnages qui ornent les sièges des régions de Mbouda et de Bamenda).

L'étude des quelques exemples suivants va illustrer les propos généraux que nous venons d'exposer.

Trône royal perlé (Ph. 78a et 78b).

Le gun de Bandjoun, le plus peuplé du pays bamiléké, a un trésor très important qui comporte entre autres des trônes magnifiques, aux sculptures anthropomorphes et zoomorphes presqu'abstraites, entièrement recouvertes de perles multicolores et de cauris formant des motifs géométriques. Le siège circulaire est surmonté, en dossier, d'un couple de personnages longilignes dont l'union des mains, émouvante dans sa simplicité, évoque la nécessaire solidarité du couple royal. Ces 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 a là 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 piètement et le dossier) n'altèrent en rien l'expression symbolique et esthétique.

Le trône fut façonné à la fin du règne du fo FOTSO I (dernier quart du XIXème siècle), père du fo FOTSO II qui vit l'arrivée des Allemands à Bandjoun vers 1905.

Trône royal perlé (Ph. 79 a et b).

Cette oeuvre date de l'époque du fo KAPTUE, grand-père de FOTSO I, selon Gabriel SIMO, responsable du musée royal de Bandjoun (1). C'est à la fin du règne du fo KAPTUE que Bandjoun fut attaqué par les panyɔ (Chamba) vers 1930 (2).

Comme dans le cas du trône précédent, la panthère aux membres ployés en position d'attaque soutient le plateau

---

(1) Cet avis est partagé par d'autres notables du palais de Bandjoun.

(2) Cf. supra p. 123.

circulaire. Le félin a les yeux représentés par deux petits cercles blancs, et la partie inférieure du nez (stylisation des moustaches ?) est faite d'une ligne brisée.

Le dossier est formé de deux personnages longiformes qui sont des protecteurs ou conseillers du fo. Ils sont debout, et l'étirement de leurs corps donne une impression de raffinement à cette oeuvre.

Chacun des personnages a une main au menton,l'autre au coude. En outre,la tête est un peu allongée, les yeux sont formés de petits cercles blancs, le nez est constitué d'un triangle qui est la partie inférieure d'un trait blanc. Ce dernier se termine, dans sa partie supérieure, par un motif en blanc appelé njakwuŋ, ou "barbelures de lance", qui est le symbole de la puissance guerrière.

Les motifs njakwuŋ ornent les fronts de la panthère et des conseillers du fo. Les lignes verticales marquent ici la prépondérance des conceptions architecturales du sculpteur bamiléké.

Le trône est revêtu du tissu mqʉə (1), garni de plusieurs types de perles dont principalement :

. Les manʉ, ces perles cylindriques de couleur bleue sombre, de taille irrégulière , prédominent.

. Les magam sont des perles cylindriques rouges.

. Des perles granulaires blanches.

Les perles forment des losanges et d'autres figures géométriques. L'allure de la panthère, la fixité du regard et les dents épointées des protecteurs du fo, donnent au trône un aspect inquiétant, voire franchement sauvage.

> "Dès qu'elles sont ornées de perles de couleur, ces sculptures prennent alors une apparence hallucinante, des forces obscures semblant s'en échapper, surtout celles de Bandjoun et Baleng ont des airs inquiétants, irréels, et pourraient provenir d'un autre monde" (2).

---

(1) Cf. supra p.192.

(2) HARTER (P.), 1985, op.cit., p.341.

Tabouret royal (Fig. 1a).

Dans ce modèle de siège de Bamenyam, le plateau circulaire à la bordure ornée de motifs géométriques (losanges, secondairement demi-cercles) repose sur une panthère traitée avec réalisme. L'animal, à tête puissante, aux oreilles dressées, aux yeux ovoïdes, aux crocs mis en relief, aux membres cylindriques ployés avec force, à la queue formant un triangle avec une patte en arrière, à l'air féroce et menaçant, s'appuie sur l'embase circulaire du tabouret.

Tabouret royal (Ph. 116).

Le petit siège proprement dit est placé sur le dos d'une panthère représentée sous sa forme zoologique. La robe tachetée de l'animal est indiquée par de petits cercles. La queue tubulaire est entre les pattes arrières ,cylindriques et fléchies (comme les pattes avant). La gueule du fauve menaçant est légèrement ouverte. La base du tabouret est rectangulaire. Ce type de siège se rencontre souvent dans la région de Bansoa.

Tabouret d'un foto' (Ph. 117).

Le siège en bois du foto' WAMBO DECHA est posé sur un autre tabouret (de grand dignitaire) réalisé par assemblage de tiges de palmier raphia. L'histoire de cet objet est liée à celle de la fondation de la sous-chefferie de DECHA :

Vers 1830, Bandjoun fut attaquée par les panyə, nous l'avons dit plus haut. Le fo KAPTUE, qui régnait à cette époque, prit la fuite et se réfugia à Bansoa où il demanda aide et assistance. Le fo de Bansoa promit cette aide, mais avec l'arrière-pensée de profiter de cette occasion pour s'emparer des terres de Bandjoun, après avoir capturé KAPTUE et ses hommes et les avoir vendus comme esclaves.

Le complot du fo de Bansoa fut dévoilé par un de ses notables, nommé DECHA. Cet homme, épris de paix, facilita la fuite du fo KAPTUE et de ses hommes, leur permettant d'échapper ainsi au piège dans lequel ils s'étaient mis eux-mêmes.

A la fin du conflit, pour récompenser le valeureux DECHA, le fo KAPTUE lui donna les titres de wambo et de foto" : avec les avantages qui y sont attachés. On lui offrit en particulier ce siège et une pipe (Ph. 24t) symbolisant son nouveau rang social. On lui fit construire une case de grand notable, qui existe encore aujourd'hui (Ph.4).

Le tabouret de wambo DECHA est décoré d'une panthère aux yeux en grain de café, aux oreilles dressées, aux pattes ployées. Le plateau circulaire, à la bordure sommairement ornée, porte cinq cauris symboliques.

Tabouret royal de Bangang Fokam (Ph. 118a).

Le plateau circulaire, à la bordure décorée de deux rangées de pointes, est soutenu par la panthère représentée dans une attitude typique, prête à bondir sur sa proie.

Le félin a les oreilles dressées, des yeux circulaires, un nez rectangulaire, la peau tachetée figurée par des petits trous circulaires, l'échine courbée, la gueule ouverte, enfin des membres anguleux avec rupture de volumes cylindriques (ce qui donne force et dynamisme). Le tout exprime une attitude féroce et très menaçante.

Siège royal à motif de panthère à face humaine (Ph. 119, 120b)

. Dans le cas de ce spécimen de Banka, le fo assis, les mains aux genoux, le sexe mis en relief, surmonte le plateau circulaire qui est soutenu par la panthère à face humaine. Des losanges permettent de figurer la peau de la panthère et d'identifier le félin.

. La panthère décorant le tabouret de Bandenkop, a la tête d'un personnage au front bombé, avec des yeux en grain de café, un nez en sorte de "bouton de bottine", une bouche ouverte laissant apparaître des dents taillées. La peau de l'animal, prêt à bondir, est représentée par de petits cercles. La bordure du plateau de ce siège est ornée de crapauds stylisés parmi lesquels ceux qui sont placés verticalement, s'opposent à ceux sculptés horizontalement.

Siège à cariatide de panthère bicéphale.

Ce tabouret de Baham (Ph. 120a) présente une panthère à double tête. Chaque gueule ouverte porte de puissants crocs. La peau de l'animal aux pattes ployées, est figurée par des petits cercles. La bordure circulaire du tabouret est ornée de crocodiles horizontaux s'opposant aux lézards verticaux.

Tabouret royal perlé de Baleng (Ph. 100a et 100b).

La panthère, à la robe indiquée par des triangles bleus, blancs et rouges, aux yeux ronds,à la face triangulaire, soutient le plateau circulaire et porte de courtes défenses d'éléphant. L'ensemble est recouvert de perles granulaires qui dessinent des motifs géométriques multicolores. A noter : les quatre pattes fléchies de l'animal forment des angles aigus.

Tabouret royal de Bafou (Ph. 123a et 123b).

Ce modèle, cassé, de Bafou est décoré d'un animal à double tête :

- D'un côté, c'est une panthère aux yeux ronds, oreilles dressées et gueule ouverte (Ph. 123a) ;
- De l'autre côté, c'est l'éléphant aux grandes oreilles circulaires, aux yeux obliques, à la trompe triangulaire et aux défenses recourbées.

Tabouret royal à cariatide de panthère à multiples têtes (Fig.2).

Dans ce spécimen de siège de Babeté datant de la fin du XIXème siècle, le plateau est soutenu par une panthère à quatre têtes. La peau de l'animal est figurée par des petits points légèrement gravés au fer rougi. Les pattes cylindriques et droites se terminent par des griffes bien mises en relief. Chacune des quatre puissantes têtes a les yeux en grain de café, une gueule légèrement ouverte, laissant voir de solides dents.

Un autre magnifique tabouret orné de perles tubulaires, datant du XIXème siècle, et qui est décoré d'une panthère à

multiples têtes, est conservé au Field Museum of Natural History de Chicago, sous le n° 1755.59 (1). Cette pièce a été collectée par FLEURS HALES avant 1914.

1.2.3. Les cadres de porte et les piliers avec figuration de panthère.

La panthère traitée en haut-relief, en ronde bosse, parfois en bas-relief, est combinée à d'autres motifs (zoomorphes, géométriques,anthropomorphes surtout) décorant les cadres de porte et les piliers de case .

La panthère, en tant que symbole, est associée au fo, lorsque ce dernier est le personnage central des récits, des scènes, des légendes, des proverbes que veut illustrer l'artiste.

Notons que le pilier sculpté, en tant que support de la représentation de la panthère, est secondaire par rapport aux cadres de porte dont les ornements sculptés sont souvent l'équivalent de la peinture telle qu'elle est pratiquée dans d'autres sociétés (européennes par exemple).

Dans l'organisation des motifs ornant les cadres de porte, la panthère, surmontant tous les autres décors, occupe généralement le sommet de chaque pied droit, juste au dessus de la figure du fo seul ou accompagné de sa femme (Ph. 6, 7, 18). Une telle pratique semble ancienne puisqu'elle s'observe non seulement dans les pièces du XXème siècle, mais aussi dans des objets anciens du XIXème et du XVIIIème siècle. Le plus souvent les panthères de deux pieds droits se faisant vis-à-vis, se présentent de profil, parfois avec le visage de face, tourné vers celui qui entre dans la case (Ph. 6, 7).

Dans diverses autres compositions, d'autres thèmes plastiques moins fréquents et relatifs à la panthère sont

---

(1) NORTHERN (Tamara), 1984, op.cit., p.107.

traités : fo monté sur une panthère (Ph. 22b), personnage tenant les pattes ou la queue de la panthère, etc...

Parmi les nombreux exemples de cadres de porte et de piliers sculptés avec figure de panthère, limitons-nous aux exemples suivants :

Pied droit d'un cadre de porte avec motif de panthère (Ph. 18).

D'après le foto' Nana FEDJI, régnant actuellement à Fegwa, cet objet faisait partie d'un cadre de porte de la grande case de Fegwa, qui fut détruite lors de l'expansion de la chefferie de Bangwa oriental au XVIIIème siècle. Le deuxième pied droit serait conservé, secrètement, à la résidence des souverains de Bangwa oriental comme trophée de guerre et symbole de la soumission forcée de Fegwa. S'il est confirmé par la cour de Bangwa que ces événements eurent lieu, il est toutefois possible qu'ils se déroulèrent non pas au XVIIIème siècle pendant la première expansion Bangwa, mais peut-être plutôt au XIXème siècle sous le fo NDIOLA, grand roi conquérant bangwa.

La panthère a l'allure ramassée, les membres cylindriques fléchis, une tête puissante, les yeux ovoïdes, la gueule laissant apparaître de solides crocs. Elle coiffe l'image du fo qui, de la main gauche, tient sa pipe. La panthère est le pi (totem) ou le double, animal, du fo. Cette représentation, courante dans l'art bamiléké, traduit non seulement la liaison fo-panthère, mais aussi la puissance des souverains à qui cet animal confère sa force et ses pouvoirs extraordinaires.

Au-dessous du couple fo-panthère, se succèdent une suite de représentations anthropomorphes :

- D'abord le fo tenant une calebasse de vin de palme;
- puis la femme du fo ayant une main sur son ventre proéminent et qui symbolise la fécondité;
- ensuite le fo ayant une calebasse de vin de palme, signe d'abondance;
- enfin, la femme du fo avec la main droite au menton, la main gauche au ventre.

Cadres de porte de Bayangam avec motif de panthère.

Un pied droit d'un cadre de porte de Bayangam (Ph. 9b) présente le couple panthère-fo (il tient une calebasse de vin de palme) qui surmonte la figure de la femme du fo assise, et puis celle du fo portant le bonnet royal et jouant de la flûte. Cette pièce faisait partie d'un cadre de porte qui fut fabriqué au XIXème siècle.

Dans le deuxième exemple de cadre de porte de Bayangam (Ph. 7), les deux panthères des pieds droits, représentées de profil et se regardant, dominent les figures anthropomorphes. Chaque panthère sculptée juste au-dessus du couple constitué par le fo et sa femme, a une tête triangulaire, des pattes fléchies formant des angles aigus qui expriment force et puissance.

Cadre de porte de Bandjoun (Ph. 6).

Dans le cas de ce spécimen, que nous décrivons en détail plus bas, chaque pied droit porte une succession de couples fo-reine (jufo) coiffés par la panthère figurée de profil, mais la face regardant le visiteur de la case. Ces thèmes sont repris dans de nombreux exemples de cadres qu'on rencontre dans d'autres chefferies.

Détail d'un pilier sculpté de Bamena (Ph. 24).

La liaison entre le fo et la panthère est bien marquée par cette représentation qui est le fragment d'un pilier sculpté de Bamena. Les figures sont traitées en ronde bosse.

La panthère, avec ses quatre pattes fléchies, ses oreilles dressées, la peau figurée par de petits trous, s'appuie sur une plaque rectangulaire posée sur la tête du fo. Ce dernier a une tête presque sphérique, son front est légèrement bombé, ses yeux en grain de café sont un peu obliques, ses oreilles demi-circulaires. La bouche est faite d'un trou ovoïde, le cou est cylindrique et s'accroche sur des épaules puissantes. Les bras sont décollés du corps effilé et de forme

cylindrique. Le souverain est assis avec un sexe mis en relief. Certains de ses membres sont cassés. Enfin,le fo tient de la main droite une coupe à boire.

1.2.4. Autres objets à motif de panthère.

Lorsqu'on observe d'autres oeuvres d'art à figuration de panthère -sceptres royaux ou bâtons cérémoniels (Ph.29t). fouets de danse (Ph. 97b), masques (ph. 143), mais les exemples sont rares- on constate que les caractères généraux de la représentation du félin exposés plus haut sont respectés, avec une tendance à la simplification, à la schématisation des modèles.

1.3. Cas des peaux de panthère.

Nous avons dit que la peau du fauve, traitée, pouvait devenir une oeuvre d'art. C'est le cas en particulier des spécimens recouverts de perles.

Peau de panthère emperlée, Bana (Ph. 106).

Elle était portée par MAFO MBIALEU, femme du fo TCHOKONJEU, lors de la danse tso de la société secrète kwɔ'si.

> "Ce fut certainement le plus extraordinaire de tous les exemplaires connus. Cette parure de danse, bleue, rouge et blanche, étonnait par le rythme tourbillonnant de ses énormes griffes stylisées arrières, et les lézards symboliques des pattes avant, évoquant leur mortelle puissance. La forme géométrique de la tête, ses étranges yeux obliques, et ses moustaches triangulaires, achevaient de donner à la bête son aspect inquiétant" (1).

---

(1) HARTER (P.), 1973, op.cit., pp.6-24.

Peaux de panthère perlées, Bandjoun (Ph. 107a et b).

En 1907, l'Allemand Bernard ANKERMANN décrivait des peaux de panthère de Bali ;puis le pasteur CHRISTOL photographia celles de Bandjoun en 1925 (1). Les deux pièces provenant du trésor de Bandjoun sont portéespar les membres titrés de la famille royale, sociétaires du kwɔ'si, lors de la danse du tso.

Les yeux circulaires, les pattes, la queue de l'animal sont mis en évidence dans le cas de chaque modèle. La peau de la panthère a été recouverte d'un tissu garni de perles granulaires multicolores dessinant des chevrons (Ph. 107a) ou des triangles (Ph. 107b), symbolisant prestige, richesse, abondance et fécondité.

La peau de panthère, perlée ou non, a de multiples utilisations : c'est une parure de danse, elle sert de repose-pied au fo, en outre on l'étale au sol pour poser certains objets appartenant au souverain (statues et trônes royaux par exemple), enfin elle intervient dans maints rituels que nous aborderons plus bas.

2. REPRESENTATION DE L'ELEPHANT sɔ.

2.1. Généralités.

L'éléphant d'Afrique (loxodonta africana) est le plus grand mammifère terrestre du monde avec un poids variant de 3,5 à 7 tonnes. Cet herbivore est caractérisé par sa peau épaisse, sa tête énorme avec d'immenses oreilles en forme d'éventail (beaucoup plus grandes que chez l'éléphant asiatique), des défenses (incisives supérieures) allongées qui peuvent peser 100 kg et fournissent l'ivoire du commerce, et enfin une trompe flexible, prolongement démesuré du nez. La

(1) HARTER (P.), 1973, op.cit.,pp.6-24.

queue de l'éléphant est longue et se termine par une longue touffe de poils rudes.

> "Le milieu naturel des Grassfields est très favorable à l'éléphant : l'eau est partout présente, ainsi que les raphiales -un des habitats préférés- (un conte des Grassfields tient que c'est l'éléphant qui apprit aux hommes à tirer le vin de raphia" (1).

Toutefois, de tous les nombreux éléphants qui peuplaient le pays bamiléké, on ne rencontre plus de nos jours que quelques rares représentants : dans la plaine de Mbo et aussi dans la basse et moyenne vallée du Noun. Ces pachydermes, dont l'ivoire était un important produit d'un commerce florissant entre le pays bamiléké et la côte de Guinée (Douala, Rio del Rey, Calabar), du XVIIème au XIXème siècle (2), ont été pratiquement exterminés par une chasse massive pendant cette période.

Dès le XVème et XVIème siècle, les Portugais trouvèrent sur la côte du Cameroun de l'ivoire, des peaux de panthère des perles bleues à rayures rouges, etc..., qui étaient des objets d'échange (3). Certains de ces objets (sans qu'il y ait des précisions à ce sujet) venaient de l'arrière-pays (4). La chasse à l'éléphant est ancienne dans le Grasland. Le fo régnant de Bapi (région de Bafoussam) nous a présenté une peau de patte d'éléphant, à caractère rituel, datant au moins du XVIème siècle. Cet objet aurait été ramené de Rifum (haute vallée du Mbam) par l'ancêtre fondateur de la dynastie de Bapi qui s'était établi à Djimom (territoire bamoum actuel) avant que le groupe ne soit chassé par NCHARE-YEN, premier souverain bamoum (5).

---

(1) WARNIER (J.P.), 1985, op.cit., p.115.

(2) Idem, p.115.

(3) BOUCHAUD (J.), 1952, La Côte du Cameroun dans l'histoire et la cartographie, Mémoire de l'IFAN, n°5 , p.74.

(4) A vol d'oiseau, le pays bamiléké est à 160 km de la côte du Cameroun.

(5) TARDITS (C.), 1980, op.cit., p.

> "Les fondateurs des chefferies étaient des grands chasseurs et faisaient un important trafic de défenses. De nombreux chefs possèdent encore dans leur trésor des bracelets, des gobelets, des olifants et des statuettes d'ivoire qui ont échappé à la convoitise des collectionneurs et à l'incendie." (1).

Parmi les représentations d'animaux associés à l'idée de la puissance, du commandement et de l'abondance, celles de l'éléphant occupent une place importante.
L'éléphant se partage avec la panthère la primauté du symbole royal. En outre, en tant que symbole, cet animal intervient aussi dans de nombreux rituels et cultes de puissantes sociétés secrètes (kwɔ'si, kemjyə, aka, etc...) qui utilisent divers objets à figuration de pachyderme (masques, tambours). Le rôle considérable de l'éléphant dans le rite du kɛ sera démontré plus bas.

L'éléphant se trouve représenté, sous une expression schématique ou stylisée, ou encore sous une forme conforme au modèle zoologique, sur de nombreuses pièces (cf. Tableau 1, p.196) dont principalement :

- les masques,
- les tambours,
- les pipes,
- les trônes.

C'est généralement la tête du pachyderme qui est figurée. Dans les différentes représentations de l'animal, l'artiste retient surtout les grandes oreilles circulaires, les petits yeux, les redoutables défenses qui sont droites ou recourbées (la trompe est souvent délaissée ou oubliée). Ces éléments sont mis en valeur et traités avec attention. La démarche de l'artiste est identique à celle que nous avons décrite plus haut (représentations animales) (2).

---

(1) LE COQ (R.), 1953, op.cit., p.60.

(2) Cf. supra p.220-221.

L'éléphant, non seulement est une source d'inspiration en tant que thème plastique chez les artistes bamiléké, mais il leur fournit son ivoire et ses poils qui sont des matériaux utilisés dans la fabrication de divers objets d'art. On façonne, en particulier avec les poils, des bonnets cérémoniels réservés au fo.

2.2. Les objets à figuration d'éléphant.

2.2.1. Les masques d'éléphant.

Il y a d'une part les masques d'éléphant en tissu, et d'autre part ceux qui sont en bois sculpté.

2.2.1.1. Les masques-cagoules d'éléphant, mbap mteŋ

Le spécimen de la photo 104 est une sorte de cagoule en tissu, se prolongeant sur l'avant et l'arrière par un long rabat rectangulaire. De chaque côté, sont cousues deux larges oreilles circulaires, rendues rigides par un décor serré de perles. Ces dernières, disposées en triangles isocèles, en losanges, en traits obliques, ornent entièrement l'ensemble du masque. Les détails anatomiques stylisés de la tête (yeux, bouche, nez) qui diffèrent selon les modèles, sont ici bien indiqués. Le rabat du masque en forme de tube, visible sur la photo, évoque la trompe de l'éléphant. La partie supérieure de certains exemplaires est surmontée d'un disque de tissu, plus ou moins large selon les cas.

De telles cagoules (soit en étoffe de coton soit faites avec le textile mqua) à grandes oreilles circulaires, avec une trompe stylisée, richement ornées de perles (parfois de cauris), d'une grande variété et qui suivent les détails décoratifs, sont très répandues dans le pays bamiléké (zone de la plus forte concentration) et à Ndop. Les danseurs de la chefferie de Babessi (Ndop) photographiés en 1913, lors des funérailles de la reine-mère NJAPNDOUNKE, de NJOYA, fo

des Bamoum , portaient un grand nombre de ces masques (Ph. 103a) (1).

L'aire d'extension de l'utilisation du masque mbap mteŋ (littéralement animal aux oreilles) couvre aussi d'autres chefferies du centre et de l'Ouest du Grasland (plateau de Bamenda) à des degrés moins importants. Ces pièces sont rares dans le Nord du Grasland alors que c'est par centaines qu'on en rencontre dans de nombreuses chefferies bamiléké populeuses. Plusieurs de ces objets (conservés de nos jours dans des musées allemands ou américains), que présente Tamara NORTHERN, furent collectés dans une quinzaine de chefferies bamiléké, de 1900 à 1914 (2).

Le masque mbap mteŋ est le vêtement liturgique des danseurs du tso ou nzen, qui est la danse de l'éléphant. Le tso ne s'exécute qu'au tsa, résidence royale, par les gens les plus riches et les plus puissants de la chefferie, membres des sociétés initiatiques (kwɔ'si ou aka, kemjyə société gardienne des coutumes, kwimteŋ société à but judiciaire, etc...). Cette danse de l'éléphant a lieu dans les occasions suivantes :

- Funérailles du fo, de la mafo (ph. 101 et 102).
- Fête annuelle à caractère agraire marquant la fin des récoltes et l'approche de l'année nouvelle.
- Rites du kɛ, tous les deux ans. On parle ici du tsokɛ, qui a un caractère particulier.
- Certains rituels propres à la société secrète qui l'organise en rassemblant ses membres qui défilent sur la grande place royale au son de la musique sacrée, exhibant prestige, richesse et puissance (3).

---

(1) GEARY (P.), NDAM NJOYA ADAMOU, 1986, MANDOU YENOU, photographies du pays bamoum, royaume Ouest-africain 1902-1915, Trickster Verlag, Munich p.103.

(2) Cf. NORTHERN (T.), 1975, The sign of the leopard beaded art of Cameroun, Storrs, University of Connecticut.

(3) Les pouvoirs politiques, à l'époque coloniale ou post-coloniale, ont parfois,avec le concours des mfo, organisé un tso dépouillé de son caractère rituel. Une telle exhibition, avec absence de nombreux éléments symboliques propres à cette danse, est connue chez les Bamiléké sous le terme de tso dok (littéralement danse éléphant du blanc).

Le danseur du tso a noué autour de sa taille un rouleau de ndop de plusieurs mètres de long (Ph. 101). Il porte :

- soit un corselet brodé de perles et muni parfois de clochettes, soit un simple boubou en étoffe ndop ;
- une cagoule éléphant (à l'exception du fo et de la mafo qui ne sont jamais masqués) ;
- parfois, sur son dos, une ou plusieurs peaux de panthère ;
- souvent sur la tête une coiffure faite de plumes d'oiseau ou figurant un animal (panthère, crocodile, lézard, oiseau, cf. ph. 99 et 102) ;
- au bras et aux poignets, des bracelets en ivoire, des sacs-fétiches ;
- également des bracelets ou des grelots de cheville, des ceintures figurant généralement le serpent (Ph. 101), etc...

L'équipement complet tient compte du grade du danseur et du type de société secrète dont il est membre.
Les plus gradés de la société kwɔ'si ont à leurs côtés des serviteurs qui les aident à supporter les lourdes et encombrantes coiffures de danse.

Enfin, le tso revêt plusieurs formes selon la ou les sociétés secrètes, mkem, qui l'organisent, et selon les occasions dans lesquelles il doit intervenir. Il existe donc plusieurs variantes de la danse de l'éléphant. Nous y reviendrons au cours de l'étude de la symbolique de cette danse.

2.2.1.2. Les masques éléphant en bois.

Le masque en bois figurant soit un éléphant entièrement sculpté, soit seulement sa tête fixée ou non sur une armature en étoffe ou en paille, se retrouve dans les régions de Dschang et Mbouda alors qu'il est absent dans le reste du plateau bamiléké (cf. Carte 2). Il peut être associé au masque mbapteŋ lors d'une danse particulière appelée nameyuop (éléphant dans la région de Batcham) qui n'est qu'une variante

du tso, ou nzen, propre aux chefferies de l'Ouest et du Nord du plateau bamiléké (Ph. 142a).

Il y a beaucoup de têtes sculptées d'éléphant dans les gun du bassin de Fontem, du plateau de Bamenda, de la région du massif d'Oku, de Ndop.

Masque d'éléphant de Bamougong (Ph. 140a et b).

Bamougong est un gun du département du Bambouto. Ce modèle est la tête d'un éléphant entièrement sculpté (en bois), dont les principales parties sont démontables. L'animal a des yeux ovoïdes, de larges oreilles circulaires peintes en blanc, des défenses droites de forme phallique, traitées avec un très grand naturalisme.

Ce masque appartient à la société d'initiation appelée nameyuop. Ce terme désigne aussi le masque lui-même, puis l'éléphant et enfin la danse de l'éléphant dans cette chefferie. Cette société est dirigée par un grand maître, le makatzatchok (celui qui garde le fo), et dont la fonction principale est la protection de la chefferie, par sa puissance mystique et magique (1).

Lors de la danse du nameyuop, un ou plusieurs techniciens sont cachés à l'intérieur de l'éléphant en bois (dont nous ne présentons ici que la tête), ayant pour mission de faire marcher la bête, grâce à divers artifices, devant une foule en délire (2). Généralement, ces hommes se dissimulent à l'intérieur d'une armature en étoffe ou en fibres de raphia, surmontée de la tête d'éléphant (Ph. 141). Cette danse rituelle est exécutée lors des cérémonies commémorant la mort d'un fo et d'un foto'.

---

(1) et (2) Mr KAYE Moïse, notable de Bamougong, président de l'association des danses traditionnelles de l'arrondissement de Batcham.

Masques éléphant de Bafou et de Fongdonera.

Le rôle symbolique de l'éléphant dans la région de Dschang est fort important, et semble éclipser même celui que joue la panthère dans l'Est et le Sud du plateau bamiléké si l'on en juge par la domination des représentations d'éléphant sur celles de la panthère.

Ce masque de Bafou Fondong (Ph. 139 a et b) fut exécuté sous le règle du fo KANA Ier. Il est caractérisé par ses larges oreilles circulaires, les petits yeux ovoïdes, une courte trompe stylisée, des défenses recourbées. Il est utilisé lors de la danse du nzen ou tso. Au premier plan de la photo n° 142a, un personnage porte un modèle de ce masque garni de perles granulaires multicolores disposées en motifs géométriques.

L'exemplaire de Fongdonera (Ph. 139c), gun situé à l'Ouest de Bafou, a la partie centrale en forme d'un cylindre où apparaissent de petits yeux stylisés, des larges oreilles et une trompe mandibulaire (plus droite et moins évasée que dans le modèle précédent, de Bafou) qui s'articulent autour de ce cylindre. Cet objet fut obtenu du fo de Fongdonera par le géographe allemand F. THORBECKE en 1908.

Autres masques éléphant.

La danse avec déplacement d'un éléphant entièrement ou partiellement sculpté (par diverses astuces),bien que pratiquée de nos jours seulement dans quelques gun, était très répandue dans un vaste secteur du Grasland. Cette aire coïncide avec celle où l'on peut encore rencontrer de nombreuses têtes sculptées d'éléphant et dont nous avons parlé précédemment.

> "Ces apparitions carnavalesques sont bien connues dans les chefferies du Nord : vers 1931 (205), le R.P. EMONTS en photographiait une à Djottin, près de Banso, et l'on trouvait encore à Bafut, il n'y a pas si longtemps, une carte postale montrant cette danse (Cl. 32)" (1).

(1) HARTER (P.), 1985, op.cit., p.48.

Dans ce document ancien non daté (Ph. 142b), l'éléphant à la tête en bois, accompagné d'un groupe de danseurs, se déplace grâce aux personnages dissimulés par une toile tendue sur une armature faite de nervures de palmier raphia, constituant le corps du pachyderme.

Le masque de Bamumkumbit (Ph. 141) est une tête d'éléphant (avec la trompe et les défenses recourbées de couleur noire et qui se rejoignent à la base, des petits yeux ronds, de grandes oreilles blanches et circulaires) fixée sur une armature en étoffe (fabrication d'usine) représentant le corps de l'animal à l'intérieur duquel s'est caché le danseur. Dans le temps, cette armature était faite en bois ou en fibres de palmier raphia. Le danseur a tout une technique particulière pour faire marcher royalement la bête lors de la danse de l'éléphant de la société majoŋ , qui est apparentée au kwɔ'si. Au cours de cette cérémonie, ce masque est associé à d'autres, et plus particulièrement aux cagoules d'éléphant perlées.

Dans la région de Kumba (bassin de la Cross-River) lors d'une danse de l'éléphant, le pachyderme fait de paille et de fibres de palmier raphia, "marche" royalement entouré de danseurs peints de kaolin.

2.2.2. Tambours (lam) à motif d'éléphant.

Plusieurs centaines de lam (cf. supra p.188) sont actuellement en fonction dans les chefferies bamiléké. Les lam à motif d'éléphant se rencontrent principalement dans les chefferies du Nord, de l'Ouest et de l'Est du plateau bamiléké. Ils servent d'appel aux sociétés initiatiques à but politique, religieux et judiciaire dont les activités ont un rapport avec le fam, le bois sacré ou la personne du fo . C'est le cas particulier du tambour d'appel de la société kemjyə.

Ce spécimen de Fongondeng (Ph. 159, 160) est un gros et long tambour dont une extrémité porte une figure d'ancêtre

protecteur de la chefferie, et l'autre une sculpture d'éléphant. Ce dernier avec ses yeux ovoïdes, ses oreilles circulaires, sa trompe très schématisée et ses longues défenses recourbées, est du même style que les masques éléphant de cette même région de Dschang. Le son est émis en frappant les lèvres avec les paumes (Ph. 161).

C 'est le tambour d'appel de la société tamzo qui non seulement ici est gardienne de la coutume, mais aussi "capture" et intronise les héritiers du trône royal. Enfin, c'est l'instrument qui annonce la mort du fo.

Pierre HARTER décrit les lam de Bansoa, de Bamenkombo, de Bafounda, de Bameka, dont les motifs d'éléphant étaient stylisés ou schématisés avec géométrisation des formes (1).

> "Un dernier exemplaire, sculpté à Bameka, à la fin du XIXème siècle, sous le règne de Fongang, est un véritable chef-d'oeuvre cubiste. La tête dépourvue d'yeux, d'oreilles et de trompe est simplement réduite à un prisme trapézoïdal, le maxillaire inférieur étant ramené à un pur volume pyramidal. Entre les deux polyèdres, une paire de défenses recourbées identifie l'animal (cl. 368)" (2).

D'une façon générale, les lam, qu'ils soient ou non décorés d'autres animaux et de motifs anthropomorphes, se retrouvent dans une vaste région qui s'étend du pays igbo, où on l'appelle ikoro , en passant par le bassin de la Cross River chez les Annang (où il est désigné sous le terme d'irokok) (3).

L'utilisation du lam comme matériel rituel serait antérieur au XVIIème siècle d'après nos informateurs,et en s'appuyant sur le fait que ces objets sont intimement liés à l'essence et à la genèse de nombreuses chefferies et des sociétés secrètes.

---

(1) HARTER (P.), 1985, op.cit., pp.345-346. Clichés 366, 367, 368.

(2) Idem, p.346.

(3) NICKLIN (Keith), SALMONS (Jills), Cross river arts styles, op.cit., p.28 à 43.

L'hypothèse selon laquelle ce type de tambour a pris naissance dans le bassin de la Cross River, pour se diffuser (avec l'adaptation locale) ensuite chez les Igbo à l'Ouest et le Grasland à l'Est, ne peut être confirmée que si l'on étudie non seulement les formes, mais aussi le contexte social et les fonctions de ces objets dans chaque société, et ce, avec des essais de chronologie.

L'existence dans le bassin du Congo (bas-Zaïre, région Oubangui-Ouélé principalement) d'autres variétés de ces grands tambours à fente, aux extrémités avancées et sculptées (1) et qui servent dans les chefferies, replace ce problème d'origine dans le cadre plus général des rapports stylistiques entre un certain nombre de productions plastiques des sociétés du Grasland, de la côte de Guinée et du bassin du Congo que nous verrons plus bas.

2.2.3. Les pipes à motif d'éléphant.

Ce sont des pipes cérémonielles (2) dont le fourneau figure une tête d'éléphant, et qui sont utilisées uniquement par les souverains. Elles sont généralement en laiton.

Dès la seconde moitié du XIXème siècle, des fondeurs des ateliers de Bagam produisirent de nombreuses pipes en laiton (3) parmi lesquelles celles avec fourneau figurant la tête d'éléphant stylisée, à deux ou quatre défenses. Ces objets furent massivement commercialisés dans toute la région. Il est probable que des dizaines de ces types de pipe, qui sont des objets d'échange et que l'on retrouve dans le trésor de nombreux souverains bamiléké, proviennent de Bagam ou bien aient été réalisées en s'inspirant du style de Bagam.

---

(1) SODERBERG (Bertil), "Les instruments de musique africaine et leurs décorations", Art d'Afrique Noire, n°24, pp.18-38.

(2) Cf. supra p.190.

(3) HARTER (P.), 1985, op.cit., p.140.

Ce modèle de pipe de Bamena (Ph. 185b) est bien exécuté ; ses parois sont épaisses. Il figure un éléphant avec des oreilles circulaires dressées, des yeux ronds, la trompe recourbée formant un anneau avec la cheminée postérieure ; une première paire de défenses est verticale alors que la seconde est horizontale.

- L'exemplaire de Fongo Ndeng (Ph. 186c) a un fourneau du même style que le modèle précédent. Le tuyau est recouvert d'une étoffe garnie de perles granulaires multicolores.
- Dans le cas des pipes avec motif d'éléphant à deux défenses, la trompe se dresse vers le haut.

Joseph TCHINDA, le fo régnant actuellement à Bapi, nous a présenté le fourneau d'une pipe ancienne,avec des parois minces, représentant la tête d'un éléphant dont la courte trompe et les deux petites défenses sont légèrement recourbées vers le haut. D'après le fo, cet objet proviendrait de la haute vallée du Mbam, d'où émigra l'ancêtre fondateur de la dynastie de Bapi, il y a près de trois à quatre siècles.
Si l'on ne peut se fier à ces affirmations, il est par contre probable que cette pipe ait été utilisée par le souverain qui dirigea la migration des Bapi du pays bamoum jusqu'à leur habitat actuel, à la fin du XVIIIème siècle ou au début du XIXème siècle.

2.2.4. Sièges à cariatides d'éléphant.

Ce trône de Baleng (Ph. 90a, 91b) a un plateau à la bordure épaisse, soutenu par un éléphant aux yeux ronds, au nez stylisé en forme de losange, à la courte trompe massive, aux défenses recourbées. Les jambes arrières du pachyderme se confondent avec celles du fo triomphant, debout, constituant le dossier.

Le fo a une tête sphérique avec une coiffure ornée de losanges, des yeux ronds, les oreilles demi-circulaires, la barbe,le nez et la bouche stylisés, un cou moyen de forme cylindrique. Les bras sont décollés du corps effilé,et il tient dans une main une épée de guerre et dans l'autre le crâne d'un ennemi vaincu. Ce crâne lui-même est une réussite cubiste avec sa petite face concave, son haut front convexe à décor asymétrique et sa calotte ronde.

L'ensemble est recouvert de perles multicolores dessinant de nombreux motifs symboliques : soleil, étoile, demi-lune, croix cosmique, diverses figures géométriques. Un tel décor, qui donne à cette pièce une allure expressionniste, a un aspect franchement inquiétant.

Un tabouret avec cariatide d'éléphant à double tête, qui date du XIXème siècle, fait de bois et recouvert de perles tubulaires (40 cm de hauteur), est conservé au Field Museum of Natural History de Chicago sous le N° 175558b (1).

On rencontre de nombreux autres sièges à motif d'éléphant principalement à l'Ouest et au Nord du plateau bamiléké, car ils sont rares au Sud. Toutefois, la concentration de ces types d'objets décorés d'éléphant,souvent associé à des motifs anthropomorphes, concerne le Nord du Grasland (province du Nord-Ouest).

3. REPRESENTATION DU BUFFLE nya

3.1. Généralités.

Le buffle d'Afrique (syncerus caffer) est réputé être un animal dangereux ; il porte deux cornes effilées et recourbées vers le haut.

---

(1) NORTHERN (Tamara), 1984, op.cit., photo n°30, p.107.

Les Bamiléké pensent que c'est avec ces cornes que l'animal, avec une rapidité foudroyante, tue sa victime. On pense aussi que le mufle du buffle en colère laisse couler un liquide qui provoque des démangeaisons mortelles.

Dans l'art, la représentation du buffle se limite à la tête, siège des forces vitales, et accessoirement le cou. L'artiste s'intéresse particulièrement aux cornes, au mufle et aux yeux.

La représentation du buffle apparaît dans plusieurs supports et principalement :

. les masques,
. les trônes,
. les tambours,
. les piliers sculptés.

La démarche de l'artiste est la même que celle que nous avons soulignée plus haut à propos de la panthère ou de l'éléphant, mais la stylisation, la simplification, l'évolution vers le géométrisme dans l'ornementation et la sculpture sont accentuées.

3.2. Exemples d'objets à figuration du buffle.

3.2.1. Les masques de bovidés.

3.2.1.1. Les styles des chefferies du Centre et de l'Ouest du plateau bamilélé.

a) Le masque tsənya de Bandjoun (Ph. 133 et 134).

Cette pièce appartenait au grand notable dénommé SIMLəŋ, qui fut kwipu (1) (second personnage du royaume) du 3ème fo de Bandjoun, NOTUOM II(2) qui régna au XVIIIème siècle.

---

(1) Cf. supra p. 84.

(2) MAILLARD (Bernard), 1984, op.cit., p.22.

C'est un masque de la vieille société religieuse et mystique Mapflelibu, qui conserve encore aujourd'hui bien des mystères. En dehors du fo et des mkamvʉ'ʉ, les membres de cette société sont les héritiers des grands dignitaires proches de la famille royale : kwipu, wafo, suɔp, tukam ou puɔkam (1). Rappelons que l'enfant aîné du fo est tukam si c'est une fille, et puɔkam si c'est un garçon.

Les sociétaires du mapflelibu appartiennent tous à des sociétés totémiques, et ainsi peuvent maîtriser les esprits malfaisants et surtout ceux de certains défunts qui, par l'intermédiaire d'un des totems-animaux, hantent encore la brousse et la population. Le masque apparaît exceptionnellement lors de certains deuils. Il participe aussi au culte de la fécondité et à des rites agraires, que nous verrons plus loin.

Les éléments expressifs du visage font corps avec un col cylindrique creux. Les subtiles variations des volumes entre le cylindre puissant du cou, la saillie des rebords orbitaires, la crête médiane du front et de l'occiput, ainsi que le long mufle, prouvent que ce travail a été réalisé par un artiste habile.

Les mâchoires s'ouvrent par une sorte de rictus vers les commissures, alors qu'elles se ferment en avant sous deux nasaux hémisphériques. Les oreilles sont demi-circulaires.

Les cornes anguleuses sont recourbées vers le haut, leurs racines sont ornées de stries usées par le temps et l'usage.

Le sculpteur a traité le visage du buffle avec réalisme, "c'est un des plus beaux masques que j'aie jamais vu" (2).

Un autre modèle de ce masque (Ph. 135) conservé par Pierre HARTER, a les mêmes caractéristiques que le précédent. Les stries de la base des cornes, mieux visibles sont plus profondes.

---

(1) Cf. supra p.84/88.

(2) Entretien avec Mr Louis PERROIS lors d'une mission à Bandjoun en 1983.

Plus d'une vingtaine de telles pièces (religieusement gardées) sont en fonction à Bandjoun ; la plus extraordinaire de toutes (mais que nous n'avons pu voir) appartiendrait au notable TAPCHOM, le grand maître du mapflǝlibu.

b) Masques tsǝnya de Baleng et de Foréké-Dschang (Ph. 136a et b).

La sculpture de ces deux exemplaires a été exécutée avec soin. Le bois a été traité dans son état naturel, puis poli de la même façon que les masques éléphant de bois trouvés dans la région. Mufle effilé, grands yeux en amande, cou cylindrique et cornes élégantes, fines mais puissantes avec base striée, sont les éléments caractéristiques qu'on retrouve dans les masques bovidés de la région, avec quelques variations de détails d'un modèle à un autre.

Le masque de Baleng (Ph. 136a) est, par rapport à celui de Bandjoun, beaucoup plus sauvage. Le mufle est un peu élargi et un peu applati. Le rictus de la gueule est très ouvert.

Le masque de Foréké-Dschang a des oreilles très spéciales, formées chacune de deux pavillons concentriques. Le col cylindrique, plus haut que celui des spécimens précédents, dégage par sa continuité avec la tête une certaine noblesse.

3.2.1.3. Les styles des chefferies du Nord du plateau bamiléké.

Le masque de Bagam (Ph. 137) est constitué de deux parties symétriques. Le mufle est plus large que celui des masques de Bandjoun et de Foréké-Dschang. La gueule puissante est ouverte, laissant apparaître de solides dents. Les yeux sont en amande. Les cornes massives et puissantes ont chacune leur base ornée de carrés. L'animal est plein de vie et la sculpture est traitée avec réalisme. Cette pièce n'est qu'un exemple type d'un style de masque de bovidé caractéristique des régions de Mbouda, de Ndop et de Bamenda. Un tel style connaît des variations d'un artiste à l'autre.

Certains masques sont recouverts de perles cylindriques tubulaires bleues ou rouges. Dans le cas de ce spécimen de Bafut (Ph. 137 bis), les cornes de 64 cm de long ont chacune la base décorée de carreaux. Le mufle est ouvert, les oreilles sont dressées, les yeux circulaires. L'ensemble est revêtu de perles tubulaires de couleur bleu clair et bleu sombre.

3.2.2. Les tambours à motif de buffle.

La représentation du buffle subit une évolution remarquable depuis le naturalisme jusqu'au géométrisme en observant ces quatre tambours à peau unique nkak.

Tambour A (Ph. 24t) : appartient à un grand notable de Bandjoun
Tambour B (Ph. 174) du trésor du fo de Bandjoun
Tambour C (Ph. 174) de Bamendjo
Tambour D (Ph. 173) de Badenkop.

Pour le tambour A, sur lequel est posé le tambour ntem incliné (à gauche de la photo), les têtes du bovidé sont stylisées. Les yeux sont obliques, une suture métopique frontale (c'est-à-dire la ligne de rencontre des deux os frontaux) est large et rectiligne, les cornes sont applaties en forme de lyre et sont décorées.

L'exemple B présente déjà des détails anecdotiques, mais réduits à des volumes simples.

Enfin l'aboutissement de cette progression se trouve achevé dans le modèle C où ne subsistent plus qu'à l'état de figure géométrique pure, losanges, cercles, rectangles qui s'incorporent à la forme cylindrique du pied proprement dit.

L'exemplaire D montre l'association du motif du buffle avec un autre animal, l'araignée, dans la décoration, la stylisation, l'évolution vers le géométrisme qui seront encore très poussées avec la représentation du serpent.

Malgré toutes les éliminations successives dans la représentation des animaux, l'allure générale de la tête et les éléments caractéristiques demeurent. Peu à peu ne subsiste que l'essentiel,(la chose connue et redoutée): les cornes du buffle, l'allure ramassée et le complexe dents-griffes de la panthère, les défenses et la trompe de l'éléphant. Le reste se géométrise et disparaît.

La géométrisation très poussée des formes aboutissant dans certains cas à l'abstraction (avec une longue continuité dans certaines chefferies) est un trait caractérisé des styles artistiques bamiléké.
La coexistence des formes très simplifiées ou stylisées avec d'autres très réalistes ou naturalistes, pose de nombreux problèmes historiques sur le processus du passage au géométrisme, que nous verrons plus loin.

3.2.3. Autres objets à motif de buffle.

C'est principalement au Nord et à l'Ouest du plateau bamiléké qu'on trouve divers autres objets à figuration de buffle (sièges, récipients en bois, pipes, piliers sculptés, etc...).

De ce vieux fourneau de pipe de Bantche-Bansoa (Ph.189), représentant un buffle, ne subsistent plus que les gros yeux, le mufle et la gueule fermée du bovidé.

Cet élément d'un pilier de Fongo Ndeng (Ph. 28) est la tête d'un buffle avec les défenses recourbées striées à la base, les oreilles triangulaires, la gueule puissante.

Dans le cas du pilier de Bangam (Ph. 22a), le buffle stylisé soutient un ensemble constitué de figures anthropomorphes.

4. LA REPRESENTATION DU SERPENT nok

4.1. Le serpent dans l'art bamiléké.

Le serpent, comme les autres animaux que nous avons vus, est lié à de nombreuses institutions cultuelles. Comme la panthère et le buffle, c'est un animal dangereux et redouté.

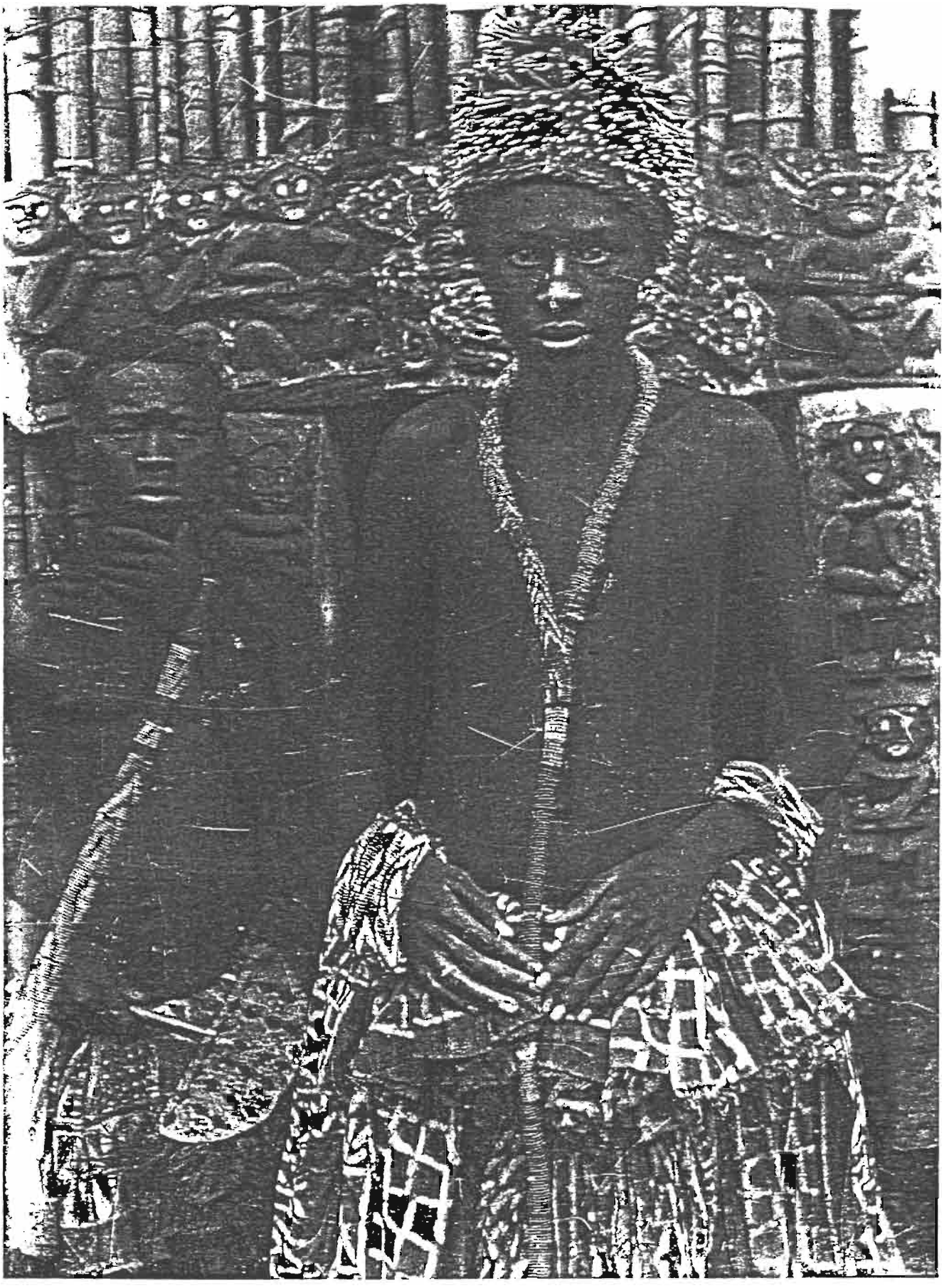
Les Bamiléké distinguent plusieurs variétés de serpent :

- Le python ngam nok souvent représenté sous la forme d'un serpent à deux têtes, symbole de la royauté, et auquel on attribue d'autres pouvoirs.
- La vipère jak dont le venin est particulièrement virulent.
- La couleuvre ngugun-nok.
- Kamnok, confondue avec le python, qui vit près des chutes et provoquerait l'arc-en-ciel et une pluie particulière, très fine.

Chez les Bamiléké, le serpent est, parmi les espèces zoologiques, celle ayant suscité le plus de figurations artistiques. La représentation de cet animal va des formes zoologiques jusqu'à une stylisation poussée même à l'abstraction (très répandue). Le motif iconographique du serpent apparaît soit sous sa forme simple, soit avec le dédoublement de la tête (Ph. 40, 101). Le dédoublement est un élément caractéristique des arts du Grasland.

Le serpent est aussi représenté par une spirale, un cercle (Ph. 172 et 171), quelquefois par une succession de chevrons (Ph.101) ou par un méandre continu dit "en intestin de poulet" tugop (cf. infra p. 393). Souvent cet animal, comme le crapaud et l'araignée en particulier, forment la trame du décor devenu abstrait, non seulement dans de nombreuses sculptures mais aussi dans d'autres oeuvres d'art.

Ph. 30t - Le fo de Bamumkumbit portant une ceinture figurant le serpent (cliché FINAC-ADALA, 1985).



Ph. 31t - Jeune fo bamiléké, debout et portant au cou un boudin gainé de perles en forme de serpent protecteur (Bagam).
(Cliché CHRISTOL, 1925).

Ainsi, sous différentes formes, le serpent, associé généralement à maints symboles, orne divers objets ou supports (et ce, toujours avec une signification précise) :

- ceintures des souverains et des grands dignitaires des chefferies (Ph. 30t)
- masques
- statuaire
- cadres de porte et piliers sculptés
- instruments de musique
- sièges
- récipients cultuels
- étoffes et coiffures,
- etc...

En dehors du serpent à deux têtes, il est difficile de déterminer le genre de serpent représenté car, avec la stylisation de l'animal, il y a souvent des confusions sur le plan plastique, et ce n'est qu'au niveau de l'utilisation de l'objet qu'on peut déterminer le type du serpent.

4.2. Exemples d'objets à motif de serpent.

- Ceintures en forme de serpent à deux têtes.

La ceinture perlée de ce sociétaire du kwɔ'si (Ph. 101) est la figuration d'un serpent stylisé, à deux têtes. L'animal est formé par une succession de losanges. Nous avons signalé plus haut les ceintures de même type que portent les souverains Bamoum et bandjoun (Ph. 211a, 211b) lors du tso et du nja (1). C'est par dizaines qu'on rencontre ces types d'objet en peau de panthère, de loutre, de buffle, etc...,

(1) Il existe aussi des boudins perlés, en forme de serpent protecteur, que les monarques bamiléké passent au cou en période de deuil (Ph. 31t). Le serpent est fait d'étoffe bourrée d'herbes et recouverte de perles granulaires.

souvent revêtus de perles dans les chefferies bamiléké. Monarques et grands notables les portent lors des grandes danses, dont particulièrement celle de l'éléphant.

- Masques katcho, décorés de serpent (Ph. 145, fig. 3).

Ces deux imposants masques joufflus (à gauche de la photo) dateraient du 9ème fo de Bagam, TSUOTO, qui régna au XVIIIème siècle (1). Ils dansèrent le nzeu (tso) en 1963, lors de l'intronisation du fo TENKUE PEHUIE PROWO, père du souverain régnant actuel nommé SIMO.

La coiffure ajourée de ces masques est composée de trois serpents dont les têtes triangulaires sont suspendues au front. Les corps de deux serpents latéraux s'enroulent en macarons sur les tempes, avec une queue en forme de losange pouvant évoquer une autre tête.

Ces deux pièces constituent une variante d'une catégorie de masques funéraires aux joues démesurément gonflées, généralement de couleur ocre, décorés de serpents (le plus souvent à deux têtes) qu'on rencontre dans les chefferies de Ndop et du plateau bamenda (Bafandji, Bamumkumbit, Bafut, etc...).
Ces objets appelés akatcho (Bafut), katcho (Ndop), appartiennent tous à un style ancien remontant au moins au XVIIIème siècle (d'après nos informateurs dans les localités visitées). Des différences de détail au plan morphologique, au niveau du traitement de la masse et des décors) et au plan de leur fonction lorsqu'on passe d'un secteur à un autre, autorisent à distinguer plusieurs sous-styles.

Les plus impressionnantes de ces sculptures sont les masques katcho de Bafandji, qui sont des prototypes de représentations surréalistes avec décomposition du visage (Ph.145 bis). Au nombre de trois, ils appartiennent au conseil des neuf notables et ne sont portés uniquement que par un membre du conseil des sept notables (Cf. supra p.154), lors de l'intronisation ou des funérailles du fo et de ces dignitaires. Nous y reviendrons plus bas.

---

(1) HARTER (P.), 1986, op.cit., p.246.

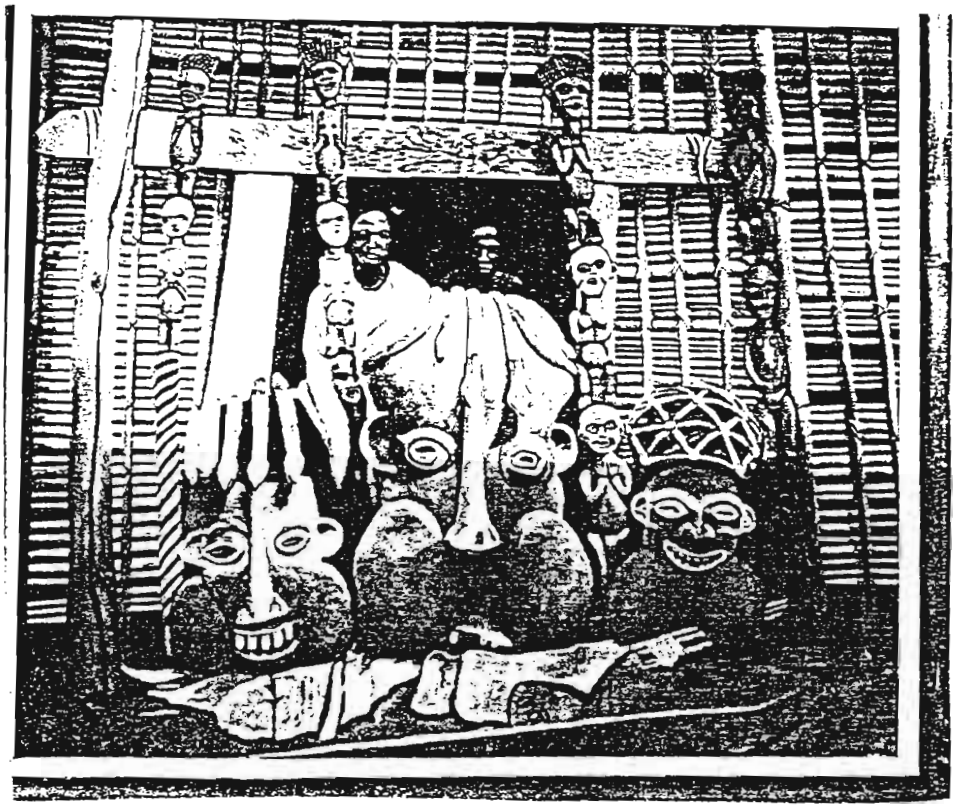


Fig.3 - Masques katcho , Bagam (Dessin CHRISTOL, 1925).

- Statuette (Ph. 40).

Représentation réaliste de ce serpent à deux têtes qui est tenu en main par un souverain bangwa (nwə),à ne pas confondre avec Bangwa occidental (nwɑ) le plus connu. Le serpent à double tête est symbole de la royauté et image de la fécondité gémellaire.

- Tambours.

Le tambour nkak (Ph. 171) de Bameka est décoré de serpents,de petits lézards et de personnages stylisés. Le corps du reptile forme des cercles concentriques, la tête de l'animal est reconnaissable.

Plusieurs autres membranophones ont chacun le fût orné de serpents représentés en spirale et associés à d'autres motifs symboliques, comme ce tambour ntem de Bandjoun (Ph. 169). Ces serpents peuvent avoir une tête ou deux têtes humaines dans certains cas (1).

- Cadres de porte .

On retrouve le serpent traité sous sa forme zoologique, en mouvement, et accompagné d'autres motifs symboliques, dans le décor de ces pièces :

. Le linteau supérieur d'un cadre de porte de Bahouang, qui relate des scènes de la vie sociale de la chefferie (Ph. 12).
. Un vieux pied-droit d'un cadre de porte de Bandjoun (Ph. 13).
. Les pieds droits des pièces de Bana et de Bayangam (Ph. 16, 17).
. Etc...

- Calebasse perlée et serpent (Ph. 110).

L'ensemble, constitué ici par un serpent et une calebasse à double col ., est utilisé lors du culte des jumeaux

(1) LECOQ (R.), 1953, op.cit., p.212.

ainsi que pendant le rituel du kɛ, à Bandjoun.

Le serpent a un corps de forme phallique se terminant par une tête qui, vue de face, est triangulaire.

5. REPRESENTATION DU CROCODILE, ngo.

5.1. Vue d'ensemble.

Le crocodile vit dans les cours d'eau où il représente un danger pour l'homme et le bétail. De nombreuses légendes entourent ce reptile à qui les Bamiléké attribuent de nombreux pouvoirs surnaturels. On pense en particulier que les grands dignitaires des chefferies, à commencer par le fo, vivraient en communauté, transformés en crocodiles, dans des cours d'eau.

Le crocodile est aussi une force visuelle, présente dans les arts plastiques (Ph. 10, 19). Il est souvent confondu, dans les représentations artistiques, avec le lézard et le caméléon. Cependant il se différencie par ses dents, ses griffes et la figuration d'écailles sur son corps. Toutefois, lorsque la stylisation de ces animaux est très poussée, il n'est pas aisé de distinguer chacun d'eux.

Le crocodile revêt parfois la même forme schématique que le serpent. Ainsi la représentation du reptile dans l'art se limite souvent au motif stylisé de son dos nkate ngo (Fig. 19b). Ce motif est très courant dans le tissage, dans la peinture.

Un thème plastique revient constamment dans les productions artistiques : deux crocodiles s'opposent, avec dents et griffes mis en évidence (Ph. 9 a et b).

D'une façon générale,le crocodile figure sous de nombreuses formes, sur diverses oeuvres d'art ou supports (cf. Tableau 1, p. 196) :

- masques (Ph. 114)
- cimiers de danses
- tambours
- cadres de porte et piliers sculptés
- sièges
- bâtons cérémoniels
- étoffes.

5.2. Exemples d'objets avec figuration de crocodile. (Ph. 9a, 9b, 10, 19, 22b, 120a, 122a, 144, 173, 176, 197a, etc...).

- Cadres de porte et piliers avec représentation de deux crocodiles s'opposant.

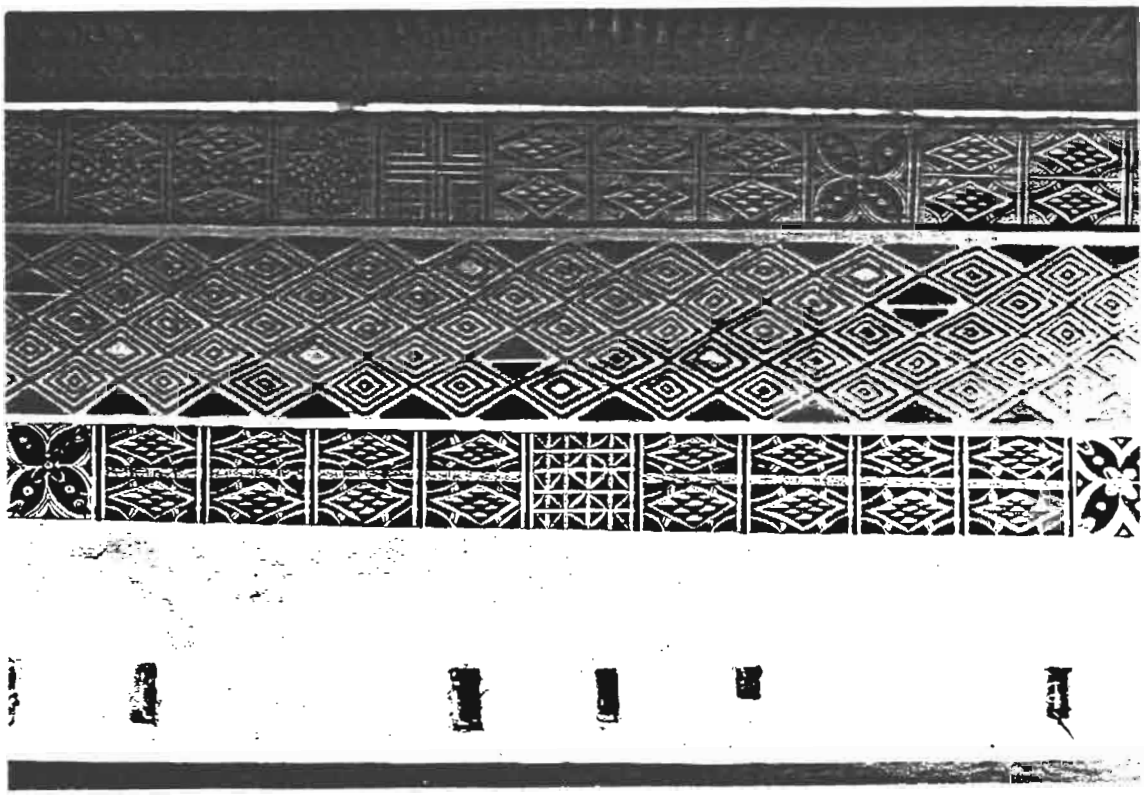
Le thème plastique de deux crocodiles s'opposant géométriquement s'observe ici dans le décor des éléments suivants :

- Détail d'un pilier d'angle des murs de la grande case de Bandjoun (Ph. 9a).
- Pied-droit d'un cadre de porte de Bayangam (Ph. 9b).
- Face intérieure des pieds-droits du cadre de porte de Baham (Ph. 10).

Dans chacun de ces trois cas, chaque crocodile a le corps en forme d'un losange décoré de triangles, une tête puissante armée de dents. Les petites pattes cylindriques, portant des griffes, sont repliées en M ou W.

En ce qui concerne le cadre de porte de Baham, la face extérieure de chaque pied-droit présente un crocodile coiffant la figure du fo. Le thème plastique constitué d'un personnage (en particulier le fo) et de son double animal, le crocodile-totem, est très répandu dans l'art bamiléké, interprété sous diverses formes par les artistes.

Une face du linteau de cadre de porte de Baham (Ph. 10), montre le crocodile poursuivant un enfant.



Ph. 32t - Peinture murale à motifs géométriques, Bandjoun, (Cliché FINAC - MBANDA, 1981).

- Sièges à motif de crocodile.

Les tranches plates des plateaux et embases des sièges sont gravées de divers motifs symboliques, dont ceux de crocodile plus ou moins stylisés. Tel est le cas de ce tabouret royal de Baham (Ph. 120a) où, sur la bordure du plateau, alternent crocodiles et lézards. Le deuxième exemple est fourni par le tabouret de Bafounda (Ph. 122a).

Parfois, certains sièges ont le plateau soutenu par une cariatide figurant un ou plusieurs crocodiles.

- Masque décoré de crocodiles (Ph. 144).

Ce masque de taille exceptionnelle était porté à bout de bras au cours d'une procession qui a lieu tous les cinq ans (1).

Les crocodiles ornant la coiffure ont les membres anguleés, les griffes mises en évidence. Le corps de chaque reptile, en forme de losange, porte des écailles en pointe de diamant. L'opposition entre la sphère ajourée de la coiffure, le front bombé et les bajoues tombant de part et d'autre du nez pendant, les yeux en oblique dont les axes aboutissent aux oreilles, tout ce schéma géométrique sur lequel s'articulent les volumes, font de ce type d'objet (on en connaît plusieurs) une réussite plastique tout à fait extraordinaire, d'autant plus séduisante et impressionnante qu'il s'agit toujours de masques géants de plus d'un mètre d'envergure.

- Tambour de Badenkop (Ph. 173).

Le fût est décoré d'une succession de rangées comprenant chacune cinq crocodiles stylisés . Dans cette rangée alternent un reptile vu de dos et un autre vu du dessous.

---

(1) Cameroun : arts et cultures des peuples de l'Ouest, Musée d'Ethnologie de Genève, 1980, p.97 (C. SAVARY).

- Etoffe ndop et peinture murale ornées de motifs abstraits de crocodile.

Ces deux oeuvres d'art montrent un bon exemple de schématisation très poussée du crocodile, qui aboutit à des formes tout à fait abstraites.

Parmi les nombreux motifs décoratifs de cette peinture murale de Bandjoun (Ph. 32t), les crocodiles, représentés par une répétition de motifs nkate ngo (dos du crocodile), portent des pattes. Par contre, pour l'étoffe ndop (Ph. 197a), chaque reptile, réduit à ce seul motif nkate ngo et démuni de ses membres et de sa tête, est méconnaissable.

SECTION II - REPRÉSENTATIONS DU CRAPAUD, DE L'ARAIGNÉE, DU LÉZARD ET DU CAMÉLÉON.

Comme dans le cas des animaux étudiés plus haut, on rencontre des formes schématiques, stylisées ou très simplifiées, à tendance géométrique, dans les représentations du crapaud tetuo, de l'araignée ngom, du lézard kəpak et du caméléon tshweyɛ des arts plastiques bamiléké. Bien évidemment, certains motifs figuratifs de ces animaux sont traités avec réalisme : exemple de ces araignées ornant les pieds du tambour de Badenkop (Ph. 173), ou du fourneau de pipe de Baleng (Ph. 184a).

Dès le début du XXème siècle, des auteurs allemands parmi lesquels Bernard ANKERMANN, Paul GERMANN (1), donnaient quelques indications sur la stylisation de ces animaux dans

(1) GERMANN (P.), 1910, "Das plastisch-figürliche Kunstgewerbe im Grasland von Kamerun", Jb des Stadt. Mus Völkerkunde zu Leipzig, n°4, pp.22-23.

l'art du Grasland. Les travaux de Raymond LECOQ, Tamara NORTHERN , Pierre HARTER (1), etc..., apportent des indications supplémentaires à ce sujet.

Les motifs figuratifs de ces bêtes ornant divers objets d'art bamiléké (cf. Tableau 1, p. 196) ont un caractère symbolique.

> "Il s'agit d'un symbolisme géométrique approfondi de la nature, presque toujours d'animaux ou d'objets, ayant une valeur ésotérique ou mythologique dont les reproductions graphiques répétées ont pris de plus en plus un aspect simplifié, et revêtu à leur stade terminal un caractère géométrique d'apparence strictement décoratif. L'oeil de l'étranger n'y retrouve pas le modèle original alors que l'indigène initié le reconnaît d'emblée" (2).

Toutefois, les motifs représentant ces animaux atteignent quelquefois un degré d'abstraction tel qu'ils sont difficiles à distinguer les uns des autres hors du contexte d'utilisation des objets rituels qu'ils ornent.

L'importance fondamentale que prennent les images de ces sujets animaliers, aussi bien dans la pensée spéculative que dans les applications pratiques, explique qu'elles reviennent avec insistance dans l'art.

1. LE CRAPAUD tetuo

Il participe avec le serpent à la création de l'enfant ; on les appelle alors posi ou fils de Dieu.
Le crapaud est le symbole de la fécondité. Lorsqu'il pénétrait dans la case d'un bamoum, on le plaçait sur la tête de la jeune fille pour favoriser les grossesses. Nous verrons plus bas qu'il y aurait un rapport entre certains crapauds et l'arc-en-ciel, ainsi qu'avec la foudre.

---

(1) HARTER (P.), 1986, op.cit., pp.341-355.
(2) Idem.

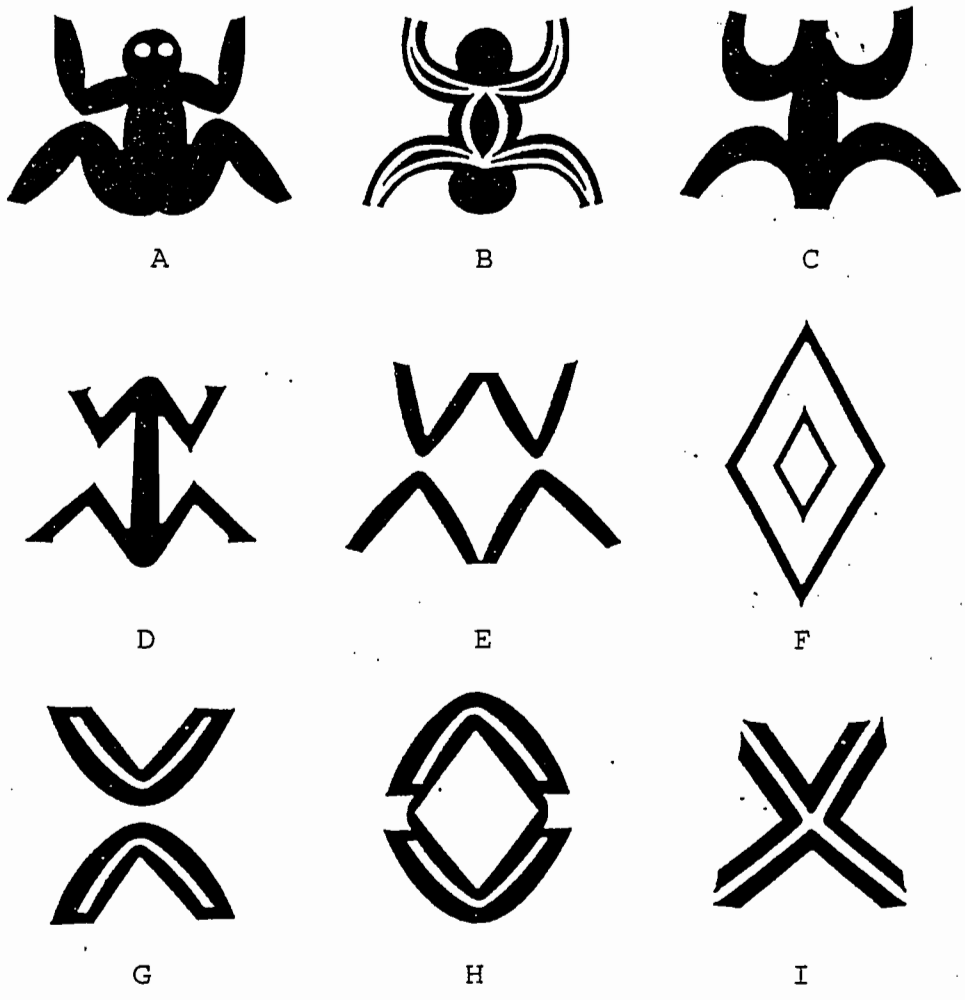


Fig. 4A à 4I - Divers stades de schématisation du crapaud, depuis les représentations réalistes jusqu'aux formes totalement abstraites. (Dessins T. NORTHERN, 1984, op.cit., p.52).

Le motif du batracien évoque la silhouette d'un personnage assis,jambes écartées, supportant une charge.
On le retrouve, à divers degrés de stylisation, associé parfois à d'autres symboles dans le décor de nombreux objets (sièges, étoffes, récipients, masques, etc...).

Tamara NORTHERN montre plusieurs étapes de la schématisation du crapaud (Fig. 4A à 4I), que l'on retrouve plus généralement dans l'art du Grasland et en particulier dans la production plastique bamiléké (avec quelques modifications de détail). A chacune des neuf étapes ou degrés de stylisation, correspond un motif figuratif (fig. numérotées de A à J) qui entre dans la composition des oeuvres décoratives (la fréquence des différents motifs dans l'art est variable) :

A Au début, le batracien reste conforme au modèle inspirateur, mais il est sans queue, avec une grosse tête, et des yeux ronds. Les membres sont chez certains artistes munis de doigts écartés.

B L'animal a deux têtes. Il garde seulement un corps ovulaire (ou ressemblant vaguement à un losange) et quatre pattes. Ce motif est surtout fréquent dans l'art bamoum.

C Perdant ses détails anatomiques, il n'a plus de tête.

D Il est encore reconnaissable, stylisé dans des formes géométriques figurant le corps et les pattes.

E Abstraction de l'animal avec la disparition des traits verticaux qui, dans le motif précédent, unissaient les membres. Ces derniers, schématisés, suggèrent dans leur disposition l'existence du corps, devenant alors un losange ouvert au niveau des deux sommets latéraux. Les pattes dessinant les lettres W et M majuscules, évoquent la silhouette schématique d'autres symboles (lézard, caméléon, porteur de coupe, crocodile, etc...).

F Sa représentation se limite à son corps, incisé en son centre de formes losangiques allongées qui évoquent l'ouverture de la vulve féminine. Ceci confirme ainsi l'association symbolique de cet animal avec la fécondité.

G Des détails anatomiques du batracien , ne subsistent plus que les pattes antérieures stylisées et unies, tout comme les membres postérieurs.

H Inversion des pattes, ce qui laisse un corps en forme de losange.

I Il n'est plus représenté que par un motif abstrait constitué des quatre pattes très simplifiées et unies.

Dans l'art décoratif :

. Un de ces motifs isolés peut orner une oeuvre d'art en tant que symbole : cas d'un tel motif du type D, décorant le côté droit de la statue représentant le fo KAMBOEU de Batié (Ph. 44).

. Généralement, l'alignement de ces motifs successifs par jonction latérale des pattes, ou leur aboutement antéro-postérieur, forment des sortes de frises. Un bel exemple est fourni par le décor du grand masque de procession de la société katcho de Baleng (1). Cette pièce (du même type que le masque tukah de Bamendou), qui avait été photographiée par LECOQ en 1946, daterait du XIXème ou du XVIIIème siècle. La haute coiffure était ornée d'une rangée de batraciens de type A (sans les yeux).

On observe aussi sur la tranche du plateau ou du socle du tabouret (2) du fo PANGUI de Baloum (1937-1961), une alternance de serpents, de lézards et surtout de séries de trois crapauds de type A, aux pattes jointes.

---

(1) HARTER (P.), 1986, op.cit., cliché n° 283 p.251.

(2) Idem, Cliché n° 286 p.255.

Des batraciens du type D, disposés verticalement et horizontalement, constituent la suite ornant la tranche du plateau du tabouret royal de Badenkop (Ph. 120b). Un autre tabouret de la même chefferie est décoré de crapauds de type E (1).

. Souvent la réunion en quinconce de ces animaux schématisés, les pattes avant de l'un se continuant avec une patte arrière gauche et une patte arrière droite d'autres placés plus en avant, et vice-versa, aboutit à la composition d'un décor en filet régulier. Tel est l'exemple de ce tabouret royal de Bamumkumbit (Ph. 129). Ces modèles de sièges se rencontrent surtout dans la zone de Mbouda et Ndop (Babanki) qui peut être le foyer d'origine de ce style.

. Parfois les corps de ces bêtes se réduisent à de simples petits losanges (ou disparaissent), et les uniques pattes jointes dessinent des frises ressemblant à des méandres grecques. Cette forme de représentation est fréquente dans la sculpture et la décoration des étoffes chez les Bamiléké.

. Dans d'autres cas, les pattes des crapauds sont escamotées. Ne persistent alors que des corps ovulaires alignés ou se joignant par quatre, en rosettes cruciformes.
Cette dernière forme idéographique du batracien peut prêter à confusion, car c'est aussi celle de la noix de kola dont les quatre gousses juxtaposées en croix forment le motif nda pe'nushe, symbole de l'amitié et de la fidélité que nous étudierons plus loin.

C'est dans la décoration des étoffes, le perlage, qu'on observe les formes les plus abstraites du batracien, confondues alors avec celles du serpent, dont l'évolution pourrait avoir abouti à des motifs simplement ornementaux de nos jours.

---

(1) HARTER (P.), 1986, op.cit., cliché n°62, p.66.

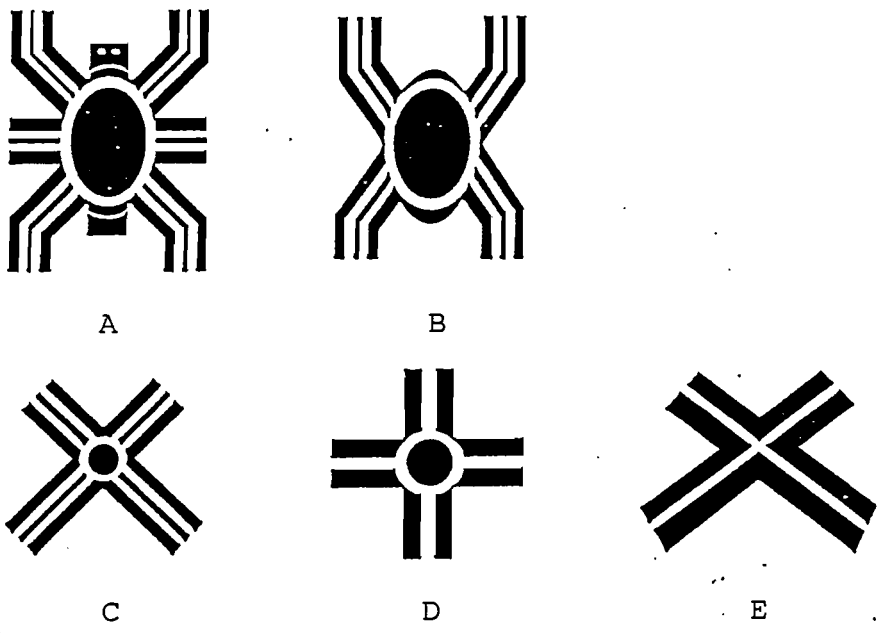


Fig. 5A à 5E - Divers stades de schématisation de l'araignée depuis la représentation réaliste jusqu'aux formes abstraites. (Dessins T. NORTHERN, 1984, p.52).

2. L'ARAIGNEE MYGALE ngom.

2.1. Généralités.

> "C'est en déchiffrant les symboles du Ngaame que j'ai compris le rire inextinguible des masques Bamoum et Bamiléké. Il exprime la joie de vivre, non possédée, mais désirée : c'est un signe qu'on veut efficace, porteur de la joie qu'il symbolise" (1).

Le terme ngom (ngaame chez les Bamoum) désigne l'araignée mygale et la divination dont elle possède le secret. Cet animal symbolise la sagesse, l'intelligence et la prévoyance.

Dans l'art bamiléké, les motifs figurant la mygale ornent : les coiffures, les masques, la statuaire, les pipes, la céramique, le mobilier, les instruments de musique, etc... (Cf. Tableau n° 1 p. 196).Les représentations de cet animal vont des formes réalistes ou naturalistes à celles qui sont stylisées, voire franchement abstraites.

Ainsi, les dessins de Tamara NORTHERN (Fig. 5) sont constitués de cinq types de motifs différents figurant la mygale, et qui correspondent à divers degrés de schématisation de l'araignée dans l'art du Grasland :

Motif A : L'animal,traité avec réalisme, est représenté par un cercle à double contour, doté de six pattes au lieu de huit (Fig. 5A). Toutefois, on trouve d'autres motifs plus naturalistes figurant des mygales à huit pattes et d'un aspect plus conforme au modèle zoologique (Ph. 184a).

Motif B : Stylisation de la bête : le corps est un cercle et les pattes sont limitées au nombre de quatre, rendant plus aisée la juxtaposition de plusieurs araignées en un réseau à larges mailles losangiques ou carrées.

---

(1) MVENG (R.P. E.), 1964, op.cit., p.59.

Fig. 6a - Tabouret royal à motif d'araignée, Babété.

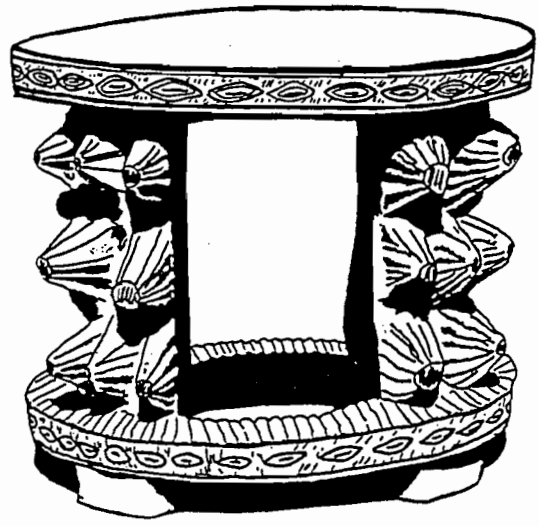


Fig. 6b - Tabouret royal à motif d'araignée, Babété.

Motif C : Simplification encore plus poussée de l'animal : le cercle est réduit, les quatre pattes schématisées sont des lignes droites, disposées en oblique.

Motif D : La mygale est représentée sous la forme d'une croix.

Motif E : Disparition du corps de la bête. Seules sont figurées les pattes très simplifiées, rappelant le motif abstrait du type I (cf. fig. 4j) représentant le crapaud.

Il existe d'autres formes encore plus abstraites de figuration pour cet animal. Nous les verrons plus bas.

2.2. Exemples d'objets à motif d'araignée.

- Sièges à figuration d'araignée

Le siège royal de Babeté (Fig. 6a) datant du XIXème siècle, est utilisé pour trancher certaines affaires judiciaires délicates : l'accusé s'asseoit sur le tabouret ; s'il est coupable il mourra rapidement dans les trois jours ; s'il est innocent, il en sortira indemne.

Les araignées à six pattes, traitées en ronde bosse, forment une frise constituant le cylindre central qui sépare le plateau et l'ambase du tabouret.

Un autre spécimen de cette même chefferie (Fig. 6b) date aussi du XIXème siècle. Les bordures du plateau et du socle sont décorées de motifs de cauris. Le cylindre soutenant le plateau laisse deux ouvertures rectangulaires. Il est orné de trois rangées de mygales abstraites. Chaque animal, très simplifié, n'est plus figuré que par une sorte de pointe ou de petite bute, de forme vaguement conique.

C'est un siège d'intronisation de grand notable : l'héritier avant de prendre sa nouvelle fonction dans la société, doit d'abord s'asseoir sur ce tabouret après avoir égorgé une chèvre.

Dans le cas de certains sièges, la mygale est un motif qui est soit répété en quinconce sur un cylindre en ajour central (pièces abondantes à Ndop et ses environs), soit d'une manière plus originale où le plateau du tabouret constitue le corps de l'animal. Huit pattes angulées le soutiennent (siège royal de Bamougoum, R. LECOQ, 1953, op.cit., Ph. 83).

- Tambours décorés d'araignées

Ce tambour nkak de Bamougoum montre un autre exemple d'une représentation abstraite de la mygale (Ph. 176a) : le corps de la bête disparaît, elle n'est plus schématisée que par ses pattes simplifiées qui constituent les pieds du tambour.

Par contre, les araignées associées aux buffles décorant les pieds du tambour de Badenkop (Ph. 173) sont traitées avec réalisme.

- Masques et coiffures ornées de mygale

Le masque joufflu de Bagam, à côté de deux autres modèles décorés de serpents (Ph. 145) dont nous avons déjà parlé, a une coiffure ajourée, décorée des araignées disposées en quinconce. Ces types de masque, avec leurs variantes, sont répandus surtout dans un vaste secteur qui va du Nord du plateau bamiléké à la région de Nkambe en passant par Ndop.

Certaines coiffures de souverains et de grands notables sont semblables à celle de ce masque de Bagam.

Quelques modèles de ces coiffures symbolisant l'intelligence et la sagesse, sont décorés de mygales très stylisées, devenant de simples pointes, des cercles ou des petits cylindres disposés de diverses manières. Les exemples sont fournis par la coiffure du fo TCHATCHOUANG de Bangwa (Ph. 43), ou par celles couvrant la tête des centaines de statues royales (Ph. 36a, 37, 40, 62, 63), ou encore celle du notable WAMBO DECHA de Bandjoun (Ph. 188a).

Les coiffures à motif d'araignée, réaliste ou abstrait., sont aussi portées par des personnages figurant sur certains fourneaux de pipe (Ph. 184a).

- Autres objets avec motif de mygale.

C'est par milliers qu'il faudrait compter les diverses autres pièces (cadres de porte, lits, étoffes, récipients, etc...) ornées au moins d'un motif d'araignée, isolé ou associé à d'autres symboles (Ph. 10, 13, 22b, 128b).

3. LE LEZARD ET LE CAMELEON.

Lézard kəpak, camélon tshweyɛ, crocodile ngo, revêtent à peu près la même forme schématique, comme nous l'avons signalé plus haut. Toutefois, le caméléon se reconnaît par une tête plus forte, les yeux globuleux, une courte queue en volute. Le lézard est représenté avec une longue queue, parfois des écailles en chevrons ou en pointes de diamant portées par le corps, comme pour celui du crocodile. Cet animal est le plus souvent figuré dans une stylisation géométrique.

Ces animaux ornent divers objets d'art (cf. supra Tableau 1, p. 196).

Sur le seuil d'un cadre de porte de Bandjoun (Ph. 11), on voit en haut relief deux caméléons s'opposant. Chaque animal a la queue s'enroulant en spirale. Les pattes formant les lettres majuscules M et W. La tête, vaguement triangulaire, porte des yeux et des petites oreilles mises en évidence.

Le lézard stylisé, avec un corps en forme de losange, orne ce vieux pied-droit de Bandjoun (Ph. 13), associé au serpent et aux araignées. Nous avons présenté d'autres objets (cadres de porte, mobilier, masques, tambours) décorés de lézards plus ou moins stylisés (Ph. 17, 120a, 171).

Certaines pipes en laiton, certains récipients en terre cuite peuvent aussi porter des motifs de lézard ou de caméléon (Ph. 185a, 190a, 194b, 195b).

CHAPITRE II

LES REPRESENTATIONS HUMAINES

SECTION I - L'HOMME DANS LES ARTS PLASTIQUES BAMILÉKÉ.

Créateur d'objets d'art, l'homme est aussi une ligne esthétique et un motif. Il est surtout présent dans les arts bamiléké qui racontent la geste de l'être humain sur terre et sa vie dans la société.

L'homme se retrouve dans l'art, traité aussi bien en ronde bosse qu'en haut-relief et en bas-relief, sous son double visage, masculin et féminin, et dans ses multiples fonctions (cf. supra, Tableau 2 p.197) :

- Le fo victorieux (Ph. 190a);
- Le fo qui procure au groupe abondance et prospérité (Ph. 38a, 47b) ;
- Le fo qui règne et qui juge (Ph. 82a et b) ;
- Le guerrier et le membre des sociétés secrètes mkem (Ph. 35a, 21b) ;
- Le personnage en lutte avec son entourage, les forces de la nature .
- La mère à l'enfant (Ph. 25a, 55a) ;
- La femme enceinte (Ph. 74b) ;
- Le couple homme/femme (Ph. 78a) ;
- La reine fidèle (Ph. 5);

- L'ancêtre et l'esprit protecteur (Ph. 67a, 60, 61a) ;
- Le penseur et le joueur de flûte (Ph. 6, 19) ;
- Etc...

Le sujet humain peut être soit une figure isolée constituant un produit autonome (masques, statues), soit un élément décoratif faisant partie d'une composition, d'une frise ou d'une scène ornant divers objets, et décrivant des faits et des événements à caractère politique, historique, social, philosophique ou religieux (Ph. 6, 8, 11, 17, 33a, 34, 82b, 90a, 126a, etc...)(1).

Dans les représentations humaines, le goût du décor utilisant souvent la répétition symétrique des thèmes est ici inséparable du goût de la sculpture en ronde bosse, aux dessins vigoureux, aux formes pleines, vivantes, empreintes d'humour (Ph. 20, 5, 55a, 56, 128).

Pour chaque représentation anthropomorphe, l'autonomie de chaque élément (tête, tronc, bras, cou, ventre, décor, élément ajouté) répond à une notion d'art-message qui donne un sens particulier à chaque détail, sans que celui-ci se dilue dans l'ensemble, mais en l'intégrant dans un message global dont l'objet symbole est l'image matérielle.

Les proportions que l'artiste donne aux différentes parties du corps humain et à l'ornementation sont directement liées à une notion d'importance et de signification :

. Parfois la tête est d'un volume exagéré (1/4 de l'ensemble alors que dans la réalité elle ne représente que 1/6e) (Ph. 40a, 41a).

---

(1) L'ensemble des représentations humaines comprend non seulement les statues et les masques à figure humaine, mais aussi tous les motifs anthropomorphes, souvent associés aux animaux, aux végétaux, aux figures géométriques, et qui apparaissent dans les décors de divers autres objets d'art (instruments de musique,éléments architecturaux, mobilier, récipients, pipes, etc...).

. Les joues sont pleines, le front bombé (Ph. 44, 145, 148).

. L'ombilic n'est pas, ou à peine, figuré, sauf exagération dans quelques rares cas, et parfois tout le ventre s'avance en une sorte de bouclier saillant (Ph. 55a).

. Les membres sont raccourcis et transcrits en de simples formes tubulaires et cylindriques, ou même réduits à quelques éléments tranchants nettement séparés.

. Une prééminence est aussi accordée au décor et aux motifs ajoutés, qui permettent d'identifier le personnage et sa fonction, et qui jouent un rôle symbolique considérable lorsqu'ils sont les sièges de forces particulières.

Alors que certaines figures sont simplifiées, schématisées, déformées ou gonflées, d'autres traitées avec réalisme conservent leurs formes et leurs proportions naturelles (Ph. 44, 54, 56, 174).

> "Tout peut se voir, depuis le type épais jusqu'au plus fin, avec taille haute ou basse, la tête étant proportionnée au quart ou au tiers de l'ensemble, jusqu'aux approches du canon humain. Néanmoins des caractères fréquents aident à la reconnaissance d'une statue d'origine Grasland" (1).

> "Tandis que les arts plastiques occidentaux anciens ou modernes obéissent à des canons fixes, l'art négro-africain admet plusieurs canons à l'intérieur d'un même style" (2).

Ici, la loi de la frontalité n'étant pas toujours respectée, le style des figures est moins hiératique, peut-être plus libre, plus mouvementé , plus expressif que celui des figures de certaines sociétés africaines (fan par exemple) (Ph. 22b, 78a).

On constate que de nombreuses oeuvres (statues de fo, maternités, sièges surmontés de personnages au long cou, piliers sculptés, etc...) tendent à un dépouillement dans le sens de la

---

(1) HARTER (P.), 1986, op.cit., p.57.

(2) MVENG (r.p.E), 1980, op.cit., p.88.

verticalité, qui marque le rôle prépondérant des conceptions architecturales chez les Bamiléké (Ph. 79a, 85a).

Le symbole anthropomorphe, tout en matérialisant un être précis, exprime en même temps une idée abstraite qui incarne tout le groupe. Ainsi, l'effigie du fo X est celle de ce souverain X, mais elle exprime en même temps l'idée générale que le Bamiléké se fait d'un fo en tant que chef religieux, grand juge, source de la prospérité et de la survie du groupe, etc... (Cf. supra p. 142), qu'il représentera à sa manière mais de façon à être compris de tous.

Les représentations humaines s'inscrivent aussi dans un ensemble d'objets qui, à travers les rites, les cultes, matérialisent les croyances et la pensée bamiléké. L'inventaire de tous les objets et de tous les symboles utilisés dans la société, c'est la description de cette société elle-même, puisque cette dernière est la matrice de toute la création artistique (1).

Le rôle de l'artiste est celui d'un intermédiaire chargé de concrétiser cette vision et ces croyances collectives. Son originalité, c'est l'empreinte individuelle qu'on découvre dans une statue, un masque, un trône, un tissu décoré qu'il a façonné en interprétant la tradition collective, qui se modifie au cours de l'histoire (cf. supra, p. 218).

L'étude des principaux thèmes plastiques ou des motifs anthropomorphes de la production artistique bamiléké montre, sur le plan morphologique, de nombreux points communs et essentiels, une certaine unité et en même temps des diversités stylistiques (cf. infra, p. 404/406).

De tous les motifs anthropomorphes les plus fréquents dans l'art bamiléké (cf. supra Tableau 2 p. 197), c'est la figuration du fo, souvent accompagné de sa femme, qui est la plus importante.

---

(1) VANSINA (J.), 1984, op.cit., p.41.

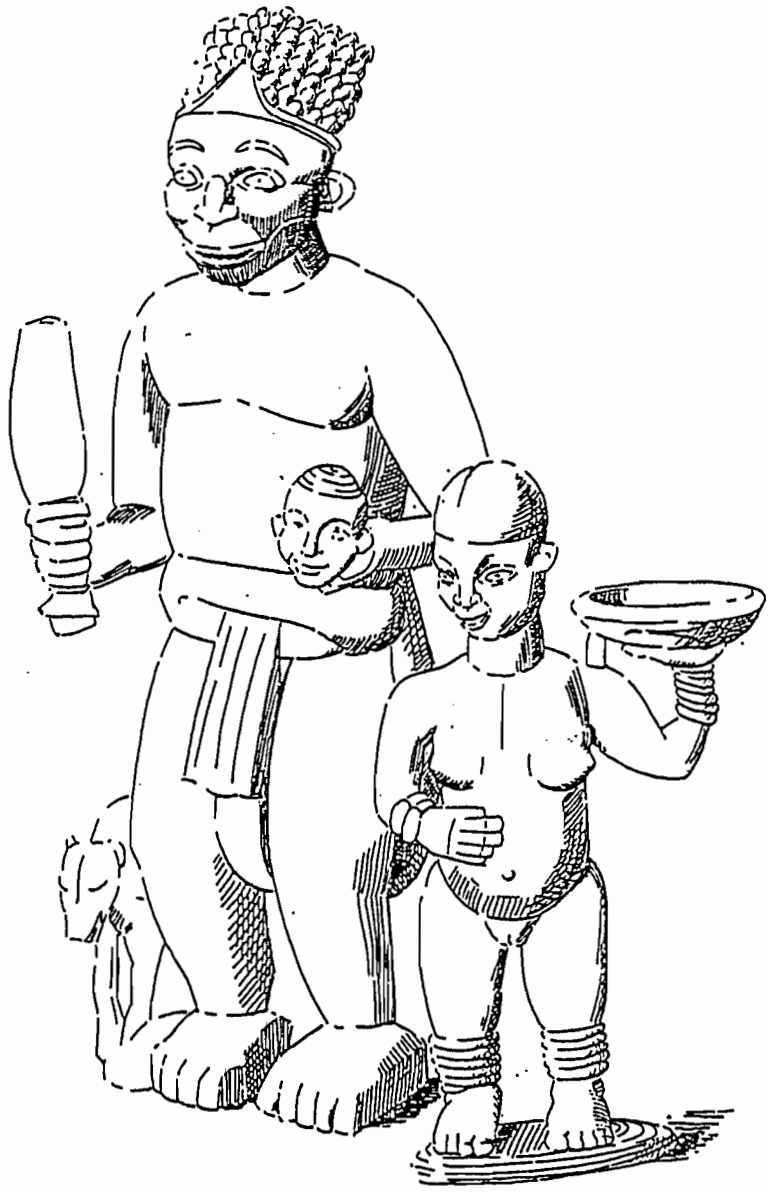


Fig.7 - Effigies commémoratives d'un fo et de son épouse Bafou. Le souverain tient la tête coupée de l'ennemi dans une main, de l'autre une arme.
(Dessin exécuté par R. LECOQ en 1946).

SECTION II - LE FO, FIGURE CENTRALE DES ARTS BAMILÉKÉ.

1. GENERALITES.

Les productions artistiques traduisent la stratification et la hiérarchisation de la société bamiléké qui a, à sa tête : le fo, personnage sacré, dont nous avons évoqué les pouvoirs et les multiples fonctions dans la vie communautaire (cf. supra p.139-152).

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 en ce sens que 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 (1).

Le fo, apparaissant dans divers supports (statuaire, mobilier, éléments architecturaux, etc..., cf. supra Tableau 2 p.196), est soit une figure isolée, indépendante (statue royale, trône-portrait par exemple), soit un personnage (répété ou non) faisant partie d'une combinaison, d'une scène, d'une frise, bref, en association avec plusieurs autres motifs (Ph. 6, 10).

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 cultuel , 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 représentations de fo, illustrant les principales attributions et fonctions du souverain,

---

(1) BRAIN (R.), 1980, Art and society in Africa, London, p.126.

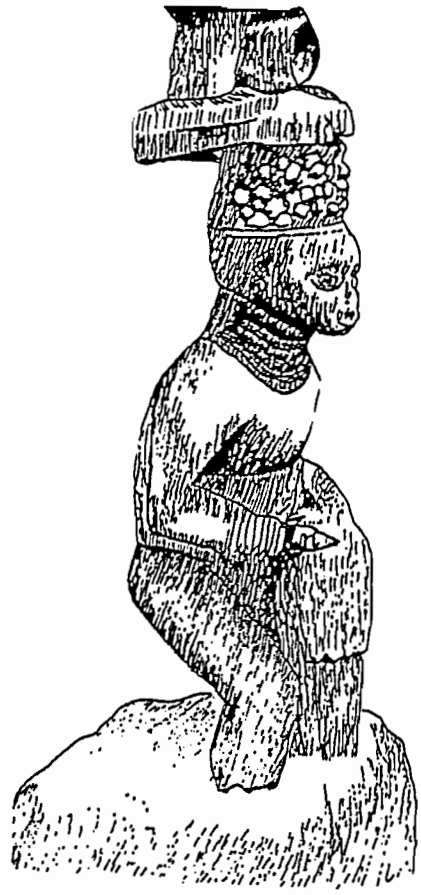


Fig. 7 bis a, b - Batteur de tambour, détail d'un pilier sculpté, Fongo Ndeng.

devenant aussi des thèmes plastiques généralement à caractère symbolique (et même des sortes d'idéogrammes expressifs), apparaissent très fréquemment dans les oeuvres d'art (statues, trônes, piliers et cadres de porte sculptés, pipes, instruments de musique) des différentes chefferies. Il s'agit alors des figures suivantes :

- fo tenant une pipe, une coupe ou une calebasse de vin de palmier raphia (avec parfois une main au sexe et au menton) (Ph. 18a, 21a, 89, 96c).
- fo arborant fièrement la tête d'un ennemi vaincu (Ph. 6, 22b; fig. 7) .
- fo avec des armes (fusil ou coupe-coupe) (Ph. 35a).
- fo tenant d'une main une coupe et de l'autre une calebasse de vin de palme ou une pipe (Ph. 25b, 38a, 47b, 54, 59a).
- fo avec une tête coupée (ou un crâne, lui servant de coupe) dans une main et dans l'autre, tantôt une arme, tantôt une calebasse de vin de palme (Ph. 33a, 99b, 44, 121; fig. 7).
- fo soufflant dans une flûte, battant un tambour ou tout simplement portant un de ces deux instruments de musique, ou même une sonnaille (Ph. 6, 19, 27a; fig. 7 bis).
- fo en compagnie d'une reine (Ph. 6, 7, 89). L'effigie d'un fo est généralement exécutée avec celle de sa première femme ou de sa mère (Ph. 86a, 87a).
- fo associé aux animaux totémiques et particulièrement la panthère (Ph. 24, 6, 86a, 121).
- fo avec une main ou les deux (parfois unies), saisissant le sexe, reposant sur la poitrine, les genoux, le ventre, les tempes ou le menton (un avant-bras est parfois chargé de bracelets d'ivoire, en particulier dans le dernier cas) (Ph. 7, 20, 21a, 34, 41, 26, 49a, 82b, 86a, 87b, 121).

Ces formes constituent un système de communication à l'intérieur des chefferies et puis entre les unités politiques qui conservent globalement, les mêmes institutions, les mêmes

croyances. En outre, les habitants, à commencer par les artistes, ont une même vision du monde, une même conception de l'homme, un même système de pensée. Les artistes gardant toutefois, comme nous l'avons dit, une liberté d'expression,les oeuvres réalisées présentent alors :

. d'un côté, des traits spécifiques évoquant l'originalité des créateurs à l'esprit inventif, le style des ateliers ;
. de l'autre côté, certains traits témoins de l'existence d'une même tradition plastique, d'un même fonds culturel de base, dans la région.

Il existe évidemment d'autres figures de fo, caractérisées par les dispositions des membres du monarque, les types des attributs du pouvoir tenus, ou, en bref, des détails d'expression formelle ou symbolique du sujet, qui sont différents des exemples présentés plus haut. Ces figures ont un degré de fréquence limité dans l'art, surtout en tant que thèmes plastiques (cas du fo portant un serpent à deux têtes, ph. 40 par exemple).

En examinant l'ensemble de ces représentations du fo bien identifiées (1) (quelques milliers), depuis les figures isolées ou autonomes en ronde bosse, jusqu'aux sujets simplifiés ou non faisant partie de diverses compositions ou combinaisons, le tout ayant pour support tous les objets bamiléké à motif de fo du FINAC (2) (cf. supra, p. 8,55,197), on aboutit à des constatations et aux données suivantes :

---

(1) Il existe certains motifs anthropomorphes (en particulier, dans le cas de certaines sculptures décoratives) dont l'identification en tant que figure du fo ou non est incertaine, et qu'il est prudent de classer dans une catégorie particulière.

(2) Le FINAC possède en particulier des photos, des fiches d'identification, concernant environ 1900 objets d'art d'origine bamiléké (éléments architecturaux, statuaires, trônes, pipes, etc...) renfermant chacun un ou plusieurs motifs de fo (un cadre de porte de Bandjoun Ph. 5, a 12 figures de fo par exemple). On peut donc avoir ici quelques milliers de figures de fo qui ne constituent qu'un échantillon représentatif de l'énorme production plastique bamiléké.

a) Les souverains représentés sont généralement coiffés et portent quelquefois un collier au cou et des bracelets au bras ;

b) 70 % de ces personnages sont assis le plus souvent sur un siège sculpté (quelques rares fois ils chevauchent un cheval ou une panthère) ; lorsqu'ils sont debout (30 %), les jambes adoptent couramment une position de demi-flexion absolument typique.

c) 62 % des monarques tiennent en main des attributs et objets symboles variés, aux multiples fonctions et significations. Sur l'ensemble des représentations du fo dans cette catégorie, voici en pourcentage (1) relatif, les différents groupes, caractérisés chacun par un objet symbole particulier (associé ou non à d'autres attributs) que portent en main les souverains :

c1) Figures de fo avec coupe ou corne : 48 % (dont 16 % avec coupe : seule, sans association avec d'autres attributs) (2).

c2) Figures de fo avec calebasse de vin de palme : 31 % (dont 18 % fo avec calebasse associée à la coupe (3).

c3) Figures de fo avec crâne humain : 25 % (dont 14 % fo avec crâne seul, sans association).

c4) Figures de fo avec des armes (fusil, coupe-coupe) : 16 %.

c5) Figures de fo avec des instruments de musique : 12 %.

c6) Figures de fo avec des pipes : 7 %.

---

(1) Ce pourcentage a pour base, uniquement, la totalité des sujets représentés dans cette catégorie, et nous ne tenons donc pas compte des figures du fo ne portant pas en main des objets symboles.

(2) Le fo tenant d'une main un attribut X, peut toujours porter de l'autre main, d'autres attributs différents de X.

(3) Rappelons qu'il s'agit du fo portant d'une main une calebasse, et de l'autre une coupe.

Les formes et souvent le décor des attributs portés sont variables dans les détails.

Ces pourcentages ou ces données brutes exposées, varient aussi selon les catégories d'objets d'art servant de support à la représentation du fo (mobilier, statuaire, éléments architecturaux, instruments de musique, etc...), selon les secteurs géographiques (la fréquence de la figure du monarque avec un attribut donné, peut être plus élevée dans la production plastique d'une chefferie déterminée que dans une autre), et selon des époques historiques.

Ces attributs tenus par les souverains sont aussi des indicateurs historiques et peuvent donner ainsi divers renseignements, en particulier chronologiques : ils ne peuvent pas être figurés avant leur emploi dans la région ; c'est le cas du fusil introduit chez les Bamiléké au plus tôt au XVIIème siècle ou XVIIIème siècle, le cheval au XIXème siècle, certaines pipes ou coupes qui, par leurs formes, sont du type colonial (début du XIXème) ;d'autres objets/insignes (coupe-coupe, corne, calebasse, flûtes, etc...) sont liés à la fondation des chefferies (antérieure au XVIème siècle) ; tous ces éléments peuvent aider à la datation des pièces, par des recoupements avec des informations provenant d'autres sources.

Venons-en maintenant à des exemples d'objets à figuration du fo et aux principaux thèmes plastiques interprétés, dont l'étude illustre parfaitement tous ces traits généraux développés plus haut.

2. LES STATUES COMMEMORATIVES ROYALES.

Habituellement réalisées par couples, elles sont traitées avec les mêmes égards que les personnages royaux qu'elles sont censées représenter.

Chaque fo faisait exécuter, dès son intronisation, son

effigie (1) et celle de sa première femme ou de sa mère. Nous avons précisé plus haut qu'un tel usage est extrêmement précieux pour aider à la datation des objets ou des styles, mais, de nos jours, dans les chefferies, les collections de statues royales sont incomplètes ou contiennent des pièces de remplacement par suite des destructions et pillages dus à la guerre civile de 1955-1962 qui toucha le pays bamiléké (2). Les exemplaires de cet art royal, inclus dans le catalogue, donnent une idée de sa splendeur (Ph. 33a à Ph. 59).

Ces statues, souvent monumentales, peuvent être exhibées à l'occasion d'un culte ancestral personnel du fo figuré, lors d'une liturgie liée à la protection de la chefferie, à la fécondité ou à la fertilité de la terre, etc...

Généralement, les souverains sont assis sur un siège et tiennent en main les principaux attributs évoqués plus haut. Le tout exprime de remarquables thèmes plastiques courants dans le Grasland.

2.1. Effigies commémoratives du fo assis, tenant d'une main une calebasse de vin de palme, et de l'autre la tête de l'ennemi vaincu.

- Effigie commémorative du fo NDIOLA, Bangwa oriental (Ph. 33a, 33b).

Le souverain est assis sur un tabouret royal, sculpté, dont la bordure du plateau est ornée de sortes de pointes de

---

(1) La statue-portrait est le symbole strict de son possesseur, elle en est le double sculpté, qui représente son identité véritable, c'est pourquoi lorsqu'un fo est malade, il accorde parfois ses premiers soins à sa statue, avant de s'occuper de son propre cas.

(2) Par exemple, parmi les 12 couples de statues royales (rois et reines) de Bamena (région de Bangangté), seules les effigies du fo Ngongang et son épouse (Ph. 56) ayant survécu à l'incendie de cette chefferie, en 1961, sont anciennes. Les autres pièces furent fabriquées, après cette date, en remplacement des statues royales qui furent détruites par ce sinistre.

diamant. La tête massive, vaguement sphérique, est très légèrement inclinée (à droite de la photo) par rapport à l'axe vertical. Les yeux sont en forme de grain de café, le nez, moyen, a une base triangulaire. Les joues sont pleines. Les oreilles en arc de cercle sont décollées en avant. La bouche, de forme rectangulaire, laisse apparaître des dents et le monarque semble pousser un cri de victoire.

Le fo a un puissant cou cylindrique, portant un collier figurant de grosses perles jointes de bout en bout. Le tronc, un peu allongé, est cylindrique. Le buste est puissant, la colonne verticale stylisée. Les bras sont décollés du corps. La main droite, assez bien figurée, tient la calebasse de vin ornée de motifs géométriques, alors que la main gauche s'appuie sur la tête de l'ennemi vaincu posée sur la cuisse gauche. Les jambes, bien érodées et légèrement écartées, mettent en évidence le sexe. Le nombril et les petits seins sont en relief.

NDIOLA est le 9ème fo des 14 souverains de Bangwa oriental. Il est considéré comme le plus belliqueux et le grand unificateur du royaume au XIXème siècle (1).

- Effigie commémorative du fo KAMBOEU, Batié (Mifi) (Ph. 44).

Le grand sculpteur SOB KAM TCHONANG de Batié, interprète ici ce thème plastique du fo assis, coiffé d'un bonnet, tenant de la main droite une calebasse, de l'autre la tête d'un ennemi vaincu, dans la réalisation de l'effigie du 11ème fo de Batié, KAMBOEU, qui régna au XIXème siècle (2).

La statue est remarquable par ses proportions presque naturelles, ses formes pleines et arrondies, la douceur des traits, très caractéristiques du style de la statuaire de Batié et ses environs.

---

(1) PRADELLES de LATOUR DEJEAN (C.H.), 1985, "Le palais du chef dans une chefferie Bamiléké ; Bangoua", paideuma, 31, Franz Steiner Verlag Wiesbaden, Stuttgart, pp.31-48.

(2) HARTER (P.), 1986, op.cit., p.289.

La tête du roi, massive et arrondie, est puissante. Le front est bombé. Les yeux ovoïdes sont en relief, les oreilles en arc de cercle, sont décollées. Le nez est épaté. La bouche lippue est légèrement ouverte. Tronc et cou moyens sont cylindriques. On note un léger renflement du ventre, les scarifications cutanées en forme de chevrons sur les épaules, ou des crapauds stylisés sur la région pectorale. Les bras sont décollés du corps. Une main aux formes naturelles saisit la calebasse, alors que la paume de l'autre main, posée sur les genoux, porte une tête d'ennemi à l'expression douloureuse. Les jambes, assises, s'écartent, mettant en évidence la verge en érection.

- Effigie commémorative du fo TSHAKUTIO, Bazou (Ph. 121).

Cette oeuvre, globalement, se rapproche étroitement des exemples précédents et plus particulièrement du portrait du fo KAMBOEU, par la composition similaire, le même thème plastique interprété, le traitement naturaliste des personnages, la même signification symbolique de l'objet,les mêmes formes pleines et rondes. Toutefois, il faut noter des différences de détail au niveau de la facture, de la minutie apportée au traitement de certaines parties du corps (yeux, oreilles, bouche, ventre, membres).

> "La provenance d'un atelier différent de celui de Batié ne fait plus de doute, lorsqu'on remarque des détails, comme la forme losangique des yeux, l'absence de sillon à la limite du cou-de-pied, et surtout la plus grande richesse de l'ensemble, un léopard formant la caryatide du tabouret à bord rond, un bonnet ouvragé coiffant le crâne trophée" (1).

Le souverain porte au cou un collier formé de trois rangées de perles tubulaires et 25 bracelets ciselés au bras. Le fo TSHAKUTIO qui eut un règne particulièrement long,serait mort en 1918.

---

(1) HARTER (P.), 1986, op.cit., p.284.

"Cette statue très importante était liée au lieu sacré nko-fi, où le trop vieux chef se suicida, dit-on, en disparaissant dans la rivière, et où quelques temps après, son crâne réapparut par miracle" (1).

- Effigie commémorative du fo DEUNTCHO, Banka (Haut-Nkam) (Ph. 45a et 45b).

Par rapport aux souverains précédents, le fo DEUNTCHO également assis et coiffé, saisit aussi une calebasse, mais de la main gauche ; on ne remarque plus que les restes du crâne humain qu'il tient de la main droite.

Le personnage a une tête ovoïde, le front légèrement bombé, les oreilles demi-circulaires, la bouche ovale et ouverte; le nez moyen est cylindrique, tout comme le tronc un peu allongé, avec un léger renflement du ventre correspondant à un étranglement de la taille. Les petits seins et le nombril sont en relief, tout comme le sexe.

La statue est sanglée d'une sorte de bandoulière incisée de tirets obliques superposés et chaque bras en rectangle est gravé de damiers. Un des avant-bras est chargé de bracelets de cuivre ou d'ivoire sculptés. Jadis, l'objet était gainé de perles. Le souverain est assis sur un tabouret à caryatide de panthère.

DEUNTCHO serait mort assassiné vers 1880 (2).

2.2. Effigies commémoratives de fo assis, tenant d'une main une calebasse de vin de palme, de l'autre une corne ou une coupe.

Le thème de la représentation du fo tenant en mains une corne (ou une coupe) et une calebasse rituelles, symbolisant puissance féconde, abondance, fertilité, est très fréquent dans

(1) HARTER (P.), 1986, op.cit., p. 284.
(2) Idem, p.256.

Fig. 8a - Détail de la statue d'un fo assis, Fotetsa.

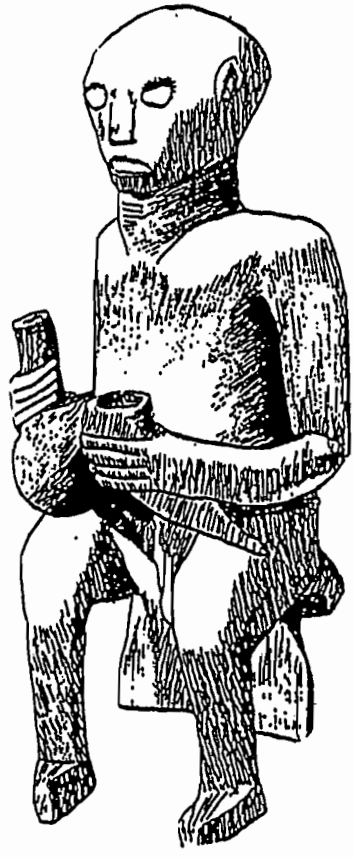


Fig. 8b - Statue d'un fo assis, Fotetsa.

la statuaire de toutes les chefferies. Les nombreuses oeuvres illustrant ce thème, rencontrées dans les différentes unités politiques, sont multi-fonctionnelles. On y décèle une certaine uniformité de composition et des significations symboliques et, en même temps, une diversité des factures dont voici quelques exemples caractéristiques :

- Effigie commémorative du fo TSAGʉENƐ, fondateur de la chefferie (gun) de Fotetsa (Menoua), (Ph. 46a et b, 47a).

Le souverain, un peu raide et assis sur un siège, a une tête massive de forme ovoïde, un peu allongée, de petits yeux ovales en relief. La petite bouche formant une fente rectangulaire, est large et fine au niveau du menton. Le cou cylindrique est trapu. Le tronc, un peu allongé, est aussi cylindrique. Les bras sont décollés du corps et les mains saisissent la coupe et la calebasse de formes abstraites, presque méconnaissables. Les jambes assises sont grossièrement sculptées. L'aspect hiératique du personnage nu contraste avec le même roi qui devient animé et terrifiant, lorsqu'il porte son costume de protection décoré de coquilles d'escargot et de cornes d'animal (Ph. 47a) ; sous ce costume magique, usé, appelé bala (inséparable de la sculpture), un habit d'importation récente couvre le corps du roi.

Cette oeuvre présente à la fois des traits de la statuaire bamiléké et ceux des populations Bafo et Mbo du haut Mungo.

- Effigie commémorative du fo TAGʉƆMBE, second souverain du Fotetsa (Ph. 47b; fig. 8a et b).

Comme son père TSAGʉENƐ, TAGʉƆMBE, non coiffé, assis sur un siège sculpté, tient en mains une calebasse et une coupe mieux travaillées que dans le cas précédent. La statue est moins raide et d'une meilleure facture que celle de TSAGʉENƐ. La tête est en forme de poire inversée. Les yeux, en relief, sont des sortes de buttes. Le gros nez est vaguement parallélépipédique. Le cou cylindrique est court. Le buste est puissant, tout comme les bras décollés du corps. Les jambes sont traitées avec moins de soin.

Les formes de la tête, des yeux, des oreilles et du nez, l'attitude du personnage rappellent aussi les styles artistiques Mbo et Bafo.

- Effigie commémorative d'un fo de Bangwa oriental (Ph. 38a).

Le roi, assis sur un siège sculpté et décoré d'une frise d'araignées stylisées, porte une coiffe de grand dignitaire. La tête puissante représente le quart de la hauteur totale. Le front est légèrement bombé. Les larges oreilles circulaires sont décollées. Les yeux sont en forme de grains de café. Le nez moyen est épaté avec des narines circulaires. La bouche ovale est légèrement ouverte. Le visage ovoïde traduit force, intelligence et vie.

Le personnage a un cou cylindrique et moyen, portant un collier figurant des perles et des cauris agencés. Le torse et les épaules sont robustes. A l'avant-bras gauche est accroché un sac magique. La main droite saisit une corne à boire décorée, alors que l'autre main tient une calebasse ornée, qui s'appuie sur la cuisse gauche.

De nombreux traits morphologiques et les décors de cette oeuvre rappellent la statuaire des Bangwa occidentaux autour de Fontem et celle de certaines chefferies du plateau de Bamenda (Awing, Babanki, par exemple).

- Effigie commémorative du fo NGONGANG, Bamena (Ph. 56).

La statue, à gauche de la photo 56, de grandeur naturelle, aux proportions harmonieuses et classiques, est le portrait de NGONGANG, 12ème fo de Bamena, en compagnie de sa première femme (à droite).

Le monarque porte le bonnet royal orné de pointes en diamant. Il a le visage un peu allongé, les yeux en forme de grains de café, les oreilles en arc de cercle en relief, le nez et la bouche naturels, le cou moyen cylindrique tout comme le tronc. Son buste puissant laisse apparaître les muscles pectoraux. Les bras cylindriques, décollés du corps, sont repliés au niveau du

coude. Il tient, de la main droite, une coupe, de l'autre main, un petit récipient figurant une calebasse possédant une bordure décorée de motifs géométriques. Ce dernier vase semble être d'inspiration européenne, sur le plan formel. Si ce détail est exact, la statue daterait plutôt de l'époque coloniale allemande, et non plus du XIXème siècle. Ce roi, qui serait né autour de 1824, qui connut toute la période coloniale allemande et une partie de la française, eut un très long règne (1).

Le fo, aux longues jambes, est assis sur un siège figuré ici par un long parallélépipède-rectangle.

- Effigies commémoratives des souverains NJIKE et METANG, Batoufam (MIFI) (Ph. 54).

Sur cette photographie n° 54, prise par le pasteur CHRISTOL en 1925,sont alignées deux séries de statues royales, sous l'auvent d'une case, de part et d'autre d'un encadrement de porte richement décoré.

a) A droite en entrant dans la case (ou à droite de la photo), les rois, depuis le plus proche de la porte, jusqu'à celui qui en est le plus éloigné, sont ainsi successivement dénommés d'après HARTER (2) :

1. Le fo NJIKE, prince usurpateur qui régna de 1925-1926 avant d'être déposé.
2. Le fo METANG (1912-1924).
3. Le fo POKAM, mort en 1912.
4. Le fo TCHATCHUANG (père de POKAM).
5. Le fo TOUKAM (grand-père de POKAM) dont l'effigie (visible seulement en partie sur ce document) était très ravinée en 1925, montrant toutefois encore des joues gonflées, ainsi qu'un chapeau érasé.
6. Le fo NANFANG II, le plus à l'extérieur,mais qu'on ne voit pas sur cette photographie. Son effigie n'était plus qu'une lourde silhouette (Ph. 53) en 1925. NANFANG II était le père de TOUKAM.

---

(1) EGERTON (F.C.), 1938, op.cit., p.251.

(2) HARTER (P.), 1986, op.cit., p.298.

b) A l'opposé, à gauche en entrant dans la case, les six reines (correspondant chacune à un des rois précédents), depuis la plus proche de la porte jusqu'à celle située à l'extrême gauche, sont successivement :

1. Une reine dont le nom n'a pas été retenu, épouse de NJIKE.
2. La reine NANA.
3. La reine YUGANG.
4. La reine épouse de POKAM.
5. La reine épouse de TCHATCHUANG.
6. La reine épouse de NANFANG II.

Seuls deux noms de reine sont connus. Toutes ces statues sont tachetées de kaolin et de poudre d'acajou (sans doute depuis les funérailles du roi METANG), décor symbolique repeint à chaque décès de fo et de reine importante.

Tout en gardant chacun des traits spécifiques, ces statues, dont certaines sont de grandeur naturelle, sont dans l'ensemble caractérisées par :

- leur allure massive ;
- la déformation du corps humain avec gonflement et allongement parfois démesurés de certaines parties du corps (le tronc en particulier) selon les pièces ;
- l'articulation des volumes contrastés et le décor qui aboutissent à un certain expressionnisme ;
- la remarquable qualité de l'agencement des masses et des formes dans un tout créateur d'espace et de sens ;
- les formes qui s'imposent à nous non seulement avec une véritable force esthétique, mais également avec une force mentale.

Tout ceci est bien illustré par les effigies des rois NJIKE et METANG (tout comme celles de leurs épouses que nous verrons plus bas). Ici, le créateur de chaque pièce a interprété le thème du fo assis sur un siège sculpté, tenant d'une main une corne, de l'autre une calebasse.

La statue longiforme de l'usurpateur NJIKE est haute de près de 150 cm. Le personnage, coiffé d'une sorte de mitre gravée

de chevrons, porte un collier de dents de panthère. Il a une tête vaguement cubique, des oreilles rectangulaires décollées en avant, les yeux ovoïdes, un petit nez et une bouche triangulaires en relief. Le puissant cou est haut, massif et cylindrique. Le buste est robuste. Le tronc très allongé est relativement cylindrique avec un léger renflement au niveau de la zone ombilicale. Les bras, décollés du corps, sont vigoureux. Les mains, dont les doigts sont figurés, tiennent des objets symboliques. Les jambes, traitées avec peu de soin, s'écartent, laissant bien apparaître le sexe.

L'effigie du fo METANG, très vivante, aurait été réalisée par le sculpteur MBEUDJANG, originaire de Bangwa oriental. Ici, l'artiste n'a pas seulement vu et reproduit la forme du corps, mais il en a saisi la vitalité sensuelle et la tension spirituelle, aboutissant à l'architecture vigoureuse de cette statue.

Le bonnet royal, dont la partie supérieure de forme triangulaire se dresse au ciel, est enfoncé jusqu'à la racine du nez. Les joues sont proéminentes. Le cou avec la saillie de la pomme d'Adam est long et puissant. La taille, très haute, est resserrée en guêpière, le thorax de forme trapézoïdale est presque triangulaire. Le ventre est bombé, le dos disloqué, avec une succession d'angles opposés.

Force, dynamisme, vigueur de la statue, résultent de l'agencement de toutes ces formes et volumes contrastés.

Par suite d'un vol, toutes ces pièces (Ph. 54), à l'exception des effigies de NANFANG II et son épouse (d'ailleurs très ravinés), ont disparu de Batoufam . Certaines de ces effigies font maintenant partie de certaines collections occidentales (la reine NANA par exemple est conservée par Barbara et Murray FRUM (1)).

On retrouve à Batoufam , aujourd'hui, les statues du fo régnant actuel, celles de son père et de leurs épouses respectives, réalisées après 1926 (Ph. 52) et que nous verrons plus loin.

---

(1) -FRY (J.), 1978, Vingt-cinq sculptures africaines. Catalogue de la Galerie nationale du Canada, Ottawa, p.118.

2.3. Effigies commémoratives du fo tenant d'une main une pipe, et de l'autre une calebasse ou une coupe.

Le thème plastique du fo tenant d'une main une pipe et de l'autre, soit une calebasse soit une coupe, n'est surtout fréquente que dans la statuaire royale du bassin de Fontem, de certains gun du plateau de Bamenda (Awing, Guzang) et de la plaine de Ndop. En dehors de la décoration des éléments architecturaux et du mobiliser, sa fréquence reste faible dans les autres productions plastiques de la grande majorité des gun bamiléké.

- Effigie commémorative d'un fo, Banka (Ph. 44 bis).

Cette pièce est remarquable par la richesse de son ornementation dans l'ensemble, les proportions harmonieuses approchant le canon humain, et le modelage réaliste du torse et des membres.

Le personnage plein de vie porte un bonnet quadrillé qui retombe sur le dos ; les oreilles en arc de cercle sont en relief, la bouche s'ouvre largement montrant des dents taillées en pointe selon une tradition qui était répandue chez les Bamiléké.

> "Le regard est rendu cruel par un artifice technique exceptionnel dans la statuaire africaine et rappelant le procédé utilisé dans les bronzes antiques. Chaque oeil est formé de la face convexe d'un cauri incrusté dans le bois (blanc de la conjonctive), et dont le fond, percé d'un trou rond, est comblé au bitume (pupille et iris noirs)." (1).

La paroi abdominale est décorée d'un rectangle ciselé de lignes verticales parallèles, avec une bande horizontale ; un même motif figure en sens inverse sur la face externe des bras.

Le fo tient de la main gauche une pipe monumentale constituée d'un fourneau à motif anthropomorphe et d'un long

---

(1) HARTER (P.), 1986, op.cit., p.256.

tuyau orné de près d'une cinquantaine d'anneaux circulaires. La main gauche saisit la calebasse coiffée d'une corne. Le monarque s'asseoit sur un tabouret tétrapode dont le plateau présente une bordure portant des motifs géométriques.

- Effigie commémorative d'un fo, Bangwa occidental (Ph. 59b).

Le personnage debout, jambes fléchies, saisit de la main droite une corne, et de la gauche une pipe d'apparat. Il a un visage prognate, des yeux en forme de grains de café, une bouche ovalaire implantée de dents acérées, des oreilles décollées et un front bombé surmonté d'un bonnet à motif géométrique. Le reste du corps est assez raide.

Le fo porte au cou un collier. Entre ses jambes est fixé un linge dont les plis verticaux indiquent un rang royal assez élevé (1).

2.4. Effigies commémoratives de fo tenant un seul objet symbolique (une calebasse, une coupe ou une arme).

Coupe, calebasse, crâne humain, arme, pipe, sont les principaux objets symboliques que peut tenir en mains le fo figuré. Le souverain peut porter soit deux de ces symboles dont la combinaison, très fréquente, est significative, soit un seul de ces objets (coupe, calebasse, arme surtout) (2).

---

(1) Ce type de linge passe entre les jambes d'un fo, chez les Bangwa occidentaux. Il a cinq ou sept plis verticaux selon le rang du monarque. Cf. BRAIN R. et POLLOCK A., 1971, Bangwa funary sculpture, 6 Duckworth, London, p.119.

(2) Il existe évidemment des représentations de fo ne saisissant aucun de ces objets symboliques, mais dont la fréquence est faible (Ph. 41a et b) dans la statuaire royale.

- Effigie commémorative du fo SOPIE, assis, tenant une calebasse, Bangwa oriental (Ph. 34).

SOPIE, grand-père du fo NDIOLA (Ph 33a),est le 7ème souverain de Bangwa. Il régna vraisemblablement entre le milieu du XVIIIème et le premier quart du XIXème siècle (1).

Le personnage assis représenté ici, porte un bonnet de dignitaire, ayant la forme d'un demi-oeuf et couvrant tout le front. Il a des yeux et une bouche rectangulaires, des dents mises en évidence, des oreilles triangulaires, un petit nez tétraédrique, une tête puissante et un cou trappu.

Cette effigie du fo est imposante par son allure massive, ses épaules rondes et larges, son tronc allongé de forme cylindrique avec un petit renflement à l'abdomen , ses genoux largement écartés et son avant-bras trop long chargé de 18 bracelets bien ciselés et se portant au menton. Le fo saisit de la main droite une calebasse ornée de motifs géométriques. Le nombril, les petits seins et le sexe sont mis en relief. Les jambes sont érodées. Le monarque semble pousser un cri.

Ce thème plastique du fo assis et coiffé avec une main tenant une calebasse, l'autre main se portant au menton ou à la joue, s'observe souvent dans les oeuvres bamiléké et celles des autres populations du Grasland.

---

(1) SOPIE était le grand-père du fo NDIOLA dont le petit-fils fut le fo NONO, mort en 1957 presque centenaire (HARTER (P.), 1986, op.cit., p.298). Il est bien établi que le fo NONO régnait sur Bangwa à l'arrivée du premier Allemand (GLAUNING) dans cette chefferie en 1905, et que le même monarque entretenait des relations commerciales avec le fo GAREGA de Bali vers 1891 (cf. SLAGEREN VAN, J., 1972, op.cit., pp.83 et 90). NONO pourrait être né au moins dans le troisième quart du XIXème siècle et NDIOLA dans le premier quart de ce siècle.

Ce thème semble avoir inspiré le sculpteur de Bangwa, MBEUSOUTCHONG, réalisateur de l'effigie de NONO 1er qui présente la même composition que celle de SOPIE, mis à part le fait que ce fo ne saisit pas de calebasse (1).

- Effigie commémorative du fo NGOUAMBO, assis, tenant une calebasse Bakassa (Ph. 58).

Cette statue est, par sa taille, parmi les plus grandes du plateau bamiléké. NGOUAMBO, le fo qui régna à Bakassa durant la seconde moitié du XIXème siècle (2) est figuré assis sur un crâne d'ennemi, et juché sur un plateau circulaire auquel d'autres têtes humaines servent de pieds.

> "De la main droite, il tenait une calebasse à vin dont il ne subsiste plus que le globe sur un genou, la gauche reposant sur l'autre genou" (3).

Le personnage a le front saillant, les yeux en forme de grain de café, une tête et un nez allongés, un cou court, des épaules larges et arrondies.

Force et dynamisme se dégagent de la structure du tronc déformé et de l'articulation des volumes constrastés.

> "La face antérieure du thorax est impressionnante par son large évasement et la projection vers l'avant de l'angle saillant formé par l'union du plan décollé avec l'angle rentrant thoraxo-abdominal sous-jacent, d'où se différencie un ventre plat, étroit et très allongé. Sur la face arrière,le même contraste paraît entre la vaste zone dorsale et l'étroite région lombaire, mais selon une surface courbe continue qui suit une interminable ligne depuis la nuque jusqu'au sacrum" (4).

Les cuisses sont largement écartées. Cette statue n'apparaissait devant le peuple qu'en de rares occasions, encadrée de deux lances de justice wambeu, fichées en terre.

---

(1) HARTER (P.), 1986, op.cit., cliché 5 p.12.

(2) BARBIER (J.C.), 1973, op.cit., pp.331-354.

(3) HARTER (P.), 1986, op.cit., p.271.

(4) Idem, p.271.

Cette pièce, appartenant aujourd'hui à la collection Barbara et Murray FRUM, aurait été cédée à un courtier européen par le fo NGAKO de Bakassa (1).

- Effigies commémoratives de deux souverains tenant une corne, Bangwa oriental.

La première effigie (Ph. 41 bis a) est la statuette d'un fo debout, tenant de la main droite une corne. L'avant-bras et la main gauches, se dirigeant vers le sexe, sont collés à l'abdomen. Le personnage, plein de vie,porte une coiffe cylindrique décorée de losanges. On peut supposer qu'un tel objet aurait pu avoir été détaché d'un pilier sculpté. Le fo a un front saillant, des yeux ovales, un nez tétraédrique, la bouche large et ouverte montrant ses dents, la face concave en forme de coeur.

La grosse tête sphérique est directement unie au tronc puisque le cou est absent. Les épaules sont larges et arrondies. Le tronc, très resserré au niveau de la taille, laisse apparaître d'un côté, le thorax s'élargissant vers les épaules suivant un plan trapézoïdal et se projetant ou s'inclinant vers l'avant, et de l'autre,l'abdomen allongé, s'avançant en un bouclier saillant. Les jambes massives sont raccourcies.

Tous ces éléments morphologiques (tête sphérique, face concave en forme de coeur, cou très court ou absent, formes géométriques du tronc avec taille très resserrée n'occupant pas toujours la position normale, jambes trapues) s'observent dans une dizaine d'effigies royales de Bangwa. Ces oeuvres sont celles d'un artiste dont nous n'avons malheureusement pu savoir le nom (Ph. 41a et b).

La deuxième effigie royale (Ph. 41 bis b) présentant le même thème du fo coiffé tenant une corne symbolique, est de la main d'un autre artiste.

---

(1) HARTER (P.), 1978, in Twenty-five african sculptures, Nat. Mus. of Canada, Ottawa, pp.118-131, 12 photos.

Le monarque ici est assis, portant au cou un collier. La main gauche s'appuie sur le genou gauche ; à l'avant-bras est accroché un sac rituel orné de motifs. Cette pièce est à rapprocher de celle décrite plus haut (cf. supra p. 297) avec laquelle elle partage les mêmes traits stylistiques.

- Effigie commémorative du fo TOUKAM FOTSO ELIE, tenant une corne, Batoufam (Ph. 52).

La première statue (sur la gauche de la photo) figure le fo TOUKAM FOTSO ELIE, intronisé en 1954 et qui règne actuellement à Batoufam . Le monarque, assis à côté de sa première femme NGOUNOU,saisit de la main droite une corne stylisée. Il a un visage ovale, un long nez fin, des paupières demi-closes, des oreilles triangulaires, une petite bouche ouverte, un cou allongé.

Le long tronc du personnage est svelte, relativement cylindrique, s'élargissant toutefois légèrement à la hauteur des épaules et au niveau de la zone ombilicale. Les jambes sont écartées.

Cette oeuvre, pourtant récente, est du même style que l'effigie du fo POKAM, qui datait du XIXème siècle (statue présentée juste après celle de NJIKE et de METANG).

- Effigie commémorative du fo LEKEMNIA, fondateur de Bangwa oriental (Ph. 35a).

Le fo debout, ses courtes jambes demi-fléchies, les mains tendues, tient un fusil de traite. Sa coiffure est une sorte de casque s'allongeant vers l'avant du front saillant.

Ce souverain porte une barbe abondante, ce que l'on retrouve dans d'autres oeuvres de Bangwa et ses environs (Ph. 37, 40, 63) et très couramment dans la statuaire du plateau bamoum et du Nord du Grasland. Le visage est très érodé et ne permet plus de bien voir les yeux en relief, en forme de grain de café, et la petite bouche légèrement ouverte. Le ventre est épais.

Ici, l'artiste figure bien le coupon de l'étoffe ndop ou mqʉə (cf. supra p.192) qui passe entre les jambes du fo pour être noué autour des reins, comme pour tous les grands dignitaires bamiléké.

Le fusil que porte le prince chasseur, fondateur de Bangwa au XVIIème siècle, et même avant, n'était ni employé ni connu dans la région à cette époque (sans doute pas avant le milieu du XVIIIème siècle). Ce fait, ajouté à d'autres détails stylistiques, laisse supposer que cet objet ne daterait que du XIXème siècle.

3. STATUETTES RITUELLES D'ANCETRES ROYAUX.

Elles sont considérées comme des reliques, de la même façon que le sont les crânes d'ancêtres ou les sacs royaux sacrés. On les rencontre surtout dans les régions de Mbouda, Dschang, Bamenda, mais elles sont très peu connues (Cf. supra p. 92).

Ces statuettes, mesurant de 5 à 8 cm, attachées à une corde et conservées dans un sac sacré, représentent chacune un souverain défunt.

Ainsi, chacun de ces objets a été exécuté à la mort d'un fo précis pour figurer le disparu. La statuette sert alors à recréer l'image du mort et à lui redonner une sorte de vie symbolique, ce qui explique certaines des formes particulières qu'elle peut prendre.

L'ensemble de ces reliques, représentant les ancêtres défunts, est alors présenté au nouveau fo lors de son intronisation, au cours d'un rituel spécial. Cependant, le fo mourrait s'il voyait ces objets en dehors de cette occasion.

Ces figures qui ne sont donc pas destinées à des exhibitions, sont mises à l'écart et sévèrement gardées par deux ou trois prêtres qui leur rendent un culte régulier (1).

---

(1) Ceci explique pourquoi il est très difficile de voir ces objets dans les chefferies lors des enquêtes.

Elles interviennent dans de nombreux rites coutumiers, en particulier lorsqu'on veut leur demander la protection et la bénédiction de la chefferie pour diverses raisons.

Les exemples présentés ici sont ceux de 10 figures d'ancêtres royaux de Bamenyam dans le haut-Noun (département de Bambouto) (Ph. 48, 49a à d).

Les ancêtres royaux, avec leurs bras collés au corps, leurs mains unies (sauf pour le fo, Ph. 49c) sur la poitrine, les jambes raides et cylindriques, sont allongés comme pour un enterrement.

Leurs têtes sont grosses car c'est là que se concentrent les forces spirituelles ; les yeux sont ronds (sauf pour le fo de la Ph. 49 qui a les yeux en forme de cauris), en relief, et donnent aux visages une impression d'animation continue qui n'est pas de ce monde. La nuit qui voile leurs paupières est celle qui enveloppe les morts dont ces statuettes sont l'incarnation.

Pourtant, les ancêtres plongés dans ce sommeil plutôt méditatif doivent encore voir et agir. On doit leur adresser des prières, leur faire des sacrifices pour obtenir leurs faveurs. Le responsable de ce culte était, lors de nos enquêtes à Bamenyam en 1983 et 1986, le notable-prêtre BIRMI SAMUEL (Ph. 50). Il est assisté de deux ajoints : NINEFO BENJAMIN et PƏNANƏ DANIEL.

Cette statuaire est aussi caractérisée par les formes schématiques et géométriques des personnages.
Les dix rois défunts représentés sont :

1. FONDOP
2. KUENFO I
3. NDIFO
4. TATCHOFO
5. KUENFO II
5. GUENO
7. MBONGO

8. TCHIENZU
9. DJEFO
10. MOKO (1), père du chef actuel MOZIE MOKO THOMAS.

D'après le prêtre BIRMI, cette liste est incomplète, les noms et les souvenirs de certains souverains n'ayant pas été retenus.

4. LES TRONES-PORTRAITS DE FO.

Ce sont des sièges d'apparat pourvus d'un dossier, figurant un fo associé ou non à d'autres personnages. Ils jouent de multiples fonctions politiques, cultuelles et cérémonielles dans les chefferies (cf. supra p.184/185).Ils ne sont exhibés qu'en de rares occasions : funérailles de rois, certaines grandes solennités.

Les centres de production de tels objets (moins abondants que les tabourets royaux) sont éparpillés dans tout le plateau bamiléké. Toutefois, plus de 70 % de l'ensemble des trônes fabriqués jusqu'à ce jour,proviennent des chefferies du Centre et de l'Est (Bandjoun, Bansoa, Baham, Bameka, Batié, Bawok, Bamena, etc...). On y trouve les ateliers les plus importants et les sculpteurs les plus talentueux dans ce domaine.

Les différentes figures de fo formant ou décorant le dossier de ces trônes (2) peuvent se diviser en cinq principaux groupes :

a) Fo assis sur le bord arrière du plateau, avec les jambes repliées, les cuisses écartées,les mains sur les genoux ou tenant des objets symboliques (arme, crâne humain, coupe, calebasse, etc...). (Ph. 86a, 119, 124a).

---

(1) Cf. aussi GHOMSI (E.), 1972, op.cit., Tome II.

(2) Il existe évidemment des trônes avec dossier ne figurant pas le fo, mais uniquement d'autres personnages (reine, notable, couple, etc...) ou divers autres motifs (cf. supra, p. 227).

b) Fo dans la même position que précédemment, mais avec les mains posées plutôt sur la tête de petits personnages (généralement en couple) (Ph. 94).

c) Fo debout, seul, dominant le plateau, le torse servant de dossier, les mains tenant ou non un ou plusieurs objets symboliques (Ph. 90).

d) Fo debout sur le rebord du plateau, à côté d'une ou deux autres figures, dont principalement celle de sa femme (Ph. 89).

e) Fo assis, tenant le plateau sur les genoux ou entre ses jambes (Ph. 81a et b, 82a). Le dossier, dans ce cas, est constitué par le torse du roi.

Ainsi, les trônes-portraits de fo se répartissent en cinq groupes si l'on retient comme critère la forme du dossier (1).

4.1. Trône anthropomorphe figurant le fo ŋOTʉOM NGOM, fondateur de Bandjoun (Ph. 82a et b).

Ce trône portrait commémorant le fo ŋOTʉOM NGOM, fondateur de Bandjoun au XVIIème siècle (cf. supra p.76) est une oeuvre réalisée dans la première moitié du XIXème par un sculpteur et spécialiste de perles, nommé KAMGʉƏ Cet artiste, originaire de Baham, s'était installé à Bandjoun à cette époque. Grâce à ses travaux et à ses talents, il fut annobli et reçut alors le nom de TEŋOTʉƏ dont ont hérité ses descendants successifs, chefs du lignage qu'il a fondé à Bandjoun. Ses successeurs ont su aussi conserver, de géné-

(1) On pourrait encore opérer d'autres subdivisions au sein de chaque groupe selon que les trônes soient perlés ou non, selon le type de cariatide soutenant ou non le plateau cylindrique...

ration en génération, les traditions artistiques familiales(1).

Ce trône-statue, photographié entre 1925 et 1930 par le pasteur CHRISTOL (Ph. 83), a été en partie réemperlé depuis quelques décennies. Il a été exposé au premier festival des arts nègres de Dakar en 1966.

Il représente un personnage, de grandeur presque nature, plein de dignité, assis, les mains aux genoux, le tronc servant de dossier, et tenant le plateau entre les jambes. Il est uniformément couvert de perles cylindriques rouge indien (exprimant vitalité, force virilité) parcourues de lignes de perles bleues formant chevrons et losanges. La tête est 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 par des 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 (Ph. 83) conférait au fo une apparence menaçante et un regard troublant. On l'exhibe parfois lors des cérémonies cultuelles. A cette occasion, il porte souvent à la ceinture un morceau d'étoffe rituelle ndop et sur la tête une coiffure tsə-nteŋ garnie de plumes rouges et violettes (2).

4.2. Trône-portrait commémoratif d'un fo (3),Bameka (Ph.102).

C'est l'oeuvre exécutée au début du XXème siècle par le notable MBU'KAMTE, un des plus grands sculpteurs de Bameka.

---

(1) Informations recueillies chez l'actuel chef de cette lignée de sculpteurs, l'artiste TEŋOTHə V (5e génération), successeur depuis 1945 de son père, arrière petit-fils de l'ancêtre éponyme KAMGHə (TEŋOTHə I). TEŋOTHə V avait près de 70 ans en 1984, et s'appelait KAMGA JOSEPH avant de succéder à son père.

(2) Ces plumes sont celles d'un oiseau qu'on appelle gu' ; la coiffure tsə-nteŋ est portée surtout par les danseurs du tso (Ph. 102).

(3) Il s'agirait du 12ème fo FOGANG (mort au début du XXème siècle) ou de son successeur le fo TAKUNKAM II (grand-père de TAMBO, le souverain régnant actuel).

Elle représente le fo assis sur un petit tabouret à motif de panthère. L'ensemble forme le dossier du trône et se superpose avec un équilibre parfait au siège principal dont la cariatide est aussi une panthère.

Le monarque, coiffé d'un casque hémisphérique, a les yeux et la bouche stylisés, de larges oreilles triangulaires, le regard fixé vers l'horizon, de larges épaules arrondies, le tronc mince et semi-cylindrique, les mains aux genoux, les jambes repliées au niveau des genoux, les cuisses écartées, exhibant le sexe (1).

Le trône est entièrement garni de perles noires, rouges et blanches, formant des motifs géométriques (losanges, cercles).

4.3. Trône avec figuration d'un fo guerrier, BAWOK (Ph.124a).

Le fo est assis sur un petit tabouret demi-sphérique(2) fixé sur le bord postérieur du plateau cylindrique qui est, lui, soutenu d'une panthère en travers de deux personnages debout.

Il a une grosse tête sphérique, des yeux ovales légèrement disposés en oblique, un front saillant, une petite bouche ouverte, un cou trapu, de robustes épaules.

Le tronc puissant s'incline un peu vers l'avant. Les bras, fléchis au niveau des coudes et prenant appui sur les genoux, se redressent avec force,les mains tenant deux crânes d'ennemis vaincus. Les jambes repliées, les cuisses bien écartées mettent en évidence le sexe.

---

(1) La même combinaison de deux sièges superposés et à motif de panthère s'observe sur un trône du fo FOMENE de Bansoa, datant du XIXème siècle (cf. HARTER (P.), 1986, op.cit., Cl. 71 p.69). Le fo est assis au sommet des sièges, les jambes écartées et les mains reposant sur les genoux.

(2) Ce tabouret évoquerait un crâne humain très schématisé, selon l'opinion du fo régnant de Bawok, NANA FENGAFA.

Cet objet, symbolisant le pouvoir royal, est le plus important du trésor des souverains de Bawok. Lorsqu'il est exposé au cours des cérémonies rituelles, il est toujours associé à un autre trône figurant l'épouse du fo guerrier et à une statuette représentant un gardien protecteur de Bawok (Ph. 124b), nous y reviendrons plus bas.

Rappelons qu'au début du XXème siècle, la chefferie de Bawok localisée dans la région de Bangangté, fut déchirée par une guerre civile, puis destabilisée par les attaques de plusieurs chefferies voisines (Bangwa, Balengou, Bamena et Bangangté dont le fo était chef des coalisés). Bawok, défaite,perdit des terres au profit de ses voisins et fut réduite à une petite chefferie qui subsiste encore aujourd'hui. Toutefois, le fo légitime et le gros de la population prirent la fuite, emportant tout le trésor royal, pour s'installer dans le plateau de Bamenda (arrondissement de Bali), fondant une deuxième chefferie (1). Le trône de fo guerrier dont nous parlons, faisait partie de ce trésor.

Ce fut le Dr. VIELHAUER, religieux protestant de la mission de Bâle, qui conseilla et facilita (2) l'installation du fo de Bawok et de ses partisans dans la zone de Bali (3) en 1910.

4.4. Trône avec dossier figurant le fo et sa femme debout, Bansoa (Ph. 88, 89).

Le plateau cylindrique soutenu par la panthère à la gueule ouverte est surmonté des effigies du couple royal.

---

(1) "There was trouble between Bawok and the King of Bangangte and the king laid waste place, after which the inhabitants all went away to a new village in what is now British Cameroons, taking their art with them", EGERTON (F.C.), 1938, op.cit., p.21.

(2) GOODLIFFE (F.A.), 1949, "The Bali reorganisation report", BUEA Archives file, n° ab9.

(3) Le Dr VILHAUER qui travaillait à cette époque en pays bamiléké (Bagam) s'était établi antérieurement à Bali.

Le fo, coiffé d'un bonnet, tient dans la main droite une corne à boire ; à côté, sa femme a entre les mains une calebasse de vin. Les deux personnages ont chacun une grosse tête presque cubique, des yeux ronds, des oreilles triangulaires, la bouche ouverte, de larges épaules, un collier autour du cou et les jambes raides.

Le trône est revêtu de perles granulaires multicolores disposées en triangles, losanges, cercles, lignes droites ou brisées. Les motifs géométriques ne sont pas de simples ornements mais des symboles ayant des liens avec la royauté, la fécondité, l'abondance et la fertilité (comme la corne, la calebasse, les colliers, le bonnet, la panthère) (1).

Le revêtement de perles, divers traits et expressions du visage sont, ici, caractéristiques d'un style du Centre et de l'Ouest du plateau bamiléké, autour de Bansoa et de Bafou (département de la Menoua).

Ce trône, aujourd'hui incomplet (Ph. 89), appartient à la collection BAUDOIN de GRUNNE.

4.5. Trône avec dossier formé par les effigies du fo victorieux, de sa femme et d'un serviteur, Bafou.

Sur le bord du plateau, sont figurés debout : le fo tenant à la main droite un coupe-coupe de guerre, et à la main gauche la tête coupée d'un ennemi ; à ses côtés, un serviteur avec une main à la bouche lui rend les honneurs, alors que la reine, aux petits seins pointus, pose les mains aux hanches. Un éléphant aux larges oreilles,symbole de la puissance royale, soutient cet ensemble.

---

(1) NORTHERN (T.), 1984, op.cit., p.103.

5. LES CADRES DE PORTE ET LES PILIERS SCULPTES AVEC FIGURATION DE FO.

Les représentations du fo ayant pour support les cadres de porte et les piliers sculptés proposent des personnages (rejetés ou non) traités en haut-relief, en ronde bosse, parfois en bas-relief, toujours en association avec d'autres figures anthropomorphes (reines, serviteurs, notables, guerriers, ancêtres, etc...) et zoomorphes (panthère, serpent, crocodile, buffle, araignée, etc...).

Tous les principaux thèmes plastiques relatifs au fo (cf. supra p. 287) apparaissent dans la sculpture, le plus souvent anecdotique, de ces éléments architecturaux qu'on rencontre par milliers dans les chefferies.

Les exemples de cadres de porte et piliers, choisis parmi tant d'autres, complètent les modèles que nous avons vus plus haut lors de l'étude des animaux totémiques liés au fo (Cf. supra p.237).

5.1. Cadre de porte bom'dyə de la grande case de Bandjoun (Ph. 5).

D'une façon générale, on remarque la richesse de l'ornementation. Les personnages sont pleins de vie. Aux mouvements violents de certains, s'oppose le calme des autres. Cet encadrement de porte est rehaussé des couleurs ocre, jaune et bleu. Il est composé de deux panneaux verticaux (pieds-droits) et de deux panneaux horizontaux (le seuil et le linteau).

a) Le pied-droit sur la gauche de la photo 5.

Il présente sur sa face externe six couples composés du fo et de sa femme jufo. Ces deux personnages dignes et calmes sont nus. Ici, le rythme est marqué par la disposition des personnes, le placement des bras. Le chef est alternativement à droite, puis à gauche de sa femme. Les têtes sont

rondes et grosses. Les lignes courbes dessinent des joues proéminentes, un front bombé qui est le siège de l'esprit. Le tronc est représenté par un rectangle. Les seins sont formés par des petits triangles, symboles de la fécondité. Le sexe de la femme se réduit à une fente, celui de l'homme est un petit bâtonnet orné de figures géométriques : triangles, trapèze, etc... Le rythme est marqué par les bras et des mains tantôt à la poitrine, tantôt au ventre, exécutant des gestes très expressifs.
Nous avons à partir du haut :

- Le fo (3ème couple) qui a les mains jointes au niveau de la poitrine et adresse d'une façon pathétique la prière aux dieux. Le 4ème couple se réjouit car la femme porte un enfant.

- Sur la face interne du pied-droit, nous retrouvons deux figures stylisées, formées de lignes courbes, de motifs géométriques (cercles, demi-cercles, rectangles..). Ces figures sont expressives. On a deux personnages :

. La jufo en haut est reconnaissable par ses seins qui sont deux triangles allongés ; le cou est très long.

. Au-dessus, c'est le personnage du fo. Le nez est représenté par un trait vertical, les bras par des lignes brisées ; quelques lignes verticales semblent figurer le sexe.

b) Le deuxième pied-droit, sur la droite de la photo 5.

On trouve les mêmes caractères esthétiques que sur le pied-droit de gauche. La différence réside dans le placement des personnages, dans les oppositions de rythme...

c) Le seuil.

On y trouve des personnages stylisés. Les mouvements violents créent une activité très intense. Il y a opposition des deux rythmes verticaux et horizontaux ; en bas et au

milieu, l'homme et la femme, les sexes mis en relief, se serrent vigoureusement les mains, ouvrant très largement les jambes. Aux deux extrémités, une femme à gauche semble crier ; à droite, l'homme a aussi écarté les jambes.

d) Le linteau.

Il a deux masques, figures d'ancêtres ; la bouche et les yeux ressortent des lignes courbes ; le nez est une sorte de petit bâtonnet. Entre les deux têtes, un personnage exprime violemment ses désirs sexuels.
L'artiste, en mettant le sexe en relief, exprime à travers ce cadre de porte sculpté le désir du fo de voir s'accroître la population de Bandjoun. De plus, le cadre de porte est le symbole de la maternité, de la fécondité.

5.2. Encadrement d'une deuxième porte (1) de la grande case, Bandjoun (Ph. 6).

Cette porte mène de l'extérieur (cour et grande allée principales de la résidence royale, Ph. 1) à l'intérieur de la grande case chəŋ bundyə. La riche sculpture que l'on observe glorifie le fo en montrant sa puissance et en célébrant ses victoires militaires.
Le principe de composition est le même que celui de l'oeuvre précédente :

a) Le pied-droit (gauche de la photo).

Il porte des figures du fo, de sa première femme ŋkuŋfo et de la panthère nomgwi. Elles sont disposées, de haut en bas, de la manière suivante :

. Au sommet, la panthère coiffe les images du fo et de laŋkuŋfo assis côte à côte. La force du félin est exprimée par sa tête puissante, les membres anguleux. Cette

(1) La grande case de Bandjoun a quatre portes.

représentation illustre les croyances évoquant des liens entre cet animal et le couple royal (cf. supra p.142). Le monarque tient entre ses mains et contre sa poitrine, la tête de l'ennemi vaincu, alors que les mains de la femme saisissent ses seins. Juste au dessous de ces figures se succèdent une suite de quatre autres couples royaux superposés :

- d'abord, un fo victorieux tient la tête de l'ennemi vaincu entre ses mains comme précédemment et la ɲkunfo porte un fusil de traite. Les deux personnages, assis, sont souriants ;
- puis un roi et une reine qui ont chacun la bouche ouverte et les mains sur la poitrine ;
- ensuite un fo qui a la main droite sur le menton et l'autre sur le genou. Son épouse tient à la main droite la tête de l'ennemi vaincu, tandis que l'autre est devant le pubis ;
- enfin,nous avons le fo et sa femme assis avec les bras croisés sur la poitrine.

b) Le deuxième pied-droit (à droite de la photo).

On retrouve ici la même composition, les mêmes attitudes de personnages que dans le pied-droit de gauche. Une suite de six couples royaux superposés, coiffés au sommet par la panthère, se succèdent.

Toutefois, on note quelques différences : en particulier la présence d'instruments de musique (hochet, flûte, tambour) que tiennent ici le roi ou la reine. Certaines représentations figurent le fo soufflant dans une trompe et la reine battant le tambour.

c) Le seuil et le linteau.

Ces deux pièces horizontales sont symétriques et on remarque une alternance de deux éléments importants : des masques et des personnages (serviteurs ou guerriers du fo)

levant les mains, certains présentant la tête de l'ennemi vaincu.

Les masques sont d'un traitement un peu abstrait, composés de lignes et de volumes géométriques. Ils représentent des têtes humaines schématisées. La bouche ouverte est en forme de losange, le front est saillant, les joues sont gonflées. Les gros yeux sont de forme ovale. Le nez, en tant qu'élément du rythme, est représenté par un bâtonnet. On retrouve ici des caractères de la sculpture bamiléké.

L'ingéniosité de la conception, la beauté et l'harmonie des lignes, l'effet ornemental de ce cadre de porte, le rythme des bras et des jambes autour de certains personnages témoignent de la réussite esthétique de l'artiste.

5.3. Cadre de porte, Balengou (Département du Ndé) (Ph. 14).

. Les pieds-droits.

Ils sont formés chacun d'une suite de trois personnages superposés :

- La pièce à gauche de la photo a, au sommet, le fo assis rendant la justice et qui, d'une main, saisit son sexe tandis que l'autre tient une calebasse de vin de palme. Au-dessous, nous avons le plaignant tenant ses mains sur la poitrine, et enfin un garde armé d'un fusil de traite.

- La deuxième pièce présente en haut l'accusé, mains à la poitrine,proclamant sans doute son innocence. Au-dessous nous avons la femme du fo, les avant-bras ornés de bracelets, les mains posées sur l'abdomen. Le dernier personnage est un serviteur du fo.

Le fo a une grosse tête vaguement cubique, la face concave, les yeux et les oreilles en relief, le front bombé, les joues proéminentes. La bouche rectangulaire est ouverte, le tronc est de forme parallélépipédique.

Les autres figures ont ces mêmes traits morphologiques avec des différences de détail : en particulier le placement des mains.

Fig. 9 - Fo POKAM de Baham devant un cadre de porte anecdotique (Dessin CHRISTOL, 1925).

. Le seuil et le linteau.

Ils sont symétriques. Chaque pièce est décorée des motifs suivants :

- La tortue shwəmakwɔ' qui seconde le fo dans les affaires judiciaires très délicates et difficiles.

- Trois masques anthropomorphes stylisés. Chaque masque est une décomposition du visage humain en plusieurs éléments admirablement bien organisés dans l'espace (Ph. 15 a et b).

Verticalement, on retrouve le front saillant et triangulaire, tout comme le nez, et la bouche carrée au milieu des joues proéminentes.

Horizontalement, les gros yeux ronds ou en forme de grain de café, les oreilles en relief semblent se détacher de la tête.

5.4. Cadre de porte bom'dyə , Baham (Fig.9, Ph. 13 bis).

Le fo POKAM de Baham portant un chasse-mouche est assis devant une porte aux encadrements richement décorés (d'après le dessin du pasteur CHRISTOL, réalisé en 1925).

a) Le pied-droit (à gauche du dessin) de ce cadre de porte, et qui aujourd'hui appartient à la collection Barbara et Murray FRUM, conte ici l'exécution par pendaison de l'amant d'une des nombreuses épouses du fo. Ainsi, au sommet de la partie inférieure,se succèdent une suite de personnages qui font partie de cette scène :

- Au sommet, le fo en voyage et monté sur un cheval, est accompagné d'un serviteur tchofo ;
- Au-dessous, l'homme coupable d'adultère a été pendu ;
- Puis l'enfant illégitime, portant un collier de cauris, masque son sexe d'une main ;
- Un deuxième tchofo tient d'une main un coupe-coupe et de l'autre la tête de l'enfant illégitime, décapité

dès sa naissance. A côté, un troisième tchofo repousse la femme adultère qui tente d'apitoyer son royal époux à l'aide d'une colombe et d'une tortue, symboles de la justice ;

- Enfin, le fo, impassible, en grande tenue, fume la pipe en compagnie d'une autre épouse lui présentant une calebasse de vin.

L'ensemble est animé et produit un heureux effet décoratif.

b) D'après Pierre HARTER,

> "Le pied-droit de droite évoque des scènes de la vie militaire des manjong, et de la vie familiale des reines. On remarquera la vitalité de la scène d'en bas, où une femme courbée, les genoux rapprochés, extrait une puce-chique d'un pied du roi. Le personnage accroupi du haut, se tenant les chevilles, n'est pas sans rappeler nos chapiteaux gothiques. Ici, le sculpteur utilisa une tecnnique en demi-bosse profonde, où les membres, vus sur l'épaisseur de deux à trois centimètres, ont été creusés jusqu'à une profondeur de dix à douze centimètres, permettant ainsi un bon effet optique, et conférant à l'ensemble une meilleure solidité" (1).

Un autre pied-droit, rapporté de Bali par le militaire allemand ADAMETZ, présente la même facture (Ph. 22b) et ce même style ajouré délimité par un cadre rectangulaire.

5.5. Le pilier sculpté nko' de Bamena (Ph. 23, 25b).

Le pilier à droite de la photo présente la suite des personnages suivants, de haut en bas :

- Au sommet, la panthère coiffe le fo assis qui tient de la main droite une corne à boire et, de la gauche, une calebasse de vin ;

---

(1) HARTER (P.), 1986, op.cit., p.285.

- puis le guerrier portant un fusil de traite ;
- ensuite, l'épouse du fo avec un enfant sur les genoux ;
- enfin, une autre image du fo assis avec une corne dans une main et la calebasse dans l'autre.

Les traits morphologiques des personnages sont les mêmes que ceux de la figure royale de la photo (cf. supra p. 237.)

5.6. Détail d'un pilier sculpté nko', Fongo Ndeng (Ph. 26b).

Cette figure royale en ronde-bosse occupe la partie inférieure d'un pilier sculpté de Fongo Ndeng.
Ici, l'artiste interprète le thème du fo coiffé d'un bonnet royal, assis, avec une main se portant au menton, l'avant-bras chargé de bracelets bien ciselés. Un ensemble de colliers décorent le cou du roi. Cet objet a les mêmes traits stylistiques que les effigies royales de la chefferie de Bangwa-Fontem , avec qui Fongondeng garde toujours des rapports très étroits et ce dans tous les domaines.

SECTION III - LES REPRÉSENTATIONS DES REINES.

Le rôle de la femme, 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 reine, épouse du fo, est le sujet artistique féminin de loin le plus prépondérant et le plus courant. Elle apparaît dans divers supports (cf. supra Tableau 2 p. 197), agenouillée, debout, assise (souvent en compagnie du fo), portant des objets symboliques, allaitant un enfant ou portant les mains au ventre et au sexe.

Les thèmes plastiques les plus courants sont :
. la reine, mère à l'enfant,
. la reine, porteuse de coupe,
. la reine tenant une calebasse.

1. REPRESENTATIONS DES REINES, MERES A L'ENFANT.

La fécondité, la vie gestative, la procréation sont parmi les sujets les plus obsédants chez les Bamiléké. Ceci se reflète dans l'art par la très fréquente représentation des reines (1) enceintes ou surtout portant un enfant. D'ailleurs, le thème de la mère à l'enfant est assez courant dans les productions artistiques africaines :

> "Faut-il rappeler ici les émouvantes maternités de l'art africain ? Au Dahomey (Bénin), au Congo, on les retrouve partout. L'artiste y exprime un langage qui est souvent le plus hardi et le mieux réussi de tout l'art africain" (2).

---

(1) La reine évoque globalement la femme. Et il existe des mères à l'enfant qui ne représentent pas des reines.

(2) MVENG (E.), 1984, op.cit., p.81.

Les représentations des reines portant un enfant figurent sur divers supports, dont principalement :

- les effigies commémoratives royales,
- les cadres de porte et les piliers sculptés.

- Effigie commémorative de la reine NANA portant un enfant, Batoufam (Ph. 55a).

Cette statue a été réalisée entre 1912 et 1914, en même temps que celle du fo METANG, époux de la reine NANA (cf. supra p.299/300). Elle dégage une force expressionniste surprenante, en particulier par son tronc qui présente la même structure que celui de METANG plus haut.

Le personnage, jambes assises, a les yeux globuleux, la bouche ouverte, de fortes mamelles côniques qui saillent obliquement. La jeune princesse, assise sur le genou gauche de sa mère, a les mains jointes, elle semble demander le sein que quelques doigts maternels tiennent encore.

- Effigie commémorative de la femme du fo NJIKE portant un enfant, Batoufam (Ph. 55b).

La reine a un front bombé, des yeux en amande et traités en relief, une bouche largement ouverte montrant les dents. Le visage légèrement incliné sur le côté laisse échapper une plainte inquiétante ; il suggère le souci de protéger l'enfant contre tout danger. Les longs seins sont plats et pendants. Le bras droit épouse mollement la forme du large abdomen pansu et gravide. La main gauche retient l'enfant allongé transversalement qui semble s'agiter et pleurer. La mère semble être en train de bercer l'enfant.

Signalons aussi la statue de la reine YUGANG, assise et portant un enfant, qui date de la deuxième moitié du XIXème siècle (cf. supra p.299/300, Ph. 54).

- Effigie commémorative d'une reine portant un enfant, Bangwa oriental (Ph. 75a).

Le personnage a une grosse et puissante tête portant une chevelure peignée en de profondes raies parallèles qui se dirigent du front vers la nuque. Une telle coiffure à tresses (1) s'observe surtout dans la statuaire de l'Est et du Centre du plateau bamiléké où elle était très répandue (Ph. 54, 75b). Sa présence dans les oeuvres datant d'avant le XVIIIème siècle (Ph. 65a), laisse supposer que cette pratique était très ancienne dans la région, ce qui confirme les récits oraux.

Les yeux étincelants de la reine sont en forme de grain de café. Ils expriment force et agilité chez la femme. Le gros nez est un cône qui se termine par de petites narines circulaires. La bouche, prognathe, a la forme du cauris. C'est de cette précieuse bouche que sortent les paroles des berceuses qui endorment l'enfant.

Le bébé dort, la main gauche à l'abdomen, dans les mains de sa mère qui le serre contre sa poitrine.

- Effigie commémorative d'une reine portant un enfant, Bandjoun (Ph. 77).

Cette statue, très érodée lorsqu'elle fut photographiée par R. LECOQ en 1945, pourrait dater de la première moitié du XIXème siècle. La reine au tronc cylindrique et effilé, aux longs bras verticaux, tenait sur ses genoux un enfant étendu et relevant la tête. On voyait à peine les seins longs et plaqués sur le thorax de la reine. Les avant-bras étaient ornés de bracelets ciselés.

Parmi de nombreuses effigies commémoratives royales figurant des mères à l'enfant, décrites par divers auteurs, nous citons comme exemples :

---

(1) On retrouve aussi cette coiffure chez de nombreuses populations du bassin du Congo (Fang, Hemba par exemple).

- l'effigie d'une femme portant un enfant qui pleure au dos. Elle rappelle la femme du fo TCHATCHUA de Bangangté, et date du dernier quart du XIXème (cf. HARTER (P.), 1986, op.cit., cl. 51, p.61).

- l'effigie commémorative d'une reine bamiléké allaitant un enfant, datant du XIXème siècle et faisant aujourd'hui partie de la collection Valérie FRANKLIN (Cf. NORTHERN, (T.), 1984, op.cit., cl.13, p.91).

- Figure d'une reine assise, portant un enfant ; détail d'un pilier sculpté, Bamena (Ph. 25a, 23).

La femme du fo a une tête ronde, le front saillant, les yeux en amande, le nez triangulaire. Son visage est tourné vers l'horizon, prenant une expression impénétrable. Les épaules sont larges et robustes. Les seins sont plats et triangulaires. L'enfant est tenu horizontalement dans les bras de la reine.

Notons encore que les cadres de porte et les piliers sont souvent ornés de figures de mère à l'enfant.

2. LES REINES PORTEUSES DE COUPE.

Les personnages porteurs sont de grandes statues anthropomorphes assises, debout ou agenouillées, tenant entre leurs mains, d'une seule main ou sur les genoux, un récipient hémisphérique large et profond (1). Ils sont très répandus dans le Grasland (2) et ont de multiples fonctions cultuelles, symboliques, variables selon les secteurs.

---

(1) Ce récipient peut contenir une calebasse, des noix de kola, d'autres objets ou produits, dans un but rituel ou cérémoniel.

(2) Plus d'une dizaine de telles pièces de bonne facture et conservées aujourd'hui dans les musées allemands et américains, furent rapportées du Nord du Grasland (Bekom et Bafum) par les Allemands GLAUNING et FECHTNER, au début du XXème siècle (cf. HARTER (P.), 1986, op.cit., p.79).

Chez les Bamiléké, le réceptacle apparaît comme très secondaire par rapport à l'importance du personnage porteur, qui peut être une femme et plus rarement un homme (exemple de l'effigie du fo FOTSO, Ph. 52). La reine porteuse de coupe (1) est le thème plastique le plus fréquent.

- Figure d'une reine porteuse de coupe, Bameka (Ph. 87a et b).

La reine, coiffée d'une calotte, a de larges oreilles rectangulaires, de petits yeux carrés, le nez et la bouche rectangulaires. Le cou est un peu long. Le tronc, effilé, s'incline vers l'avant. Les seins sont tombants, en forme d'obus. Et une coupe, tenue entre les mains de la reine, repose sur sa cuisse gauche. Notons que ce récipient contient souvent une calebasse rituelle lors des cérémonies cultuelles(2).

Le personnage est assis sur un siège décoré d'une panthère stylisée. L'ensemble a été recouvert d'un tissu, garni par la suite de perles granulaires multicolores (prédominance du rouge vermillon).

Quand cet objet est exhibé lors des cérémonies religieuses, il est placé à côté d'un trône, portrait de l'époux de la reine (Ph. 86a et b). Ces deux pièces ont été fabriquées par le sculpteur MBU' KAMTE.

Une autre statue, fabriquée par le même artiste au début du XXème siècle, figure la reine NGON de FOTO (région de Dschang) portant une coupe. Cette pièce, non garnie de perles, qui fut commandée par le fo NELO (3) de FOTO, présente les mêmes traits morphologiques que la précédente.

---

(1) La fonction est comparable à celle du trône portrait de la reine.

(2) "Une photographie de R.p. ALBERT (1937, 16-17) montre cette pièce portant une calebasse royale, reposant sur une peau de léopard et protégée par un parasol. Les Wala qui l'accompagnaient déclarèrent qu'elle présidait une société dont elle commémorait la fondatrice. Le peuple assistait à cette cérémonie dans un silence religieux". HARTER (P.), 1986, op.cit., p.253.

(3) HARTER (P.), 1986, op.cit., p.253, cl. XXVIII.

Une figure de reine porteuse de coupe, réalisée par un artiste bansoa au XIXème siècle, a une même facture et une même composition que les oeuvres de MBU' KAMTE (1).

- Reine porteuse de coupe, Bamemkombo (département du Bambouto) (Ph. 74a).

La reine, assise, porte au cou un collier fait de grosses perles. Elle serre la coupe entre ses mains. Les seins sont haut placés, les yeux globuleux. La bouche, largement ouverte et profondément creusée, semble émettre un chant de lamentation.

3. REPRESENTATION DE REINES PORTANT UNE CALEBASSE.

On retrouve ce thème plastique dans de nombreuses oeuvres : statues, cadres de porte, piliers, mobilier, etc...

En ce qui concerne les figures réalisées en couple, la reine porte souvent la calebasse tandis que son époux tient une corne à boire (Ph. 89) (2).

- Effigie d'une reine debout, tenant un calebasse, Bangwa oriental (Ph. 38b).

La tête du personnage est assez grosse, une touffe de cheveux est plantée au milieu du crâne rasé. Le front est bombé, les yeux en grain de café. La bouche prognathe est large et ouverte, le cou porte un collier décoré de cauris sculptés. Les seins plats ont leur bout pointu.

---

(1) HARTER (P.), 1986, op.cit., p.40, cl. X.

(2) On peut aussi citer l'exemple d'un couple appelé manfoti, constitué de deux grandes statues royales garnies de perles et de cauris (Bafut, plateau de Bamenda). Le roi tient une corne à boire, alors que la reine porte la calebasse. Ces objets sacrés symbolisent la prospérité, la fécondité et l'unité de la chefferie bafut (cf. PERROIS (L.), NOTUE (J.P.), 1986, op.cit., pp.165-222). Ils sont utilisés lors d'un culte rendu aux ancêtres royaux qui a lieu à chaque fin d'année.

La calebasse, tenue des deux mains, est ornée de motifs géométriques. Les jambes sont demi-fléchies ; le visage, expressif.

Cette statue représente l'épouse d'un fo de Bangwa portant une coupe à boire .. .

- Effigies des reines NGOUNOU et MANADJOU, assises, et tenant chacune une calebasse, Batoufam (Ph. 52) (1).

La deuxième statue, à gauche de la photo, représente la reine NGOUNOU, épouse du fo TOUKAM FOTSO (cf. supra p. 300). Sa chevelure est tressée, sa bouche légèrement ouverte. Les yeux sont globuleux, les oreilles triangulaires, le visage farouche. Seins, épaules et bras ne font qu'une seule et même pièce et qui semble rapportée latéralement au cou dressé à la manière d'un aileron. NGOUNOU saisit de la main droite la calebasse posée sur sa cuisse, alors que la main gauche se porte au pubis.

MANADJOU, épouse du fo FOTSO (cf. supra p.299/300) est assise à côté de NGOUNOU. Elle tient des deux mains une calebasse plaquée sur l'abdomen proéminent. Le crâne porte une coiffure à raies parallèles. La bouche est ouverte et montre ses dents.

- Trône-portrait commémoratif d'une reine portant d'une main une corne et de l'autre une calebasse, Bawok (Ph. 124b).

Dans l'ensemble, les traits morphologiques et la composition de cette oeuvre sont semblables à ceux du trône-portrait du fo guerrier de Bawok, époux de la reine figurée ici (cf. supra p. 312). Les différences de détail s'observent surtout au niveau du décor plus riche pour la reine que pour son époux.

La femme est assise sur le bord arrière du plateau circulaire. Elle a de petits seins ; ses jambes largement écartées laissent apparaître le sexe. Une jambe est décorée d'une petite figure masculine, l'autre d'une figure féminine. La base du trône est ornée de motifs dont certains représentent des serpents à deux têtes.

- Cadres de porte et piliers sculptés avec figurations de reines portant une calebasse.

Les reines, assises ou debout, tenant une calebasse de vin, souvent à côté de leur royal époux, sont très fréquemment figurées sur les chambranles et les piliers sculptés. Ces éléments architecturaux sont parmi les principales oeuvres servant de support aux différents types de figurations des rois et reines (Cf. supra p. 315).

SECTION IV - LES FIGURES DE GARDIENS ET DE PROTECTEURS, BOMƏLA'OU BIAPƏTSʉ'(1).

1. GENERALITES

Ces sculptures anthropomorphes et rituelles, généralement en bois, sont parfois ornées de motifs et de couleurs symboliques (Ph. 67a).

Elles représentent des ancêtres, des esprits, des êtres plus ou moins mythiques et légendaires, des guerriers, des serviteurs du fo, etc...

Elles peuvent avoir des fonctions spécifiques, mais leur rôle essentiel est la protection des chefferies, des lieux sacrés ou particuliers, des cases, des trésors, d'individus, etc..., et cela contre toute force malfaisante. Elles sont de taille variable (de 20 cm à près de 180 cm) et certains exemplaires sont recouverts de perles et de cauris (Ph. 79a et b) (2).

---

(1) Ces termes génériques de gardiens sont parfois précédés du mot nkətuɔk (statue) : on précise alors qu'on a affaire à des sculptures.

(2) Un exemple classique de statue perlée : la statue appelée Afo-a-kom, qui est la gardienne des ancêtres royaux de Kom (région de Bamenda), tout en remplissant d'autres fonctions cultuelles (cf. GEBAUER (P.),1979,op.cit.,p.90).

Ces statues sont souvent douées de pouvoirs mystiques et surnaturels. Elles peuvent avoir une fonction magique de protection : soit par adjonction de médicaments appropriés, qui sont alors logés dans des objets portés par la statue ou dans des trous aménagés dans certaines parties de celle-ci; soit simplement par la force de leur regard, la fixité de leur attitude, tendue et méditative, assez effrayante pour le néophyte ou l'étranger ; soit encore du fait de certains traits formels particuliers (Ph. 61, 67a et b, fig. 11a et b).

Portant des charges magiques, elles deviennent très dangereuses et peuvent frapper de mort, lente ou brutale, les curieux qui les approchent. C'est pourquoi elles sont le plus souvent cachées, et ne sont pas faites pour être exhibées. Plusieurs légendes entourent certaines d'entre elles ; elles ont alors parfois un nom propre. On en considère quelques-unes comme des êtres humains, et d'autres comme des divinités, qui sont alors adorées (Ph. 60).

Les bomǝla' , du point de vue du traitement, présentent une grande diversité: des pièces frustes jusqu'à celles de bonne facture. Le classement de ces objets ne doit pas s'appuyer sur leur seul aspect extérieur,mais il doit surtout se faire par rapport à leur emplacement ou leur mise en situation ainsi que par rapport aux accessoires les décorant, à leur nature et aux charges magiques présentes et qui sont très pertinentes.

Compte tenu du caractère décoratif de l'art bamiléké, d'autres figures anthropomorphes de gardiens peuvent orner les pièces de mobilier, les instruments de musique, les chambranles et les colonnades des palais royaux, etc. (Ph. 3a et b, 79) mais en général, ce sont les statues isolées qui sont les plus fréquentes, les plus importantes et les plus redoutées.

2. LES FIGURES ANTHROPOMORPHES GARDANT ET PROTEGEANT LES RESIDENCES DU FO ET DES NOTABLES KAM.

Il existe presque toujours, dans chaque chefferie bamiléké comme dans la plupart des chefferies du Grasland, une ou plusieurs statues gardant la résidence royale. Ces objets, étant tenus à l'écart des regards indiscrets, ne sont présentés qu'exceptionnellement. De grands soins sont accordés à la conservation de ces objets, ce qui explique que l'on puisse rencontrer des spécimens très anciens (1).

2.1. Statuette gardienne de la résidence d'un notable, Bangoulap (département du Ndé) (Ph. 65a et b).

Ce spécimen aurait vu onze générations (2), d'après les dires de son propriétaire NZEPA Moïse, dit NDAPA TCHOUITCHUI, âgé de plus de 60 ans en 1982 (Ph. 204) et qui est membre du conseil des neuf notables mkamvʉ'ʉ.

Le personnage représenté par la statuette est une femme debout, jambes demi-fléchies, bras décollés du corps, une main à l'abdomen. Elle porte une coiffure à quatre coques. Elle a les yeux creux et bridés, le front saillant en forme de demi-losange, le nez triangulaire. Les seins s'accrochent aux épaules puissantes. Le ventre est proéminent, le sexe épais est mis en relief (3). Enfin, les formes de la tête rappellent les masques blancs du Sud du Gabon.

La patine noire, avec quelques tâches blanches, est le résultat de l'enfumage continuel de la case ainsi que de l'application répétée d'huile et de kaolin.

---

(1) Plus elles sont anciennes, plus leurs forces s'accumulent.

(2) Cette information a été confirmée par l'abbé KETCHOUA, mais reste néanmoins hypothétique bien que l'ancienneté de la pièce ne soit pas mise en doute.

(3) Ventre bombé et sexe mis en évidence évoquent directement le désir de perpétuation du lignage, constante universelle des sociétés traditionnelles.

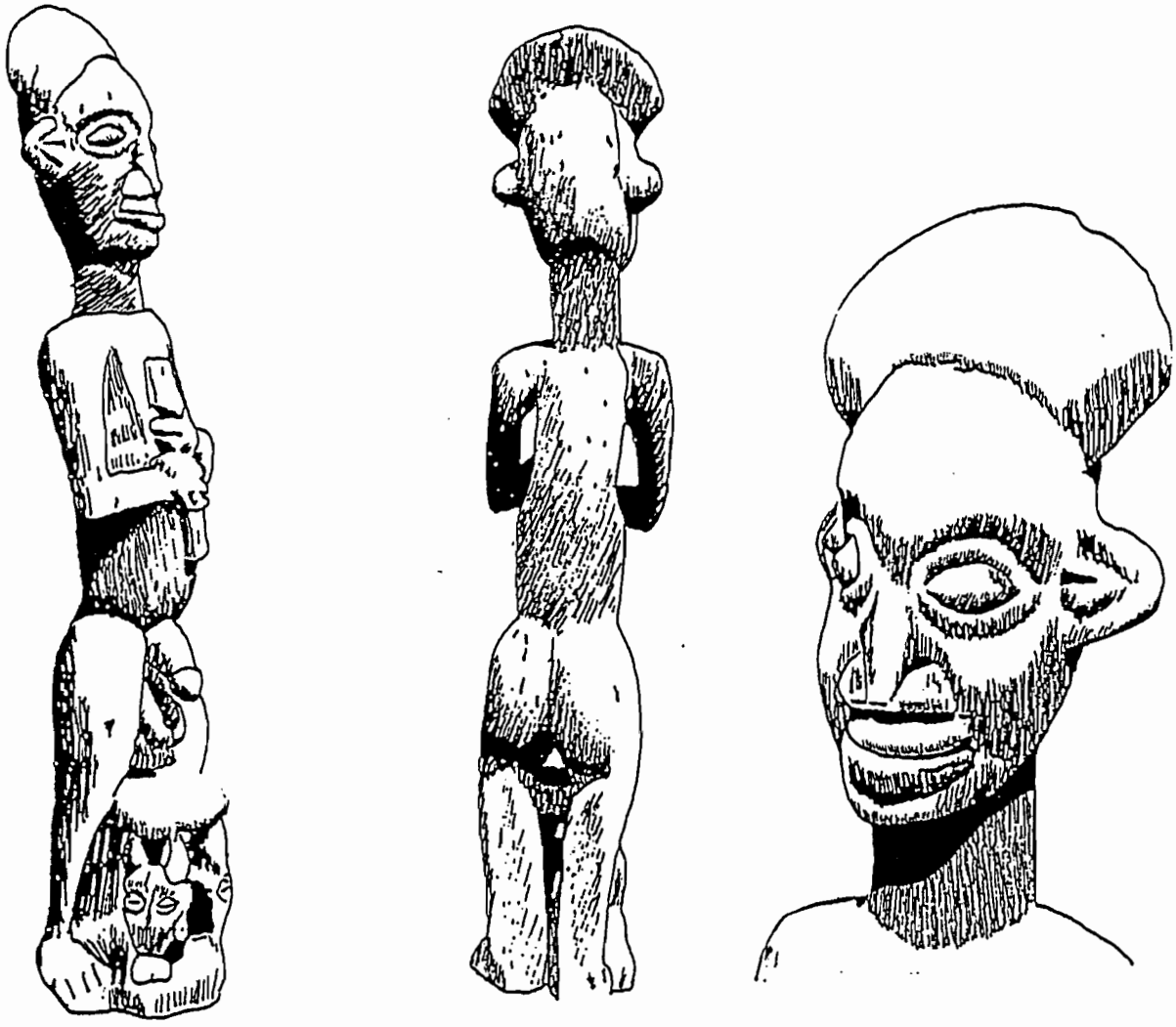


Fig. 10 a, b, c - Statuette d'ancêtre gardien et protecteur de la résidence royale, Bamendjo.

Cette statuette surveille la maison du notable en son absence et peut lui rendre compte, à son retour, de ce qui s'est passé pendant ce temps.

> "Elle a la faculté de parler lorsqu'on lui verse au front le suc d'une herbe appropriée" (1).

Elle peut éloigner les voleurs, écarter tout danger menaçant le kam.

2.2. Statuette protectrice et gardienne de la résidence du fo, Bamendjo (département du Bambouto) (fig. 10a, b, c, Ph. 70).

Cet objet sacré a été fabriqué à l'époque coloniale allemande (début du XXème siècle) par MATZEKUO, un des grands sculpteurs de Bamendjo, mort à un âge avancé en 1953 (2).

L'artiste a façonné la statue en forme de trône avec : un personnage, debout et tenant une flûte rituelle ndun, qui constitue le dossier, et le petit siège qui repose sur des têtes de buffle nya.

Le gardien a une bouche fermée, de gros yeux en forme de grain de café, les jambes demi-fléchies, les oreilles triangulaires,le sexe dressé.
La flûte ndun appartient à la société initiatique nyalen (cf. supra p. 189) et joue un grand rôle dans la culture du Grasland (3). La sculpture du buffle est quelque peu maladroite.

---

(1) Mr NZEPA Moïse, dit NDAPA TCHOUITCHUI, membre du conseil des neuf notables, Bangoulap.

(2) Information recueillie chez le fo FOKOU Jean, de Bamendjo.

(3) Cet instrument de musique, en tant que thème plastique, se rencontre jusque dans la Sud-Cameroun, chez les Ngoumba et les Mabea de la forêt.

Sur le plan morphologique, il s'agit de la copie (avec quelques modifications) d'un style de trône-statue qu'on retrouve dans toute la région montagneuse du Centre et du Nord du Grasland (province du Nord-Ouest),ainsi que dans la partie septentrionale du plateau Bamiléké.

Ce style a probablement pris naissance à Kom où se trouve un spécimen classique : la fameuse statue de l'Afo-a-kom (littéralement la "chose" de Kom), exposée aux Etats-Unis et revenue en grande pompe dans le trésor de la chefferie en 1974 (1).

2.3. Statue protectrice, Bawok (Ph. 70 bis).

Le personnage, à la bouche fermée, au visage sévère, protège le fo et surveille aussi son trésor. Il est debout et porte une espèce de casque sphérique. Les bras sont collés au corps, la main gauche est sur la poitrine,la droite sur l'abdomen.
Cette statue fait partie des objets rituels qu'emportèrent les Bawok lors de leur émigration de la région de Bangangté en 1906/1910 (Cf. supra p. 312). C'est donc un important document historique.

2.4. Statue gardienne de la résidence du fo, Bafoussam (Ph. 68 bis).

Le personnage debout est un guerrier portant des cornes ; il a une chevelure tressée. Deux petites têtes humaines, à caractère symbolique et magique, sont accrochées

(1) Cette pièce, volée en 1966, quitta clandestinement Kom, séjourna longtemps aux U.S.A., avant d'être retournée aux autorités camerounaises (Cf. FERRETI, Fred, 1975, "Afo-a-kom" sacred art of Cameroon", The Third Press, Joseph Okapu publishing, New York.

Fig. 11a - Ancêtre protecteur, détail d'un poteau rituel de Bamendjing

Fig. 11b - Ancêtre protecteur, détail d'une statuette rituelle, Bamendjing.

aux épaules. Le guerrier tient dans la main droite une corne magique et dans la gauche un couteau rituel.

La patine noirâtre avec des tâches blanches est acquise par l'imprégnation superficielle de goudron de bois, de kaolin et de l'huile mélangée à des substances magiques.

3. LES FIGURES ANTHROPOMORPHES GARDANT ET PROTEGEANT LES LIEUX SACRES, LES CHEFFERIES OU LA COMMUNAUTE ENTIERE.

3.1. Statuette rituelle et magique ZAA, Bamendjing (département du Bambouto) (Ph. 66, 67a et b ; Fig. 11b).

Le personnage debout est coiffé d'une sorte de casque hémisphérique. La tête, importante, représente le tiers de la hauteur totale du corps. Les yeux sont des cauris sculptés, la large bouche est légèrement ouverte, les bras collés au corps. Les mains, unies, sont sur la poitrine. Dans le dos, un trou de forme rectangulaire est creusé (Ph. 67a), il est destiné à rececoir des ingrédients magiques et pourra servir à la pratique générale de l'envoûtement.

L'ancêtre, gardien du bois sacré, est plongé dans un sommeil méditatif. Il porte au front deux piquants de porc-épic symbolisant le danger que représente ZAA et sa réaction foudroyante et meurtrière en cas de profanation du bois sacré.

La couleur rouge de ZAA signifie force et vie. Cet objet est aussi utilisé comme matériel rituel de protection contre les sorciers et les esprits malfaisants de ceux qui sont morts pendus ou avec le ventre gonflé (cas d'hydropisie).

3.2. Poteau funéraire de protection et de purification, Bamendjing (Ph. 68, Fig. 11a).

Il est constitué de trois figures anthropomorphes superposées :

- Au sommet, le gardien bomǝla'. La position de ses mains sur la poitrine et son attitude signifient le deuil. Il annonce la mort, symbolisée par la couleur blanche du poteau (1).
- Au-dessous, la femme du bomǝla', symbole de fécondité et de procréation. Elle évoque l'espoir de la renaissance après la mort.
- Enfin l'enfant, représenté uniquement par sa tête, est l'image de la victoire de la vie sur la mort.

Cet objet est utilisé dans des rituels de protection et de purification à l'occasion des cérémonies funéraires concernant le fo, les rois soumis, foto', et les membres du conseil des neuf notables, Mkamvʉ'ʉ. Associé à des crânes, il intervient aussi dans des rites de fécondité (culte des jumeaux surtout).

3.3. Statuette d'ancêtre divinisé, protecteur et gardien de Bamenyang (département du Bambouto) (Ph. 60, 61).

Le personnage, debout, a une tête sphérique. La bouche en forme de cauris est ouverte, exhibant ses dents. Les gros yeux sont saillants, le regard menaçant. Les oreilles sont rectangulaires. Au cou, sont accrochés trois coquillages d'escargot qui ont une fonction religieuse et magique sur laquelle nous reviendrons plus loin. Les mains, schématisées, sont collées au corps, les jambes sont raccourcies.

C'est un véritable dieu farouche à qui l'on doit obéissance car il protège la chefferie contre les forces du mal (Ph. 60).

Cette statuette, religieusement conservée dans un temple spécial, est l'objet le plus craint et le plus respecté dans tout Bamenyam. Elle fait l'objet d'un important culte et le fo ne peut la voir sous peine d'une mort violente et brutale.

---

(1) La couleur blanche fǝfǝ est aussi, ici, le signe de la purification.

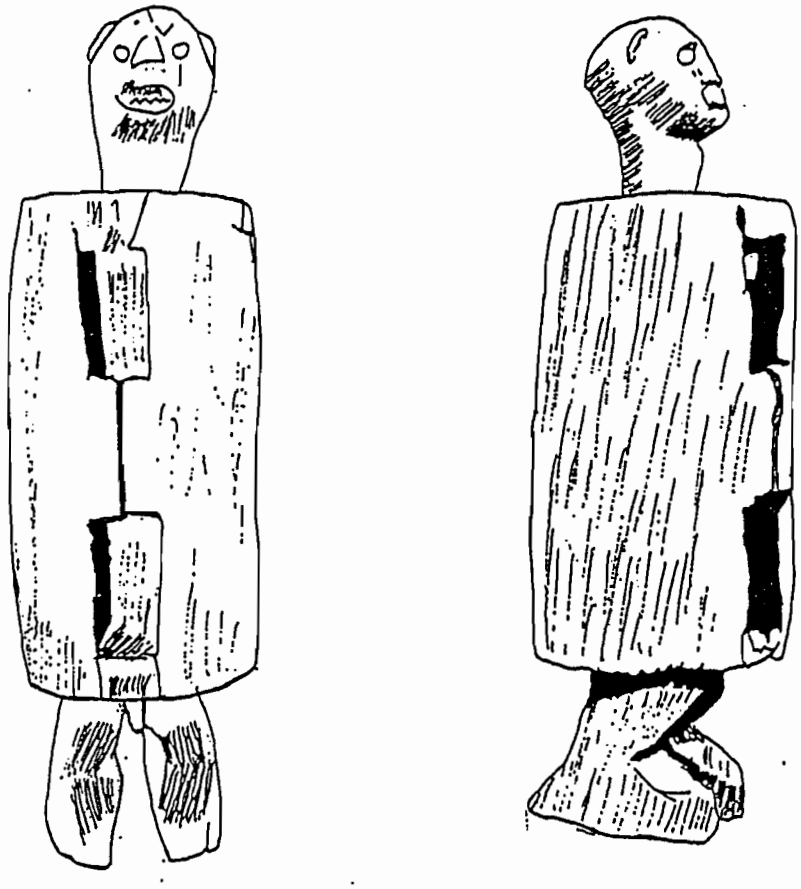


Fig. 12a et b - Tambour à motif anthropomorphe, Babeté.

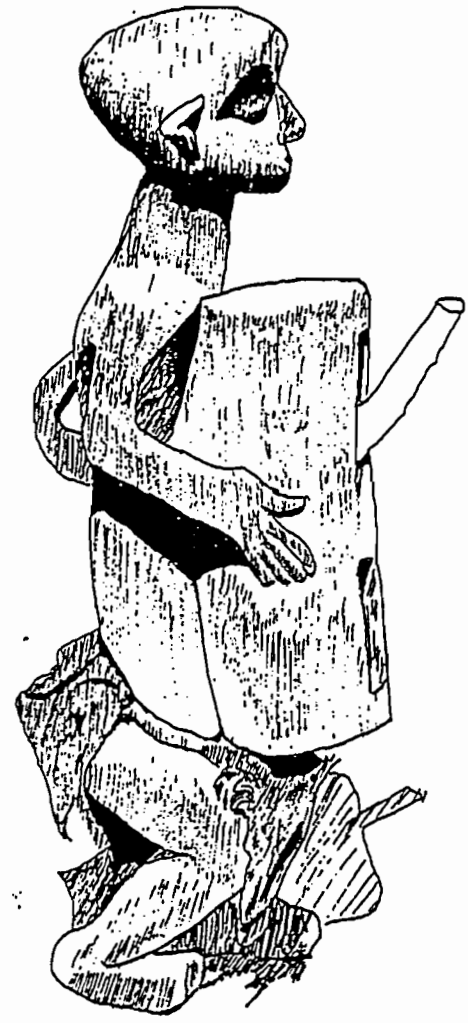


Fig. 13a - Tambour à figuration humaine, vue de profil, Babeté.

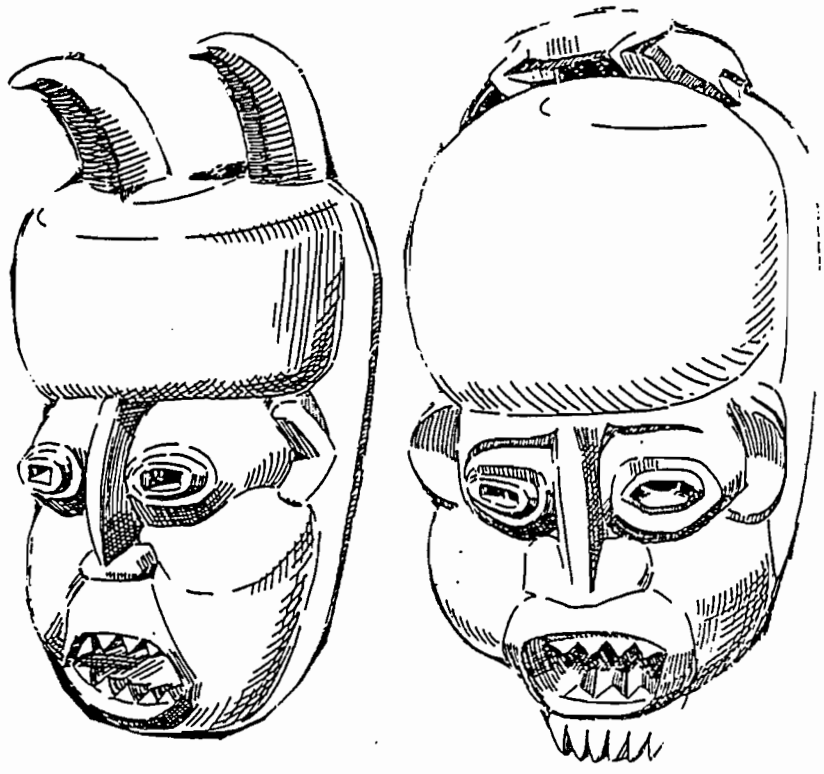


Fig. 13b et c - Masques de la société majon-lali. (dessin de R. LE COQ, 1946).

3.4. Statuette protectrice de la société ku'ngaŋ, Fongondeng (Ph. 71a et b).

La société ku'ngaŋ, qui joue dans la chefferie de multiples rôles, à la fois religieux, agraire, sanitaire, magique, ésotérique, funéraire et parfois militaire, utilise alors des statuettes magiques appelées mupo ou nkətuɔk-ku'. Ces dernières, grossièrement taillées ou de bonne facture, sont d'une grande diversité.

L'exemple choisi parmi les mupo de protection (1) est la statuette d'une femme debout, avec une grosse tête ovale, les yeux saillants, une large bouche ouverte. Les bras sont collés au corps, les mains sur la poitrine. Le ventre est proéminent. Le sexe, bien figuré, est mis en relief. Les jambes trapues et raccourcies sont demi-fléchies.
Cette pièce, par son style, annonce la statuaire des populations forestières du Sud : Mbo et Bakundu.

Ces types d'objets protègent la chefferie contre les épidémies, l'infertilité du sol, lorsqu'ils sont manipulés par les membres de la société ku'ngaŋ. Ils favorisent aussi la fécondité et diminuent la mortalité infantile.

3.5. Tambours avec figuration du gardien et protecteur bomala'.

Les tambours et plus généralement les instruments de musique sont souvent ornés de multiples figures anthropomorphes (cf. supra p. 188), dont certaines sont identifiées comme représentant des gardiens et protecteurs des chefferies et des puissantes sociétés secrètes mkem. Les spécimens caractéristiques sont les tambours à fente lam ou ndʉ' à motif de bomala'.

Le premier exemple choisi est un petit tambour à fente ndʉ', de forme humaine, provenant de Babété (Ph.168,Fig.120 a et b).

---

(1) Ces objets multifonctionnels jouent toutefois un rôle principal : protection des lieux, des individus contre toute force néfaste.

Ce personnage,protecteur de Babété, se tient debout et n'a pas de bras. Le tronc cylindrique se confond avec le fût du tambour dont une extrémité porte la tête et le cou, l'autre les jambes fléchies.

On bat le ndʉ' à l'aide d'un ou deux morceaux de bois. Le son musical qui est émis est la voix du bomǝla' et est censé protéger Babeté contre les épidémies et certaines calamités. Il limiterait ou ralentirait aussi la mortalité lorsqu'elle s'élève anormalement dans la chefferie.

Le deuxième exemple est une pièce provenant de Bamesso (chefferie distante de 10 km de Babeté). C'est la statuette réaliste d'un homme au front bombé, aux jambes fléchies, qui tient entre ses mains le ndʉ' plaqué sur l'abdomen et la poitrine. Ce personnage nommé MOBU, est le protecteur de la société initiatique et guerrière kwǝmkwǝne (Fig. 13a et b, Ph. 167b). Lors des danses rituelles, le ndʉ' est accompagné d'un second tambour (Ph. 167a) figurant une femme aux traits abstraits, qui est l'épouse de MOBU.

Le dernier exemple est un grand tambour à fente lam avec une extrémité décorée de la figure d'un ancêtre protecteur de la société kwɔ'si de Bandjoun (Ph.165). Le personnage assis a les mains aux genoux, la poitrine et le ventre scarifiés, la verge et les testicules bien mis en évidence.

3.6. Statuette, tafikoŋ, Mbantoum (Bangangté) (Ph.62,63,64).

Parlant de son séjour dans la cour du roi de Bangangté vers 1934, ERGERTON signalait l'existence d'une statuette appelée tafikoŋ, à Mbantoum, puissante sous-chefferie de Bangangté (1). Cet objet était considéré par cet auteur comme le fétiche ou le charme le plus efficace et le plus dangereux (2). Toute personne le voyant placé devant sa porte ou

(1) EGERTON , 1938, op.cit., p.131.

(2) "The most effacious of all charms is tafikong. This is a wooden statuette made only at Bantoum", Idem.

dans les champs, devait prendre la fuite immédiatement.

Le tafikoŋ, gardien et protecteur de Mbantoum, est porté par HEUMO FEUME TCHEUKEU, foto' (chef soumis) dirigeant cette localité (cf. Ph. 62).

Le personnage a les yeux en amande, des sourcils bien indiqués rappelant la statuette de Bangoulap (Ph. 65a). La bouche ouverte, l'abondante barbe striée couvrant le menton et les joues, les oreilles en arc de cercle, très décollées en avant, le bonnet royal en pointes de diamant font penser à certaines statues de Bangwa oriental (Ph. 36a, 36b) et à certains vieux masques bamoum.

Le tafikoŋ est constamment enveloppé dans une peau de bête sacrée gwɔpəbap (1) (Ph. 64) qui lui sert de protection contre les intempéries et les rongeurs, et renforce aussi ses pouvoirs surnaturels. Ensuite, il est mis dans un sac en raphia et placé près du foyer, au-dessus du feu, à l'intérieur d'un temple spécial sous la garde d'un serviteur du fo. Toutes ces dispositions facilitent l'excellente conservation de cette pièce. La patine épaisse et noirâtre de l'objet s'explique par l'enfumage de la case, l'application d'huiles de protection.

Les conditions de conservation, certains traits morphologiques plaident en faveur d'une certaine ancienneté pour la statuette. D'après le foto' HEUMO FEUME TCHEUKEU, le tafikoŋ a appartenu à son ancêtre, un fo migrant de Rifum (haute vallée du Mbam) qui s'installa avec ses hommes à Mantoum (Est de l'actuelle ville de Foumban), fondant une nouvelle chefferie, vraisemblablement avant le XVIIème siècle puisque les faits ne sont pas postérieurs à la naissance du royaume bamoum.

Plus tard, dans une deuxième migration, peut-être due à des guerres, une grande partie de la population de Mantoum

---

(1) Cachées par le gwɔpəbap, les autres parties de la statuette n'ont pas pu être observées. Il ne nous a pas été permis d'enlever cette couverture.

s'établit définitivement à une soixantaine de kilomètres plus au Sud sur le plateau Bamiléké, fondant Mbantoum (Mantoum II), qui sera par la suite conquise par la chefferie de Bangangté.

Ce deuxième déplacement doit dater au plus tôt du XVIIIème siècle, car la chefferie de Bakong (département du Ndé) vieille de dix règnes, a été fondée par un fils du fo de Mbantoum (Mantoum II) déjà établi en pays bamiléké.

4. LES FIGURES ANTHROPOMORPHES DE PROTECTION INDIVIDUELLE.

Ces petits personnages de facture souvent fruste, grossière ou malhabile, sont parfois sculptés par les usagers eux-mêmes. Ils sont d'une grande diversité sur le plan morphologique. Ce qui est important, ce sont les éléments décoratifs ou ajoutés qu'ils portent et qui renforcent leurs pouvoirs surnaturels. Ils protègent les individus contre les mauvais sorts, divers dangers (accidents, maladies, vols, etc...). Les guerriers en portent à la ceinture : ce sont alors des amulettes préservant de la mort et stimulant le courage. Chez les femmes, ils peuvent faciliter l'accouchement. Ils ont aussi la faculté d'empêcher l'adultère.

SECTION V - LES MASQUES ANTHROPOMORPHES.

Ils peuvent se diviser en six grands groupes comme nous l'avons présenté plus haut (cf. supra p.186) et comportant chacun de nombreuses subdivisions ou variantes. En outre, ils se transforment parfois en motifs entrant dans des compositions et frises décorant divers objets d'art (cf. supra p. 319 et 321).

Nous abordons ici, en détail, l'étude des principaux types de masques anthropomorphes et leur distribution spatiale.

1. LES MASQUES FACIAUX PERCES D'ORIFICES OCULAIRES (Ph. 145 à 149).

On ne les observe pratiquement que dans le Sud et le Centre du Grasland et particulièrement chez les Bamiléké, contrastant avec les masques anthropomorphes qui sont plutôt du type casque, sans percement oculaire, et qui abondent au Nord de ces hautes terres.

1.1. Les formes générales.

Dans l'ensemble, ces masques ont chacun un 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 oeuvre pour inspirer la peur, voire la terreur, tant au niveau des formes que du décor (Ph. 148, 153b).

Ils sont sculptés dans du bois, puis noircis au feu et à l'huile de palme imprégnée de suie, ce qui leur donne quelquefois un bel aspect laqué et luisant. Lorsqu'on les porte, ils sont maintenus à la nuque par une monture en toile fixée à des trous répartis sur la périphérie du masque. Cette toile est presque toujours enrichie de tresses de cheveux humains, de ruban de tissus, de fibres de raphia, de lanières de peau de bélier blanc ou de plumes (Ph. 147, 148, 153b).

Les motifs sculptés ou non et surajoutés, les détails décoratifs et morphologiques permettent de distinguer de nombreuses variantes. Toutefois certains traits stylistiques, la nature du décor et des éléments qui leur sont intimement

liés ou associés (costumes, accessoires, danse ou cérémonies rituelles, chorégraphie) autorisent à les répartir en trois sous-groupes correspondant aux trois principales sociétés secrètes mkem qui les utilisent :

- les masques du majoŋ-lali
- les masques du ku'ngaŋ
- les masques du kah.

1.1. Les masques du majoŋ-lali (Fig. 13b et c).

Ils sont appelés tsəmajoŋ (1) ou encore tsəsah. Le majoŋ 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 collectif (construction de cases, ponts, chemins, etc...). Chaque quartier a une unité, autrefois militaire et de nos jours culturelle et économique, ayant à sa tête un tadyəmajoŋ, officier du majoŋ (2). Tout jeune Bamiléké de sexe masculin de plus de 12 ans doit obligatoirement être membre du majoŋ.

Le lali est une section supérieure du majoŋ qui était très active autrefois, surtout en temps de guerre. C'était le peloton d'élite, la troupe de choc. Sa réputation était telle qu'elle s'identifia très vite à la société toute entière (3).

Le majoŋ n'a pas de caractère religieux ou sacré ni de rites secrets, hormis quelques pratiques magiques de protection effectuées par l'état-major (4), mais échappant

---

(1) tsəmajoŋ (tsə = tête, majoŋ = guerriers) signifie littéralement "tête des guerriers".

(2) Ces officiers sont sous le commandement direct du ŋwalaka'

(3) C'est pourquoi dans le langage courant, les termes lali ou majoŋ-lali désignent le majoŋ.

(4) A ce sujet, le fo NENKAM FOFOGUE Frédéric de Bahouang raconte : "Au début du XIXème siècle, le fo NESSON, un de mes ancêtres, devait se battre contre des ennemis mieux armés et plus nombreux que ses propres troupes. Or, il avait heureusement en sa possession un mystérieux couteau .../...

Ph. 33t - Batteurs de tambour de la danse majoŋ-lali de Bandjoun, avec coiffure et vêtements portant des poils de bête.

à la masse des troupes.

Cependant, certaines sections ou classes du majoŋ sont de véritables clubs fermés qui utilisent des pouvoirs magiques et font des sacrifices propiatoires pour la bonne réalisation de leurs objectifs (1).

A l'occasion de diverses cérémonies (funérailles, fête d'une victoire quelconque), les sociétaires du majoŋ exécutent leur danse qui est très acrobatique (2). Ils portent alors des masques-cagoules surmontés d'une haute coiffure en poils de bélier blanc ou de bouc (Ph. 33t). Quelques masques en bois tsəmajoŋ ne sont portés que par un nombre réduit de guerriers, trois en moyenne (3). Ces derniers, qui font partie de la section lali, sont considérés comme les protecteurs de la société (4). Ce sont souvent des éclaireurs et des espions pouvant se glisser dans les lignes ennemies, réalisant des coups d'audace.

.../...
magique qui en pleine bataille pouvait transformer le jour en nuit et vice-versa selon les nécessités. J'ai vu ce couteau pour la dernière fois à côté d'un arbre du tsa de Bahouang lors des troubles de 1957-1960 à la veille de l'indépendance du Cameroun. Certains groupes voulaient s'emparer du couteau du fo NESSOM, pensant que c'était l'arme absolue. Je ne sais plus où se trouve maintenant cet objet".

(1) Par exemple, dans la région de Bandjoun, les tadyəmajoŋ, secrètement réunis dans un lieu de culte appelé topo, se livraient à des incantations et des sacrifices (constitués par des offrandes de bras humains, plusieurs dizaines) avant de lancer des opérations militaires.

(2) C'est la plus acrobatique des danses bamiléké. On la désigne sous le terme demajoŋ-lali ou tout simplement lali, compte tenu de la place prépondérante des guerriers de la section lali dans la société entière, comme nous l'avons dit.

(3) Comme il y a plusieurs groupes de majoŋ, correspondants aux différents quartiers pfəla' d'une centaine de guŋ Bamiléké, c'est aussi par centaines qu'il faut compter les masques de type tsəmajoŋ qui étaient constamment en fonction dans cette région.

(4) Les porteurs du tsəmajoŋ sont des guerriers-prêtres qui exécutaient des cérémonies rituelles et des sacrifices parfois humains avant les expéditions militaires. Ils devaient aussi neutraliser la puissance magique des ennemis. Ils dansaient à l'écart, arrivant souvent les premiers sur la place des cérémonies.

Les masques tsəmajoŋ ont les traits généraux que nous avons exposés plus haut. En outre, les deux cornes sculptées sont pointées verticalement au ciel ou horizontalement face à l'ennemi ; elles symbolisent ainsi la force et l'agressivité (Ph.148, fig. 13b). L'allure générale tend vers une forme en cube pour les pièces des chefferies du Nord (région de Mbouda surtout), alors qu'elle est plutôt ovale au Sud. Les joues et les pommettes sont quelquefois gonflées (chefferies du Centre et de l'Est surtout). La garniture des tsəmajoŋ (poils et lanières de peau de bélier blanc ou de bouc) est un de leurs éléments distinctifs par rapport aux autres masques faciaux.

Le porteur du tsəmajoŋ porte un gilet ou un tricot orné de touffes de poils de bélier blanc. Il a, noué autour de la ceinture, un coupon d'étoffe mqʉə peinte en ocre ou en rouge. (Ph. 33t).

- Masque tsəmajoŋ, Balatchi (Département du Bambouto)(Ph.149).

Le visage est de forme cubique, le front est bombé, les deux cornes à bouts pointus sont trapues, les yeux, percés, sont ovoïdes, les joues légèrement proéminentes. Les oreilles en arc de cercle sont décollées en avant. La bouche en forme de losange est prognathe et largement ouverte, laissant apparaître deux rangées de dents d'environ dix unités chacune (1). Le menton est recouvert de peau portant des poils de bouc. Cet objet est très caractéristique du sous-style de la région de Mbouda, annonçant les masques recouverts de peau appelés akbe chaka chez les Widekum du Sud du plateau de Bamenda.

- Masque tsəmajoŋ, Bana (Département du haut-Nkam) (Ph. 148).

On retrouve globalement les traits du spécimen de Balatchi. Mais ce modèle de Bana a des cornes plus longues, et

(1) Les yeux, la bouche et les dents sont blanchis avec du kaolin mbʉm traduisant le caractère funéraire de cette pièce.

pointées vers le ciel. Le visage est ovale et certaines parties de la tête (front, joues) sont plus arrondies et plus proéminentes. Il est décoré de poils blancs de bélier. C'est une pièce typique du sous-style du Sud.

- Masque tsəmajoŋ, Bamena (Département du Ndé) (Ph. 149 bis).

Cette oeuvre a été réalisée par le sculpteur TCHUISSEU de Bamena, sous le règne du fo NGONGANG Ier (cf. supra p.297). Cet artiste était héritier de la technique de son père, le forgeron-sculpteur TALOM NGAYONG (1).

La tête ovale est divisée en deux parties symétriques par une arête médiane qui va du crâne jusqu'au nez. Les yeux en amande sont légèrement disposés en oblique. Le nez est droit et long, les oreilles en arc de cercle sont très décollées en avant ; la bouche ouverte est rectangulaire, les arcades sourcilières bien indiquées, la face concave. Ces formes se retrouvent dans de nombreuses sculptures du Sud-Est du plateau bamiléké.

1.2. Les masques anthropomorphes en bois de la société ku'ngaŋ.

Le ku'ngaŋ, société à but religieux et magique, possède deux types de masques caractéristiques :

- le masque appelé yɛque que nous verrons plus bas.
- le second est en bois, généralement anthropomorphe(2) (Ph. 153b). Un masque de cette catégorie a un front bombé, le visage parfois simiesque, les yeux en amande (3). Il diffère fondamentalement du masque tsəmajoŋ par ses tresses de cheveux humains, parfois très longues et plus ou moins abondantes,qui doivent obligatoirement orner chaque spécimen. A ces tresses

---

(1) HARTER (P.), 1986, op.cit., p.293.

(2) Il existe quelques spécimens zoomorphes figurant souvent le chimpanzé (Ph. 153a).

(3) Certains masques du ku'ngaŋ présentent avec réalisme le visage humain.

de cheveux sont souvent accrochés des sacs magiques et quelques cauris. Du point de vue de la forme, il existe plusieurs variétés de ces objets (Ph. 153b, 154, 138).

De tels masques sont utilisés lors de cérémonies rituelles réservées aux initiés du ku'ngaŋ. Ils n'apparaissent en public que lors de certaines cérémonies funéraires. A cette occasion, les spectateurs sont tenus de les voir à distance puisqu'ils sont réputés être puissants et dangereux. Certains spécimens seraient capables de transmettre une énergie maléfique violente aux non-initiés, d'où la terreur qu'ils inspirent à la foule. Seuls leurs gardiens sont autorisés à les toucher. Ces phénomènes ne s'observent que dans le cas de masques sacralisés et symbolisant les forces ou des esprits redoutables pour lesquels ils ont été faits. Nous y reviendrons plus bas.

De part et d'autre d'une ligne allant du bassin de Fontem jusqu'à Bandjoun, en passant par Fondonera, Baloum et Bameka, le ku'ngaŋ exerce ses activités. Les masques de bois se trouvent concentrés surtout le long et au Sud de cette ligne Ouest-Est, et particulièrement dans la région de Bapa/Banka (Carte 2). Ils deviennent de plus en plus rares au fur et à mesure que l'on s'éloigne de cette ligne et en progressant vers le Nord du Grasland.

C'est à partir d'un quartier de Banka que le ku'ngaŋ se serait répandu dans une bonne partie des chefferies du Sud du plateau bamiléké. Son origine reste cependant liée à la création de la plupart des chefferies, guŋ.

1.3. Les masques faciaux de la société kah (Ph. 146, 147).

La société kah, qu'on rencontre dans la région de Mbouda, est une sorte de gendarmerie, de force de police qui protège la chefferie. Ses masques anthropomorphes ne portent pas de cornes mais ils sont garnis de fibres de raphia et de plumes d'oiseau ou de poule, ce qui les distingue des productions précédentes.

Le premier exemple choisi est un masque anthropomorphe provenant de Babeté. Le front est bombé,la face concave est en forme de coeur. Les yeux en amande sont légèrement disposés en oblique ; les oreilles en arc de cercle sont en relief, les arcades sourcilières sont mises en évidence, le nez est long et fin. La bouche ouverte laisse apparaître deux rangées de dents. Le masque est orné de tresses de fibres de palmier raphia et de plumes d'oiseaux (Ph. 147).

Le deuxième exemplaire originaire également de Babeté, présente les mêmes traits. Toutefois, les yeux sont horizontaux. La bouche vaguement rectangulaire ne montre que quelques dents. De vieux tissus complètent les fibres de raphia comme éléments décoratifs (Ph. 146).

2. LES MASQUES-CIMIERS ANTHROPOMORPHES, ngkpwe (Ph. 150).

Si les cimiers zoomorphes s'observent dans les différents secteurs du plateau bamiléké, ceux qui figurent des têtes humaines ne se rencontrent qu'à l'Ouest, dans la région de Dschang, où elles s'apparentent à des productions plastiques des populations des bassins de Fontem et de la Cross River sur le plan morphologique.

Le masque-cimier anthropomorphe est dit ngkpwe, terme désignant aussi un mkem l'utilisant et qui est formé de guerriers ayant offert au fo le crâne d'un ennemi vaincu. (1) Cette société dite des chasseurs de tête exerçait en outre une fonction policière, en association avec le mkamvʉ'ʉ.

Les têtes sculptées qui représentent chacune un homme portant deux cornes de bélier, sont parmi les masques les plus

---

(1) On y retrouvait aussi les héritiers patrilinéaires de ces guerriers.

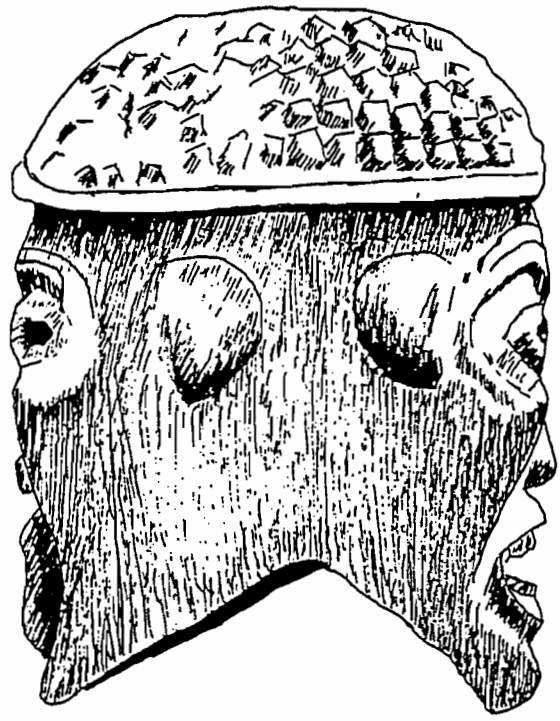


Fig. 14 - Masque janus, Bamesso.

caractéristiques de la société ngkpwe dans la région de Dschang (1).

L'exemple choisi ici est un masque ngkpwe de Fongo Ndeng (Ph. 150). De facture naturaliste, il est aussi d'un style très expressionniste. La tête ronde porte une paire de cornes partant du front bombé pour se recourber en arrière avec harmonie. Les yeux exorbités sont traités avec réalisme. La bouche est ouverte. Le cou cylindrique et massif est percé d'une série de trous dans lesquels seront fixées des tresses de fibres de raphia qui couvriront la tête du porteur du masque. La couleur noire renforce l'aspect terrifiant de cette pièce.

3. LES MASQUES ANTHROPOMORPHES A MULTIPLES FACES

Les plus fréquents sont les masques à double face et multiformes, qui correspondent à divers mkem. On les trouve surtout au Nord et à l'Ouest du plateau bamiléké.

Le premier exemple présenté vient de Bamesso (département du Bambouto). C'est un masque bicéphale nyamkwe de la société tchiplɛ qui a pour fonction d'exercer un contrôle social (Fig. 14). Ce masque cylindrique du type heaume figure deux têtes humaines s'opposant et coiffées d'un bonnet de grand dignitaire. Chaque tête est traitée avec réalisme, la bouche ouverte, les yeux globuleux, les oreilles en relief. Le nyamkwe est inspiré du style des masques de la région voisine de Ndop.

---

(1) Nous verrons plus bas les diverses appellations et les multiples formes que prennent les sociétés du type chasseurs de tête dans différents secteurs de la Cross River et du Grasland. Cela tant au niveau des objets rituels caractéristiques (qui sont employés (masques surtout), qu'à celui des activités complémentaires exercées en plus de l'activité principale qui est guerrière.

Le deuxième spécimen, appelé majulɛ,provient de Fotetsa (département de la Menoua). Il a aussi une double face et sa facture est géométrique et s'apparente aux masques des Bangwa occidentaux. Les personnages, coiffant un bonnet orné en pointes de diamant, ont des oreilles rectangulaires, des yeux globuleux, un front bombé. Le majulɛ appartient à la société ngɒkwe et n'apparaît que lors des funérailles des grands dignitaires de la chefferie. (Ph. 150 bis).

Le dernier exemple est le masque mkangwa à quatre faces de la société majoŋ-lali de Batoufam (Ph. 143). Il n'est exhibé en public que lors des funérailles du fo, de la mafo et des grands dignitaires du lali.

Les deux premières faces opposées représentent chacune une tête humaine au front bombé, aux yeux en amande, aux joues pleines. Leur crâne est décoré d'une panthère.

Les deux autres faces,également opposées, figurent l'une une femme, l'autre un homme.

4. LES MASQUES-CAGOULES ANTHROPOMORPHES (Ph.151a et b, 152).

Il s'agit des masques appelés yegue, qui sont les plus caractéristiques et les plus courants de la société ku'ngaŋ. Ils sont répandus dans toutes les chefferies bamiléké.

Chaque pièce est composée d'un visage rectangulaire fait avec un tissu local orné de cauris. Des trous circulaires, carrés ou même triangulaires, sont ménagés pour les yeux et la bouche (Ph. 151a). La tête est surmontée de cornes d'animal ornées de cauris à leur base. Le nombre de cornes, sur lesquelles sont parfois accrochés des sacs magiques (Ph. 151b), indique l'importance du propriétaire du masque. De longues tresses de cheveux humains recouvrent le corps du porteur, membre du ku'ngaŋ, jusqu'aux pieds (Ph. 152).

5. LES MASQUES GEANTS DE TYPE HEAUME.

Comme nous l'avons dit, ils sont caractérisés par leurs joues plus ou moins exagérément gonflées, et leurs coiffures souvent ajourées et décorées de figures zoomorphes. Ils n'apparaissent que lors des funérailles du fo et de quelques dignitaires de la chefferie, ou encore lors de certaines liturgies périodiques, variables selon les types de masques et les secteurs.

Les plus typiques sont les spécimens ornés de serpents, de crocodiles, de lézards et d'araignées (Ph. 144, 145) dont nous avons parlé dans le chapitre concernant l'étude des animaux.

6. LES MASQUES DITS "batcham" (Ph. 130, 131a et b, 132).

Ils sont appelés tsəmabu' à Bandjoun et appartiennent à la société msop qui a un rôle religieux, guerrier et judiciaire (nous y reviendrons plus bas).

Ces extraordinaires représentations de têtes humaines, avec exagération de certains traits (joue, bouche, yeux, narine) doublée de la réduction d'autres traits (front, menton), sont comptées parmi les plus belles réalisations et conceptions des sculpteurs africains et ce par de nombreux auteurs (Cf. supra note 2 page 16).

Le premier spécimen connu en Occident fut collecté en 1904 par l'officier allemand VON WUTHENOW à Batcham (1), d'où son appellation spécifique, mais impropre, dans les livres d'art africain. Par la suite, une douzaine d'autres

---

(1) Il s'agit du masque figurant dans la collection du Museum für Völkerkunde de Leipzig, N° MAF 9.401, qui fut détruit par les bombardements lors de la dernière guerre en 1943 (HARTER (P.), 1972, op.cit., pp.15-45).

pièces furent répertoriées , ainsi que de nombreuses reproductions tardives, et même des copies locales destinées à la vente. A propos de ce type de masques, Pierre HARTER a publié un article dans la revue Arts d'Afrique Noire, n° 3, 1971 (1), tirant les conclusions suivantes :

a) Une certaine similitude et une même morphologie générale s'observent entre tous ces objets.

b) Toutefois, dans les détails, des différences stylistiques, techniques, laissent supposer l'existence de plusieurs ateliers de production.

c) La diversité d'origines et de lieux de collecte (Bandjoun, Bafounda, Batoufam , Bana, Batcham, Bamendjo, Bangang, Fotabong I) permet de démasquer une inexactitude à propos du masque "batcham" : la chefferie qui porte ce nom n'est en fait que le lieu où fut historiquement collecté le premier spécimen.

d) Bandjoun, situé à une quarantaine de kilomètres au Sud-Est de Batcham, est le principal centre de production de ces types de pièces.

e) "Le fait qu'il existe encore à Bandjoun un sculpteur spécialisé dans ce type particulier de masque, se proclamant héritier d'une longue lignée d'artistes consacrés à ce modèle, fait penser que les exemplaires de Bamendjo (par exemple) pouvaient avoir été réalisés à Bandjoun. Il est possible aussi que les masques de Bafounda (J. PAST) et de Bana (ATHEMIS) viennent de ce centre important. Beaucoup d'autres masques sont induscutablement les productions d'artistes isolés, qui purent réaliser l'esprit de l'atelier de Bandjoun, tout en exprimant leurs tempéraments ... Les objets furent tellement recherchés par les commerçants européens collecteurs d'art nègre, que TAHBOU Paul, l'un des derniers sculpteurs de l'atelier de Bandjoun, prit l'initiative d'en confectionner des copies". (2).

---

(1) Cf. HARTER (P.), 1972, op.cit., pp.15-45.

(2) Idem.

f) Ces masques appartiennent à une vieille tradition plastique (1). 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.

Le masque tsəmabu' (dit "batcham"), visage complètement réinterprété, est un objet complexe du point de vue esthétique. Il est exécuté selon deux plans (Ph. 130, 131 , 132) :

. Le plan vertical : il est formé de deux parties symétriques séparées par une crête médiane ; chaque demi-plan est décoré de sillons parallèles qui dessinent des arcs. Ces sillons, souvent remplacés par des losanges (Ph. 132), correspondent à des sourcils démesurés, le front n'étant que suggéré 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 (Ph.131bis, 132), soit traités avec naturalisme (Ph. 131) en devenant de gros yeux semblables à ceux des batraciens ; dans chacue cas, ils ont toujours une fixité étrange et inquiétante et sont ouverts sur l'univers de la mort.

. Le plan horizontal : il se compose 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 demi-circulaires. Les narines arrondies, dilatées et projetées en avant sont perpendiculaires au plan du nez.

---

(1) Le grand notable TAKƏ', habitant près de la résidence royale de Bandjoun, au quartier Hiala, conserve un tsəmabu' datant de son premier ancêtre du même nom, qui vivait sous le règne de DƗ'NYƏCHOM, deuxième fo de Bandjoun, au XVIIIème siècle. Cette pièce s'est transmise de père en fils-héritier, au sein du lignage fondé par cet ancêtre.

Le masque se termine à la base par un col cylindrique et creux décoré d'une frise de cauris sculptés. "Le porteur devait balancer le masque d'avant en arrière" nous indique Mr Paul TAHBOU. Ce dernier précise également qu'il faut quatre à six mois de travail pour réaliser cette oeuvre.

L'originalité de tsəmabu', figure effrayante et surréaliste, réside dans le dynamisme et le contraste puissant de ses différentes formes et plans.

Cet instrument de contrôle social n'apparaît qu'en de rares occasions : funérailles du fo et des mkamvʉ'ʉ, danse tso ou nzen (Cf. supra, p. 243) de la société msop.

Le msop, société qui emploie le tsəmabu', s'apparente au majoŋ par la discipline dont doivent faire preuve ses membres. Sa création à Bandjoun date au moins du deuxième fo DŨNYƏCHOM (XVIIIème siècle). Le nombre de ses adhérents est imposant. Il est surnommé ta-mkem (le père des mkem ou sociétés)compte tenu de son ancienneté. Il est ouvert à toutes les couches sociales. Cependant, son état-major est constitué par des héritiers des taŋwala' (père des ŋwala') et les mkamvʉ'ʉ. Ce ne sont que les membres les plus influents, et à qui l'on attribue des pouvoirs magiques (1), qui portent les tsəmabu'.

Il est à noter que TEKOMGHƐ, (TAHBOU Paul) et ses ancêtres fabricants de ce type de masque, ont été successivement de père en fils et pour chacun d'eux : premier des mkamvʉ'ʉ et dignitaire de la chefferie chargé de la sécurité et de l'application des sanctions capitales.

---

(1) "Des scènes étranges peuvent être vues lors de certaines réunions du msop : une pierre fétiche, après les incantations du fo, surgit des profondeurs de la terre, puis disparaît". C'est ce que raconte une tradition de Bandjoun.

SECTION VI - LES AUTRES REPRÉSENTATIONS ANTHROPOMORPHES.

1. REPRESENTATIONS DU CRANE OU DE LA TETE HUMAINE tsəmo (1).

Le tsəmo est un sujet fréquent dans les productions artistiques bamiléké (1). Il apparaît sur de nombreux supports (cf. supra Tableau 2 p.197). En tant que motif symbolique, il peut donc orner des pipes, des éléments architecturaux , des pièces de mobilier, des instruments de musique, des récipients de prestige, etc... (Ph. 7, 10, 11, 14, 88, 103b, 121, 126, 128, 150 ., 164, 177a, 184a).

Seul ou tenu par un personnage (cas du guerrier, du fo victorieux), faisant partie ou non d'une composition, il peut représenter dans l'art :

- soit un être humain (mo) (2) ;
- soit une tête-trophée (il conserve alors l'appellation tsəmo) ;
- soit encore un crâne d'ancêtre (tsəfə)

Le rôle du crâne, véritable ou figuré dans différents cultes, son symbolisme qui rejoint celui de la tête considérée comme trophée de guerre, et celui de la coupe, seront étudiés dans la troisième partie de ce texte.

Nous avons vu plusieurs exemples de représentation des tsəpo (3) tenus par des personnages (Ph. 6, 33a, 90a, 12) ou décorant divers objets (Ph. 7, 126a, 128), lors de l'étude des représentations du fo et des animaux. Nous les complétons

---

(1) Cela n'a rien d'étonnant vu la place importante qu'occupent la conservation permanente et l'emploi de véritables têtes humaines, ou leurs figurations, dans les croyances et diverses pratiques coutumières bamiléké. En outre, le thème de la guerre et son idéologie sont très courants dans la tradition et la littérature orales.

(2) Il peut parfois s'agir d'un esprit, d'un être mythique apparaissant sous une forme humaine.

(3) Tsəpo (Tsə = tête ; po = hommes) ; homme au singulier s'écrit mo.

par le cas des figurations de crânes en bois, appelés awotzen. Nous en rencontrons dans la région de Dschang et dans le bassin de Fontem.

Les awotzen sont donc une catégorie de tsəpo en bois, recouverts d'une étoffe et garnis de perles granulaires. Des cauris alignés représentent les dents. Ces figurations de crânes d'ennemis, ou bien des crânes véritables, étaient portées par les souverains lors des cérémonies guerrières de certaines danses tso ou nzen.

Le spécimen de la Ph. 103b, qui est de forme ovale, a des yeux exorbités et tubulaires, un petit nez triangulaire, une large bouche exhibant cinq cauris figurant les dents. L'ensemble est décoré de perles multicolores dessinant des losanges, des triangles et des chevrons.

Le deuxième spécimen (Ph. 104 bis) daterait de la fin du XVIIIème siècle ou de la première moitié du XIXème. Il aurait appartenu au foto' (souverain soumis) KEMTEMELO de Fontsa Toualà, trisaïeul de FEINBOY N'KETTE, décédé octogénaire en 1978 après avoir offert cette pièce à P. HARTER en 1957 (1). Les yeux stylisés sont carrés. La bouche rectangulaire est garnie de dents constituées par trois cauris. D'autres cauris sont enfilés avec des perles tubulaires rougeâtres et noires au centre, sur un cordon qui figure la chevelure. La tête est entièrement ornée de perles multicolores. Certains monarques détenaient de véritables crânes décorés de la même manière.

Dans cette région, et en particulier chez les Bangwa occidentaux, on peut voir, lors de certaines danses funéraires, des personnages porter des têtes sculptées (parfois des crânes véritables) en cimier, gainées de cuir, souvent montées sur du rotin. Ces pratiques semblent inspirées de celles des populations forestières du bassin de la Cross River.

---

(1) HARTER (P.), 1986, op.cit., p.429.

D'une façon générale, chez les Bamiléké et autres populations du Grasland, les tsəpo, à l'état naturel, sont conservés de diverses manières selon les secteurs, dans un but cultuel. On les remplace parfois par des têtes de bois, parfois d'argile, figurant celles d'ennemis, d'ancêtres, dont les formes varient d'une région à une autre (certains masques constituent même une catégorie particulière) (1).

2. REPRESENTATION DE GUERRIER joŋ (2).

Le thème plastique du guerrier est très courant dans les arts du Grasland. Nous avons vu que le fo était souvent représenté sous les traits d'un combattant victorieux, tenant la tête d'un ennemi vaincu (Ph. 90a).

Le joŋ, qu'il soit roi, serviteur tshofo, notable kam, gardien protecteur boməla' ou un être mythique, figure au travers de nombreux supports (Ph. 8, 11, 22b, 23, 35a, 90a, 164).

Il apparaît sous la forme d'un personnage tenant un coupe-coupe, une tête-trophée tsəmo ou un fusil ga (3) (Ce dernier à partir du XVIIIème ou du XIXème siècle). Il peut arborer également un uniforme : c'est le cas de certaines oeuvres datant de l'époque coloniale allemande (Ph. 8).

- Statue d'un joŋ (Ph. 64 bis), Bandjoun.

Le personnage a une tête ronde, des yeux globuleux, des oreilles triangulaires, un nez tétraédrique, une bouche ouverte, un cou cylindrique et massif. Il lève un coupe-coupe de la main droite et, dans la gauche, il tient une tête coupée tsəmo qui est plaquée contre l'épaule. La statue a été photographiée par le pasteur CHRISTOL en 1925.

---

(1) Les cases du fo, des grands guerriers, des sociétés militaires, sont souvent décorées des crânes d'ennemis vaincus, sous la forme de figures sculptées ou à l'état naturel.
(2) Pluriel : majoŋ.
(3) Le terme ga est la déformation du mot anglais gun qui signifie fusil. Ce dernier était utilisé dans la région de Banka (Haut-Nkam) vers 1800 (Cf. BARBIER (J.C.), 1973, op.cit., pp.331-354).

De nombreux motifs de jon (en particulier des souverains victorieux) portant un coupe-coupe et un tsəmo, apparaissent sur des chambranles , des trônes, des tambours, des statues commémoratives que nous avons étudiés plus haut.

- Figurations de scènes guerrières.

Elles ont principalement pour supports les cadres de porte bom'dyə commémorant le plus souvent des victoires militaires. Les guerriers majoŋ y sont associés à d'autres personnages : rois, reines, animaux.

Le premier exemple choisi est un cadre de porte de Bandjoun (Ph. 11), photographié par le pasteur CHRISTOL en 1925. Il évoque les conquêtes du fo KAMGA I au XIXème siècle (1).

- Sur le linteau, le fo, nu, serre un fusil qu'une reine jʉfo tient aussi par le canon, tout en brandissant le crâne d'un ennemi. Deux majoŋ armés (dont l'un tient aussi un tsəmo) les secondent. La reine combattante semble pousser un cri terrible, yeux clos, bouche tordue, traduisant la violence de la guerre.

- Sur chaque pied-droit le fo exhibe deux tsəmo que vient de trancher un joŋ à l'aide de son coupe-coupe.

Le deuxième exemple est un bom'dyə de Fondjomekwet.(Ph. 8). On observe sur chaque pied-droit la répétition et l'alignement des silhouettes stylisées des fusiliers en uniforme de l'armée coloniale allemande. Les simples soldats, en casquette, ont l'arme à l'épaule alors que les officiers sont vêtus de longues redingotes. Sur le seuil, le fo assis, une main tenant une coupe à boire, est entouré d'autres soldats dont deux sont armés de fusils.

Cette oeuvre fut réalisée au début du XXème siècle par le sculpteur FONGANG NGANGAM de Fotouni (département du

---

(1) HARTER (P.), 1986, op.cit., p.283.

Haut-Nkam), qui sculpta pour les mfo (rois) voisins de Bamendou, Baloum, Bangang (département de la Mifi), Fondjomekwet, une série de cadres de porte et de lits d'apparat reproduisant ces scènes ou ces défilés militaires.

- Pipes kan avec figuration de soldat allemand.

Les guerres coloniales donnèrent un grand prestige aux soldats allemands entre 1890 et 1914 au Grasland (1). L'uniforme allemand devint un des nouveaux attributs traditionnels des mfo, symbolisant l'autorité et la force. L'officier HUTTER, qui s'adonna à l'entraînement militaire des jeunes de Bali Nyonga (200 en 1892), devint célèbre dans la région et fut surnommé Fo-naka (maître de fusil) (2).

> "Les militaires Bali se transformèrent en une nouvelle élite au sein de la société. Ils furent surnommés les Tapenda ou Messagers et on dit qu'ils rodèrent des années à travers tout le plateau Grassfields" (3).

C'est à cette époque que des pipes en laiton avec fourneau figurant un soldat allemand se répandirent dans tout le Grasland à partir des principaux centres de production : Nkwen, Bangam, Foumban. Les modèles de ce kan, qu'on rencontre dans les trésors des souverains bamiléké, furent en grande partie fabriqués à Bangam (département du Bambouto).

L'exemple présenté ici (Ph. 186a) de Bafoussam, est un kan orné de la figure d'un sous-officier allemand. Le militaire, traité avec réalisme, est debout. Il porte une casquette. Son visage est du type européen. Sa moustache est mise en évidence. Les bras, décollés du corps, sont tendus.

Le même type de personnage, en uniforme militaire, apparaît sur la pipe de fo de Bangwa oriental (Ph. 186b).

---

(1) HARTER (P.), 198 , op.cit., p.255.

(2) SLAGEREN VAN J., 1972, op.cit., p.82. Fo-naka pouvait aussi signifier le fo des Européens puisque naka se traduit de nos jours par le terme d'Européen.

(3) SLAGEREN (VAN J.), 1972, op.cit., p.82.

Ici, il est assis. Les jambes croisées mettent en relief ses bottes.

Les deux autres pipes des mfo de Bamena (Ph. 187a) et de Bangwa (même photo) montrent des sous-officiers allemands debout, tenant chacun un fusil.

3. REPRESENTATION DU PENSEUR jyenwə ET DU JOUEUR DE FLUTE ntunndun.

3.1. Le penseur jyenwə (Fig. 15a et b).

C'est un homme assis ou debout, une main, parfois les deux se portant au menton, que l'on appelle jyenwə, le penseur, ou sa'po, le juge. Ce 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 de mobilier (Ph. 26b, 79a, 172, 188b). Il peut être représenté par le fo (cf. supra p. 323), un ancêtre, le notable kam, le serviteur royal tchofo. Dans ce dernier cas, il est souvent un personnage de cariatide (Ph. 26b, 172).

Fo et foto' (chef soumis) sont réputés pour leur sagesse, leur prudence et leur aptitude à juger les hommes. Les pipes avec le motif jyenwə est ainsi un important attribut royal.

L'exemple présenté, pipe kan du foto' WAMBO DECHA de Bandjoun, date de la première moitié du XIXème siècle.

Le motif qui met en valeur l'importance symbolique de cette pipe est la figure de l'ancêtre penseur qui domine le fourneau. La proportion de la tête a été augmentée relativement à celles du torse et des membres. La vision de l'artiste, plus ou moins intuitive et consciente, relève ainsi qu'un chef est avant tout un "chef", c'est-à-dire une tête, pleine de sagesse, de grandes idées, de force et de justice.
La bouche fermée est formée par une petite fente droite. Les joues sont affaissées. Le calme règne sur le visage.

Fig. 15a - Fourneau de pipe kan, avec figuration d'un personnage se caressant la barbe (Balatchi).

Fig. 15b - Représentation du fo avec main au menton et bras chargé de bracelets d'ivoire, détail d'un pilier sculpté, Fongo Ndeng.

Le bras gauche se porte au menton, alors que celui de droite est collé à la poitrine,scarifiée tout comme l'abdomen proéminent. Ses yeux ovales sont sans vie. Le jyenwə est plongé dans une profonde méditation.

Le fourneau d'un deuxième kam de Bamendjo figure un jyenwə assis, les yeux ronds, et qui caresse sa barbe abondante (Ph. 190a). Il rappelle la pipe de Balatchi (Fig. 15a).

3.2. Le joueur de flûte ntunduŋ.

Le joueur de la flûte rituelle ntunduŋ appartient à la société initiatique nyəleŋ (1), gardienne des instruments de musique sacrée (cf. supra, p. 135). Ce motif orne les cadres de porte, les piliers, les tambours, les pièces de mobilier (Ph. 6, 9a, 10, 19, 70, 126b).

Nous avons vu des exemples de représentations où le joueur de flûte peut être le fo, la femme du fo ou le gardien protecteur bomələ'.

Le ntunduŋ adresse des louanges au fo (si le joueur n'est pas le fo lui-même) et à son peuple. Il interprète les chansons de la vie heureuse et joyeuse ; c'est lui aussi qui ouvre les danses de la victoire. Dans les moments difficiles et tristes, c'est lui qui ouvre la danse funéraire. Nous verrons plus bas le symbolisme de la flûte, qui est un des éléments caractéristiques de la culture bamiléké.

---

(1) Lorsque c'est une femme, le personnage appartient à la société féminine masu.

CHAPITRE III

ANALYSE D'AUTRES CATEGORIES DE SYMBOLES (1)

SECTION I - L'ART CONGLOMÉRÉ (2) : EXEMPLE DU CAURIS, MBUM.

Nous avons précisé plus haut que la représentation des animaux avait deux aspects : la figuration proprement dite et l'art conglomeré.

1. GENERALITES.

Plusieurs objets naturels d'origine animale sont combinés aux sculptures bamiléké ;

- . épine de porc-épic (Ph. 67b),
- . plumes d'oiseaux (Ph. 43, 82a, 102),
- . poils, peaux, cornes de bête (Ph. 149, 157),
- . coquillage d'escargot (Ph. 47a, 152, 158),
- . cauris,
- . etc...

Parmi tous ces objets cités, c'est le coquillage, et plus précisément le cauris, qui est le plus employé dans la sculpture bamiléké. Le coquillage occupe une bonne place dans l'art africain en tant que matériau ajouté.

---

(1) Cf. supra Tableau 2, p. 198.

(2) Cf. supra p. 194.

"Les coquillages se sont imposés comme jouant un rôle important, d'abord dans leur large utilisation dans l'art africain, ensuite pour leur faculté de survivre à la fois aux conditions et au temps" (1).

"Mais de tous les coquillages employés en Afrique, le plus important est le cauris, c'est un coquillage blanc originaire de l'océan indien (Iles Maldives), et qui des côtes orientales d'Afrique,s'est répandu sur tout le continent. Le cauris a servi un peu partout de monnaie d'échange, il est en même temps un symbole religieux et un objet rituel, il symbolise la femme, la fécondité, la richesse" (2).

Le cauris a été transporté à d'énormes distances. Son utilisation, comme matériau ajouté dans l'art ou comme objet rituel,est très ancienne :

- A l'époque des premières dynasties en Egypte, le cauris était un symbole de vie et également celui de l'oeil ouvert.

- Dans les cultures préhistoriques du Moyen-Orient, comme à Jéricho II (7000-6500 av. J.C.), les cauris,remplaçant souvent les yeux des crânes humains, semblent avoir joué un rôle dans le culte des ancêtres (3).

- "Au lac Kisale, un archéologue, Jacques Nanquin, découvrit une nécropole (renfermant des centaines de tombes) dont il exhume le même type de matériaux rencontrés sur la côte Est. Les cauris trouvés dans l'une des tombes sont originaires de la côte Est. Ces tombes, datées au plus tôt du IXème siècle, renfermaient aussi des perles de cuivre, des barres de coquillages et des colliers de cauris" (4).

---

(1) PICKET (Elliot), 1974, "L'art africain congloméré", op. cit., pp.12-41.

(2) MVENG (E.), 1980, op.cit., p.77.

(3) PICKET (E.), 1974, op.cit., pp.12-41.

(4) Idem.

- Certains objets bamiléké datant du XVIIème ou du XVIIIème siècle portent soit des véritables cauris, soit des figurations de ceux-ci (Ph. 204).

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 (divination, culte de fécondité, culte des jumeaux, culte des ancêtres, médecine, etc...) que nous aborderons plus bas.

Les oeuvres d'art décorées de cauris sont d'une grande variété :

. étoffes,
. masques,
. trônes,
. calebasses,
. bâton de commandement ou d'apparat,
. statue,
. etc...

Pour le revêtement de ces objets, les cauris, après meulage de leur face convexe, sont appliqués en lignes parallèles, bout à bout sur la toile de support, de façon à ce que les deux lèvres de la face plane soient visibles, puis un noeud les fixe par chacune des commissures. Les cauris pouvaient encore être cousus bout à bout, formant ainsi des couronnes que portent les reines (Ph. 207).

Vers la deuxième moitié du XIXème siècle, des boutons de chemise en nacre et en porcelaine, d'origine européenne, devinrent à la mode. Ils remplacèrent parfois les cauris dans l'ornementation de certains objets (Ph. 93a et b), bien que cet usage fusse limité.

2. LES OBJETS DECORES DE CAURIS.

Rappelons que l'oeuvre d'art peut être ornée :
- de nombreux cauris qui la recouvrent entièrement (Ph. 96b) ;
- de quelques cauris fixés plus ou moins discrètement et qui ont une valeur de prestige ou de symbole (Ph. 117, 88, 89) ;
- de figures de cauris parfois disposées en frise (Ph. 176b).

- Trône revêtu de cauris (Ph. 94).

Ce trône recouvert de cauris a été fabriqué en 1976 par TAHBOU (Bandjoun) pour l'accession de FOTUE au pouvoir à Bandjoun. Le siège circulaire a un dossier constitué par la figure du fo FOTUE dont les yeux sont remplacés ici par des cauris, et par un couple.

Les mains du fo FOTUE sont posées sur la tête de l'homme qui tient une pipe et sur celle de la femme qui a le panier.

Le siège est soutenu par l'animal totem du fo et un couple. "Cette illustration signifie que le fo protège la population et la population soutient le fo. Le cauris est ici symbole de la richesse, du prestige, de la fécondité et du pouvoir royal" (1).

On retrouve de nombreux autres trônes ou sièges recouverts de cauris dans de nombreuses chefferies, et ils ont des fonctions politiques et cultuelles (Ph. 96c).

- Calebasse (Ph. 96a).

La calebasse a la forme d'une sphère qui, dans sa partie supérieure, est prolongée par un bout cylindrique allongé. Le col est fermé par un bouchon sculpté représentant le motif de l'oiseau musen. La calebasse repose sur un siège sculpté .

---

(1) Monsieur SIMO Gabriel, responsable du Musée royal de Bandjoun.

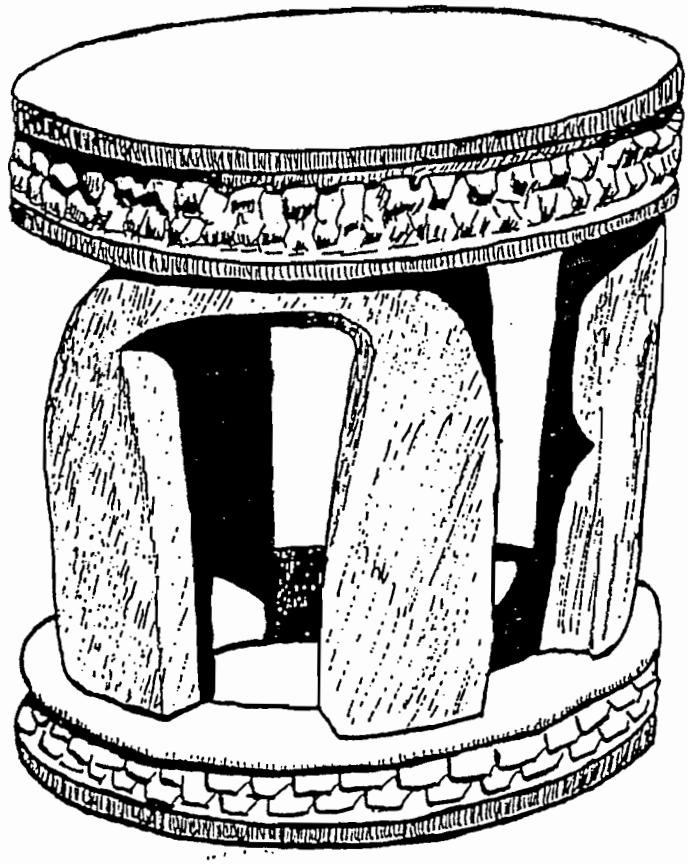


Fig. 16 - Tabouret royal orné des doubles cloches, Babeté.

L'ensemble est recouvert d'un tissu sur lequel l'artiste a fixé les cauris et quelques perles. Les cauris ne sont pas fixés au hasard, mais répondent à la recherche de l'esthétique, de l'harmonie, du rythme. On reconnaît des figures géométriques (losanges, lignes, etc...). L'opposition des lignes verticales et horizontales est perceptible. Le spécimen (Ph. 96b) de Bamougoum, avec siège à motifs anthropomorphes, présente les mêmes caractéristiques.

On sort la calebasse lors de certaines cérémonies d'apparat mais surtout rituelles ou funéraires.

Statuaire (Ph. 95 bis).

Les statues gardiennes de trésors sont souvent recouvertes de cauris. Dans le cas de cette statue de Bafoussam, les ruptures ou oppositions de lignes sont remarquables et donnent rythme et vie.

Masques.

Les cauris décorent les masques des sociétés initiatiques ayant une importante fonction politique, religieuse ou économique, comme le kemjyə et le ku'ngaŋ (Ph. 114, 151 a et b) par exemple . . .

SECTION II - LA CLOCHE DOUBLE KWIFO ET LA NOIX DE KOLA TSə.

1. LES CLOCHES DOUBLES DANS L'ART BAMILEKE.

Ces instruments de musique ont une grande valeur rituelle, politique ou symbolique, que nous avons évoquée (cf. supra, p. 190). D'après Jean VANSINA, de tels objets furent fabriqués pour la première fois le long des côtes occidentales de l'Afrique, entre la Côte d'Ivoire (peut-être le lieu d'origine) et le Bénin. Ensuite, ils furent répandus

dans d'autres régions de l'Afrique et (avec des adaptations et des productions locales), cela bien avant le XVème siècle, puisqu'à cette date ils étaient déjà utilisés au Zimbabwé (1). Ceci peut confirmer notre hypothèse, à savoir l'existence de telles pièces associées à la chefferie et au rituel du kɛ chez les Bamiléké avant le XIVème siècle.

Nous avons présenté quelques spécimens dont la fabrication semble antérieure au XVIIème ou au XVIème siècle (Ph. 179, 181a). Chez les populations non islamisées du Nord Cameroun (Bénoué/Tchad, Adamaoua), des cloches doubles furent utilisées en abondance. Il existe en Afrique plusieurs formes de ces objets, et le point d'origine des premiers modèles nous paraît encore hypothétique.

Au Grasland, ces oeuvres d'art deviennent des motifs symboliques, souvent reproduits en relief sur des sièges, des cadres de porte, des fûts de tambour, des lits royaux, etc... Des doubles cloches très stylisées ornent aussi des étoffes (cas du tissu ndop) et certains sacs de raphia. Quelques exemples choisis parmi des centaines illustrent ici ces propos :

- Le tabouret royal de Babeté (Ph. 125a, Fig. 16) a le plateau soutenu par des doubles cloches traitées en ronde bosse. Ce type de tabouret est répandu dans le secteur Mbouda/Ndop. Un des trois masques katcho du conseil des notables de Bafandji, datant du XVIIIème siècle, porte un motif de double cloche parmi ses principaux éléments décoratifs (cf. supra p.261).
- Nous avons décrit le tambour ntem de Bandjoun (Ph.169) qui porte, outre des figures très simplifiées d'hommes et de serpents, celles de la double cloche rappelant par sa forme un motif similaire ornant un masque

(1) VANSINA (J.), 1984, op.cit., pp.161-162.

de Bafandji. Un autre tambour, exécuté au début du XXème siècle pour le fo de Bamendjou, est décoré de doubles cloches associées à un curieux lézard bicéphale, à des araignées, des serpents, au roi, à la reine et à des chiens (1).

- Les riches décors de la trompe d'appel du fo de Bandjoun des cadres de porte de Bayangam (Ph. 17), Bana (Ph. 16), comportent un ou plusieurs motifs de cet instrument sacré.
- Les dessins très simplifiés de la cloche double ornent aussi des étoffes, des coiffures (Ph. 198, 199), etc...

2. LA NOIX DE KOLA, tsə.

> "Avec le vin de palme, la kola occupe une place très importante dans la vie sociale en pays bamiléké. C'est pourquoi le kolatier est un des arbres les plus caractéristiques du paysage agraire de la région. Il pousse à proximité des cases, c'est-à-dire dans les parcelles fumées" (2).

La noix de kola, contenant des alcaloïdes stimulants, présente plusieurs intérêts chez les Bamiléké ;

. Elle reste toujours le principal produit d'exportation à destination du Nord-Cameroun dans le cadre d'un commerce fort ancien, remontant probablement à plusieurs siècles.

. Elle joue un rôle important dans les relations sociales en tant que symbole de l'amitié solide, de la fidélité et de l'amour. Aux fiançailles, les futurs époux mangent une noix de kola ensemble et en offrent aux parents. Ils déclarent par là leur consentement à vivre ensemble. La cérémonie qui se déroule à cette occasion reste toujours au centre du mariage bamiléké.

---

(1) HARTER (P.), 1984, op.cit., p.109.

(2) DOGMO (J.L.), 1981, op.cit., vol. II, p.179.

. La kola est formée de plusieurs parties naturelles dont le nombre, variable selon les cas, est associé au symbolisme des chiffres dont nous parlerons plus loin. Ainsi on attribue une grande signification symbolique à ce nombre lors du partage de la noix de kola entre plusieurs personnes.

. Enfin, les quatre gousses juxtaposées en croix forment le motif nda pe njushe (Fig. 19d) qui symbolise non seulement la fidélité et l'amitié, mais aussi la richesse, l'abondance et la fécondité.

Le motif nda pe njushe (littéralement "gousses de kola juxtaposées") est d'usage fréquent dans les frises et les décorations stylisées, il apparaît (le plus souvent répété dans les compositions sur les objets perlés, les coiffures, le décor des murs, les étoffes ndop surtout) sous forme de quatre triangles opposés bout à bout (Fig. 18d et Ph. 197b), évoquant aussi certaines figurations du cauris.

Le motif de la noix de kola nous introduit ainsi à l'usage de la croix comme élément décoratif, avec de multiples applications dans l'art, exigeant plusieurs niveaux de compréhension ou de lecture, souvent fort éloignés les uns des autres.

> "Selon MVENG, les motifs cruciformes de batraciens, kolas,cauris, araignées, quelquefois inscrits dans un cercle, sont en fait des sortes de croix cosmiques. Ils rappellent les plaques de laiton qui ornaient au XVIIème le palais des oba du Bénin,en effet le fond des scènes était gravé de croix cerclées et de formes quadrifoliées, évoquant les chemins de la vie, quatre directions cardinales, quatre parties du jour..."(1).

Nous reviendrons plus loin sur la signification de divers motifs crucifères dans l'art bamiléké.

---

(1) HARTER (P.), 1986, op.cit., p.342.

SECTION III - LES MOTIFS GEOMETRIQUES.

En étudiant les représentations animales et humaines, nous avons évoqué le caractère géométrique du riche décor de nombreuses oeuvres d'art bamiléké (Ph. 86a, 90a, 90b). Ici, l'artiste a tendance à exploiter le pouvoir esthétique, expressif et symbolique des figures géométriques dans la création plastique. Le crapaud très simplifié, par exemple, devient un losange symbolisant la fécondité (Fig. 4 f et h). Soleil, étoiles, lune sont représentés par des points ou des cercles.

La tendance à réduire les symboles à des formes géométriques peut parfois atteindre le cadre d'une véritable écriture plastique qui, dans certains cas, est formée d'idéogrammes qui transmettent la connaissance (exemple de la décoration de l'étoffe ndop, Ph. 197a).

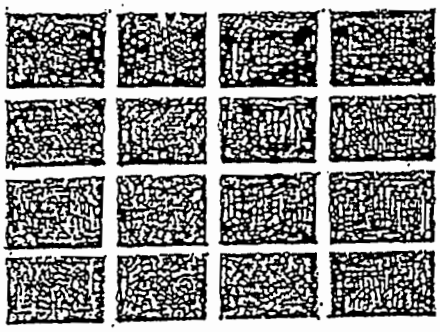
Les motifs géométriques se retrouvent ornant des objets de vannerie, du perlage , de la sculpture, poterie, tissage, bref . tous les arts plastiques et dans un but non seulement symbolique mais parfois purement esthétique (en particulier dans les oeuvres récentes) : cf. Tableau 3 p.198 .

1. LES FIGURES ELEMENTAIRES.

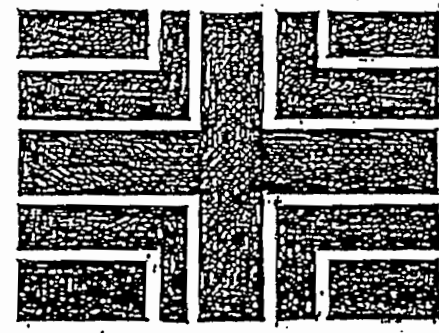
Les figures géométriques (point, ligne, triangle, losange, cercle, carré, rectangle)(1) peuvent rester isolées sur un fond uni, se répéter en frise, se combiner avec d'autres éléments décoratifs en un jeu alterné, ou se reproduire indéfiniment sur toute une surface en enveloppant totalement une oeuvre d'art (Ph. 90b, 101, 197b) ; mais tout cela, toujours dans un décor harmonieux, aéré ou parfois serré, qui n'est pas caprice mais oeuvre savante de création.

---

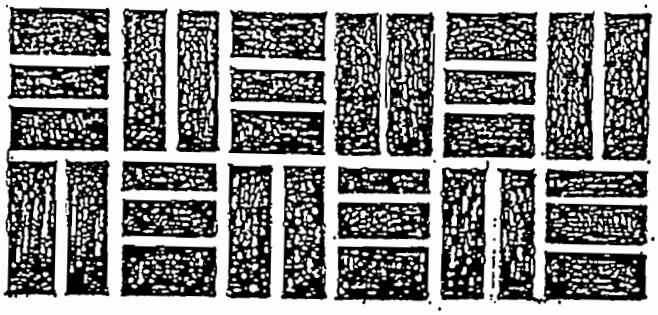
(1) Carré, cercle, croix, centre (point) sont considérés par certains auteurs comme des symboles fondamentaux (Cf. de CHAMPEAUX et dom. STERCKX (O.S.B.), Introduction au monde des symboles, Paris, 1966, p.23.



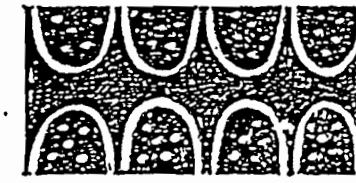
a



b



c



d

Fig. 17a,b,c,d - Motifs géométriques pour tissage, perlage, sculpture, décor des murs.

Dans l'étude des oeuvres perlées bamiléké, Tamara NORTHERN montre qu'il y a un ordre précis (1) dans cet art décoratif : en outre, les multiples combinaisons de figures géométriques, la technique de l'enveloppement d'un motif plus petit dans un autre de même nature ou de nature différente, donne à l'artiste de nombreuses possibilités d'expression. Cela explique l'apparente complexité de l'ornementation constituée de motifs très variés, qui ont été créés à partir d'éléments de base fort limités.

L'agencement des triangles, des lignes, des losanges, des cercles, etc..., en de multiples combinaisons, et même toute la création plastique, obéissent à des lois rythmiques (apparentées à celles de la musique africaine) qu'a tenté de dégager le R.p.E. MVENG.

> "Les observateurs étrangers ont souvent été frappés par la présence dans l'expression artistique africaine, d'une harmonie réelle en même temps que d'un manque de symétrie, j'entends une symétrie trop rigide. On a recours à toutes sortes d'hypothèses pour expliquer ce phénomène. Les lois du rythme en donnent une justification claire et décisive. L'art africain,qu'il s'agisse des lignes, des couleurs, des formes, des gestes, de la parole, est soumis au rythme selon les lois qui, à la limite, rejoignent la dialectique de la dyade et de la triade que nous avons souligné plus haut..." (2).

1.1. Le point (Fig. 17d).

Il exprime ici un état limite de l'abstraction du volume. Voilà pourquoi il désigne toujours quelque chose de réel. Ainsi, chez les Bamiléké, les surfaces décorées de points représentent les motifs grains de mil ou grains de haricot pour certains. Les points désignent aussi les étoiles, en particulier dans les tissus ndop (Cf. infra, p.394). Ils esquissent parfois des figures, des cercles, des losanges et remplissent souvent leur surface (Ph. 198).

---

(1) NORTHERN (Tamara), 1975, op.cit., p.116.

(2) MVENG (R.p.E.), 1964, op.cit., p.93.

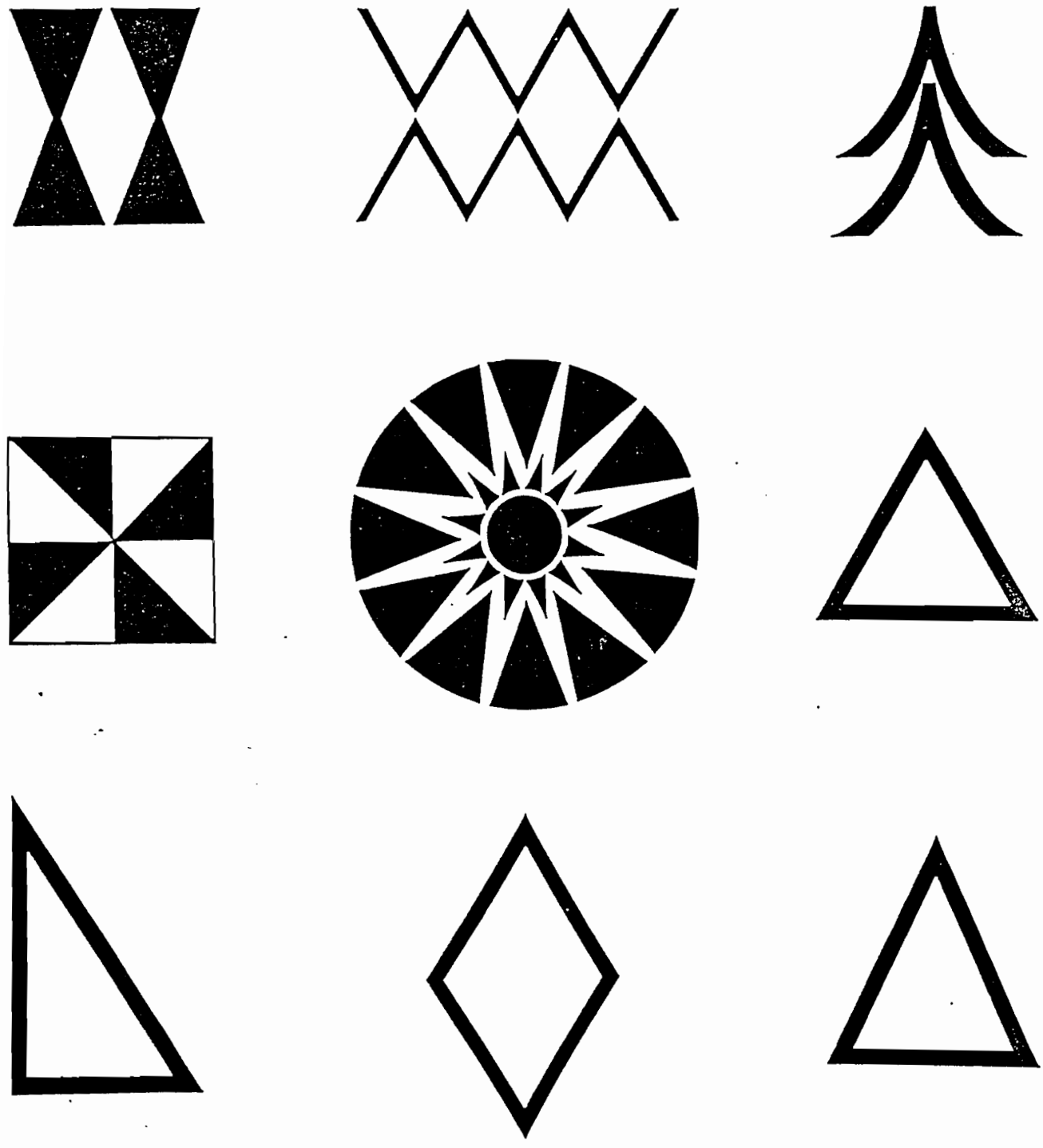
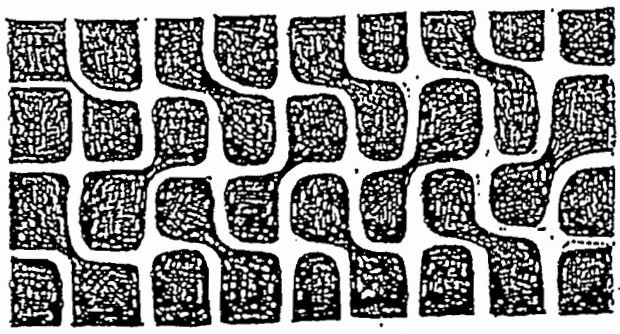
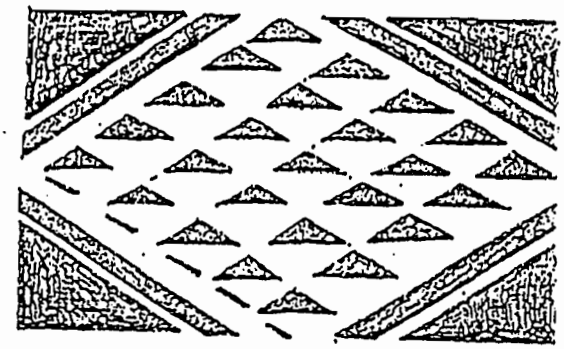


Fig. 18 - Permutations des triangles dans l'art décoratif.
(Dessins T. NORTHERN, 1984, p.53).



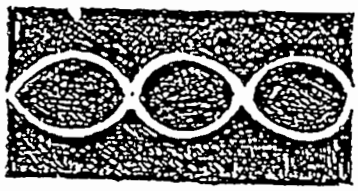
a



b

c

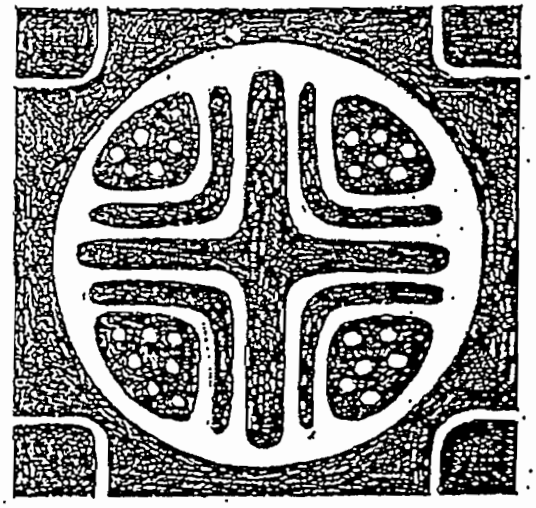
d



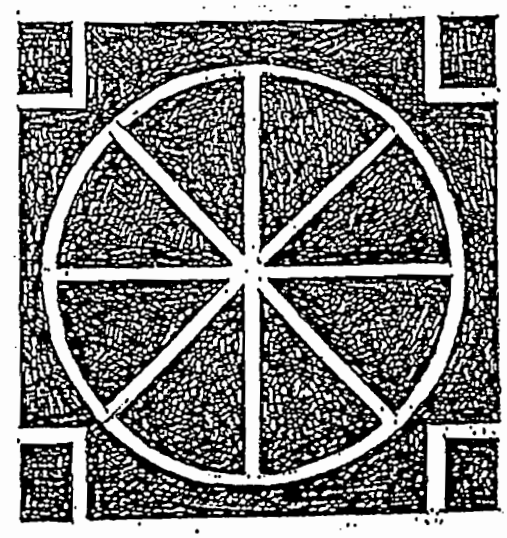
e

f

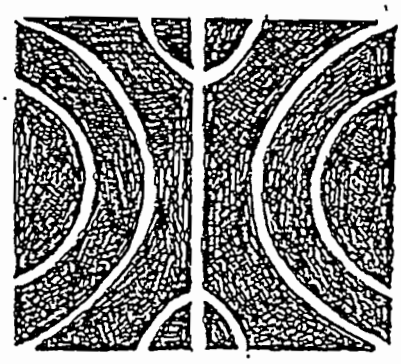
Fig. 19a,b,c,d,e,f - Motifs géométriques pour tissage, perlage, sculpture, poterie, vannerie, décor des murs.



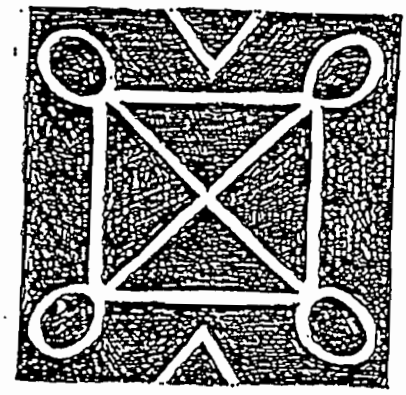
a



b



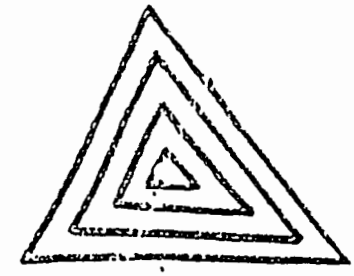
c



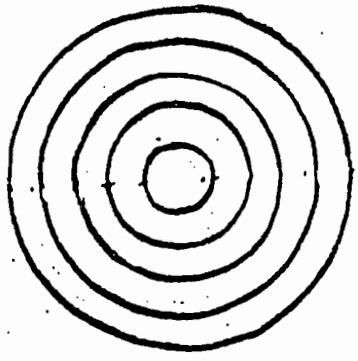
d

Fig. 20a,b,c,d - Motifs géométriques pour tissage, perlage sculpture.

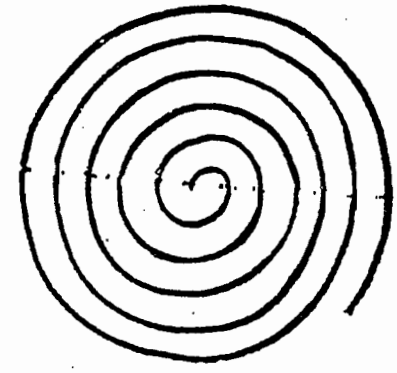
a



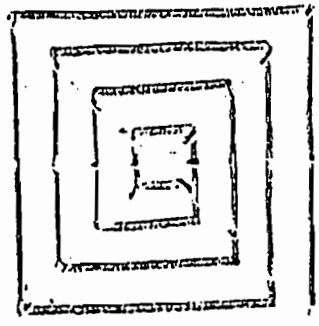
b



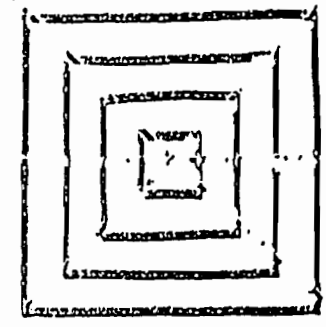
c



d



e



f

Fig. 21a,b,c,d,e,f - Motifs géométriques (triangles, cercles et carrés concentriques) utilisés dans l'art.

1.2. La ligne (Fig. 17a, b, c).

C'est un des éléments les plus simples du système décoratif bamiléké, où la droite occupe une place importante. Les murs des grandes cases par exemple semblent une matérialisation de droites parallèles (Ph. 3b).

A l'analyse, la composition décorative des lignes droites se révèle assujettie à un rythme antithétique. Ainsi, les combinaisons de lignes mettent en présence des chiffres non identiques, des orientations qui s'opposent, se complètent, s'interrompent, des ruptures inattendues à l'intérieur d'une composition qui a une harmonie globale. Nous illustrons ces propos par de nombreux exemples dont ici :

- la disposition des nervures de raphia sur la façade externe des murs des cases de Bameka (Ph. 4 bis), et de Bazou (Ph. 121) ;
- les motifs "échelle" kwo et "dos de tortue" nkate shwəmakwɔ' que nous verrons plus bas (Fig. 17a et b);
- le décor des poteries de Bamendjinda collectées en 1977 (Ph. 192a et b).
- les ruptures harmonieuses des lignes d'un tabouret en nervures de raphia (Ph. 117), sur lequel est posé le siège du notable Wambo DECHA ;
- la disposition des perles multicolores, en lignes verticales, obliques ou brisées, dans le revêtement de certaines oeuvres (Ph. 80, 81, 85a).

1.3. Le triangle et le losange (Fig. 18).

Ces figures géométriques, symboles de la force, de la fécondité, de la richesse et de la féminité, prédominent dans l'ornementation des oeuvres d'art (Ph. 81a, 81b, 86a). Les triangles mais surtout les losanges, peuvent avoir l'intérieur hachuré, pointillé, quadrillé, coloré. Ils peuvent envelopper d'autres figures plus petites, surtout de même nature, ce qui aboutit à la génèse de triangles et de losanges concentriques (Fig. 4f ; Fig. 21a, b).

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 :

- L'ensemble des losanges concentriques joints par le sommet peut ainsi représenter le serpent à deux têtes (Ph. 101).
- Le motif du crocodile (Fig. 19b), ornant par exemple les étoffes ndop (Ph. 197b), est un losange dont la surface est formée d'une série de triangles alternativement blancs et bleus.
- Le symbole du crapaud, comme nous l'avons dit, peut être la figure d'un losange concentrique (Fig. 4f).
- Les losanges simples ou concentriques constituent parfois une sorte de damier décorant les tranches des tabourets, les fûts des tambours, les murs, divers objets perlés (Ph. 86a, 118b, 122a, 176b). Ils peuvent désigner des cauris, surtout s'ils sont incisés selon leur plus grand diamètre, ou creusés en leur centre ; ils peuvent aussi indiquer le nombre des épouses, l'effectif des esclaves ou captifs, témoignant des victoires militaires.
- Les diverses permutations des triangles offrent à l'artiste des motifs symboliques qu'ils utilisent dans la création plastique (Fig. 18 et Ph. 85b, 98a, 99, 102, 104).

1.4. Le cercle, le carré et le rectangle (Fig. 20a,b,c, 21c,d,e,f).

Ces figures, comme les précédentes, sont des formes élues par l'artiste et imposées par lui à l'espace. Elles représentent un tout en miniature, une sorte de synthèse linéaire qui,prise séparément, est souvent traitée comme un motif symbolique. Cercle, carré, rectangle peuvent porter ou contenir

des points, des hachures, des croix, des triangles ou encore d'autres figures semblables et concentriques (Fig. 21c à 21f) qui apparaissent dans de multiples décors d'objets (Ph. 91b, 171). Ainsi ils peuvent engendrer d'autres symboles et des compositions d'une étonnante richesse, ornant les masques, les étoffes, les tabourets, les tambours, les pipes, les cadres de porte, etc...

Le motif solaire apparaît souvent sous forme de cercles concentriques, exprimant vie et fécondité (Fig. 21a,b). Le cercle, qui désigne la totalité du monde, porte le motif cruciforme symbolisant les quatre points cardinaux et les chemins de la vie et de la mort (Fig. 20a).

- La peau de la panthère est représentée par des points, des triangles, des petits cercles (Ph. 99, 107a, 116).
- La spirale figure parfois le crabe, l'escargot ou le serpent. La spirale pointillée désigne particulièrement le crabe et l'escargot.
- Le motif du dos de la tortue est un damier formé de carrés ou de rectangles constitués de traits verticaux et horizontaux qui alternent (Fig. 19b). Nous verrons plus bas la richesse du symbolisme du cercle et du carré chez les Bamiléké.

2. APPLICATIONS DE L'UTILISATION DES FORMES GEOMETRIQUES A DES FINS SYMBOLIQUES, ESTHETIQUES ET TECHNIQUES : CAS DE LA GRANDE CASE ROYALE DE BANDJOUN ET DE L'ETOFFE ndop.

2.1. Les formes géométriques du temple-palais chanbundyə de Bandjoun.

"L'habitation n'est jamais conçue comme le cadre d'activité banale, roturière ; elle est doublement liée : à la société, au monde. Elle se construit matériellement et rituellement ; elle constitue un espace réel et symbolique ; elle porte les marques du sacré et de la tradition. Son ornementation ne relève pas de la seule esthétique ; elle peut

> être "une écriture" qui fait de la maison un livre où se trouvent consignées les données de la tradition et de l'histoire" (1 ".

Nous avons dit que le style de la construction et de la décoration des grandes cases est très caractéristique des conceptions architecturales bamiléké, et de la civilisation royale qui s'est développée dans la région (Cf. supra pp. 178-179).

> "Si les bâtisseurs de Zimbabwe sont des poètes de la pierre (comme nous allons le voir) ceux de l'Ouest-Cameroun ont porté la poésie du bois et du bambou à un point le plus élevé". (2).

Les architectes bamiléké réservent une place considérable aux formes et volumes géométriques (point, ligne, cercle, carré, triangle, losange, cône, cylindre, etc...) dans la recherche de l'équilibre, de l'harmonie, de l'esthétique, et pour diverses autres raisons (symboliques, religieuses, ésotériques, etc...).

Vue générale (Ph. 3a et b).

Le chəŋbundyə est une imposante construction haute de près de 25 à 30 mètres, longue et large d'environ 20 mètres. Les quatre parois (sacpa') forment une sorte de parallélépipède à base carrée, surmontant une énorme toiture cônique recouverte de paille. Le carré est fondamentalement la forme des édifices traditionnels bamiléké (et aussi de ceux de nombreux peuples sédentaires).

Le matériau de construction des parois, des charpentes et du plafond provient du palmier raphia. Ces éléments ont été préfabriqués au sol avant d'être réunis selon une technique tout à fait originale et caractéristique de l'architecture traditionnelle du Grasland (Ph. 29a, 29b, 30a, 30b).

La grande case a une grande chambre principale (où s'effectuent les sacrifices) entourée de couloirs. Elle a

---

(1) BALANDIER, 1978, préface du livre de MASUDI ALABI FASSASSI sur "L'architecture en Afrique Noire", op.cit., p.7.
(2) MASUDI ALABI FASSASSI, 1978, op.cit., p.60.

quatre ouvertures (le nombre quatre a une signification symbolique) avec des encadrements richement sculptés (Ph. 5, 6). De nombreux piliers sculptés entourent la maison, limitant la véranda.

L'abri richement décoré à la droite de la photo 3, accolé à la façade principale, est l'endroit où le fo rendait publiquement la justice. Sa disposition est la même pour ce qui concerne les grandes cases d'autres chefferies.

Les parois (sacpa') et leurs décorations.

Les quatre parois préfabriquées sont fixées, par des attaches d'écorce de tige de palmier raphia, aux poteaux d'angle sculptés (Ph. 9a) et fichés au sol préalablement aplani.

Chaque sacpa' comprend plusieurs épaisseurs juxtaposées de tiges de palmier raphia ou nden, alternativement horizontaux, verticaux et obliques (Ph. 29a). La façade externe est formée de nden, très serrés, constituant les lignes verticales et parallèles(Ph. 3b et 5).

L'existence de restes de sacpa' (religieusement conservés et constamment renouvelés) d'une case commencée et non finie du fo NOTɬEMGOM (Ph. 34t), fondateur de Bandjoun, laisse supposer que ce style de construction date au moins du XVIIème siècle (1).

Les parois du chaŋBundyə sont rehaussées de couleurs ocre et noire. La façade principale est décorée de nombreux motifs géométriques qu'on retrouve dans d'autres formes d'arts plastiques.

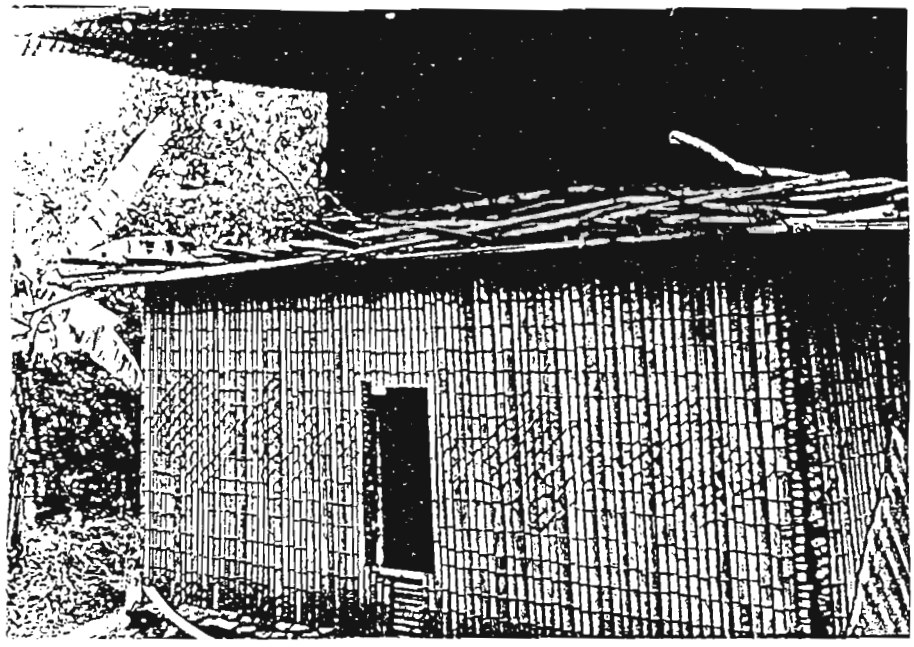
Les tiges de palmier raphia ou nden sont de couleur grise. Les artistes utilisent plusieurs sortes de couleurs pour exécuter les motifs décorant les parois (sacpa'):

. l'ocre jaune qui est de l'argile jaune broyée ;

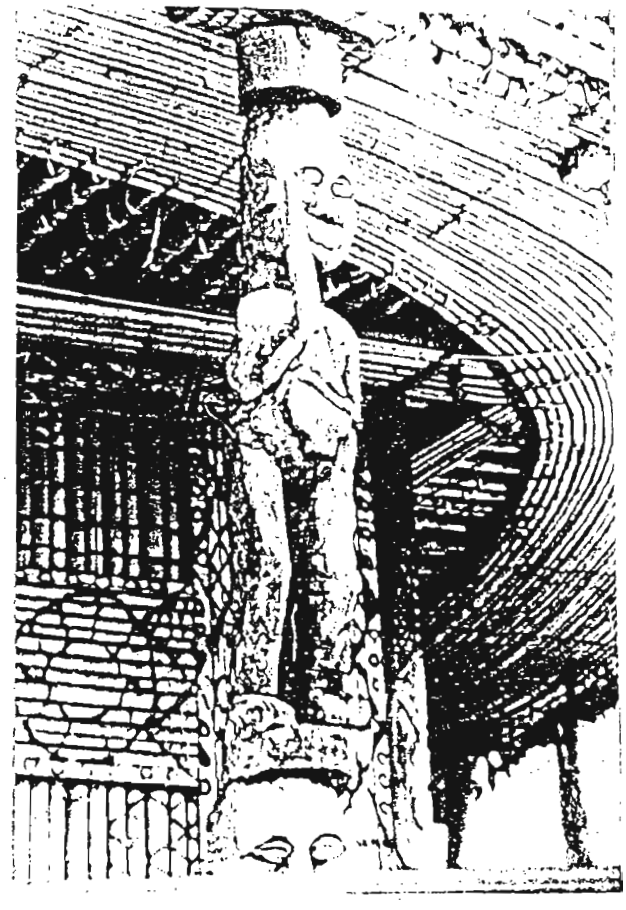
. le bleu qui est le bleu de lessive ou le bleu indigo.

---

(1) Information recueillie chez Mr TEKOMGHƐ , premier des neuf notables de Bandjoun et gardien de cette case rituelle.



Ph. 34t-a - Restes de paroi d'une case inachevée, Bandjoun. Le style de construction daterait du XVIIème siècle.



Ph. 34t-b - La grande case de Bandjoun (détail) : le plafond circulaire.

Cette couleur importée provient de la côte atlantique ;

. le noir qui est obtenu avec un mélange d'eau et de noir de fumée ou encore une terre noire ;

. et le blanc, qui est une terre blanche, une sorte d'argile, bum.

Nous verrons plus loin la symbolique de ces couleurs.

Des frises de cercles concentriques disposées selon l'axe vertical, mais aussi suivant l'axe horizontal, ornent cette façade principale (Ph. 3a et b).

Ces cercles noirs sont harmonieusement tracés. Ils constituent des motifs représentant le soleil symbolisant vie, force et fécondité. La lune, image de la femme et symbole de la fécondité, est figurée par chacun des autres petits cercles accompagnant les motifs solaires (Ph. 3b).

L'extrémité supérieure de la façade principale est ornée d'une frise formée de triangles et de losanges. Chaque losange est fait de deux triangles (l'un est blanc, l'autre est noir) juxtaposés. L'alternance de ces figures géométriques crée rythme et harmonie.

Au-dessus du cadre de porte sculpté (Ph. 3b, 6), sont alignés 16 motifs. Chacun d'eux est constitué de trois lignes noires, courbes, se rejoignant à la base et exprimant vie et fécondité.

Les ligatures de l'écorce de nden permettent aux artistes de réaliser des décors de losanges sur les sacpa' (Ph. 3b, 6).

L'exécution des motifs répondant à des préoccupations symboliques, religieuses et esthétiques, caractérise toutes ces ornementations. La disposition des nden engendrant des formes géométriques a pour but principal d'équilibrer et de consolider toute la construction.

La plafond (ntɛpa') à bordure circulaire (Ph. 34t, b).

Il comprend trois éléments :

. Le premier élément est constitué des nden horizontaux et parallèles, qui forment une épaisseur.

. Le deuxième élément est une seconde épaisseur faite de nden parallèles, perpendiculaires à ceux de la première épaisseur. Les tiges de palmier, nden, sont alors entrecroisées. L'ensemble, qui détermine un carré, est consolidé par d'autres nden disposés en oblique.

. Le troisième élément est une série de nden qui forme des cercles concentriques limitant le plafond ntɛpa' (Ph. 3b). Ce dernier déborde de plus de deux mètres, ce qui permet de protéger la véranda du soleil et de la pluie et, partant, de fixer les poteaux sculptés (Ph. 3ut-b).

C'est en chantant devant une foule de plus de 10 000 personnes, que mille membres de différentes sociétés coutumières élevèrent et fixèrent l'énorme ntɛpa' sur les quatre autres parois qu'on venait de dresser, à la fin des années cinquante. On peut observer ici les phases de la construction de la grande case de Bafoussam (Ph. 29a et b, 30a et b).

Le toit (tɛpa') de forme conique.

Il comprend à l'intérieur une sorte de charpente, yempa', faite de quatre éléments triangulaires curvilignes préfabriqués, rejoignant le sommet du toit au plafond (au niveau de l'intersection avec les parois).

La deuxième charpente, extérieure, est appelée à supporter le poids de la paille, qui peut atteindre plusieurs tonnes en saison des pluies. Elle allège ainsi les murs en déportant vers l'extérieur le poids du ntɛpa'. Cette armature est formée des nden qui partent de l'extrémité extérieure du plafond jusqu'au sommet du toit. Ces nden sont reliés par une série de cerceaux horizontaux faits de matériaux de même nature. On obtient ainsi une sorte de carcasse (Ph. 29b) constituée de cages où sera la paille. La couverture du toit commence par la base inférieure pour se terminer au sommet.(Ph.31).

2.2. Les motifs géométriques des étoffes ndop.

L'étoffe ndop (Ph. 197 et 198) est un véritable livre où l'on peut lire le message écrit par le brodeur au moyen de signes. L'artiste est de plus convaincu que l'habileté et le talent dans l'exécution des dessins rendront ces derniers plus expressifs, plus efficaces dans leur rôle fonctionnel. L'étude de quelques tissus ndop (Ph. 197a et b, 203) va nous permettre de découvrir les motifs fondamentaux, qui sont des formes géométriques. On retrouve ces symboles dans d'autres arts plastiques, chez diverses populations du Grasland et du Sud-Nigéria, avec des modifications plus ou moins importantes au niveau de la forme et des significations (Ph. 211c).

2.2.1. Etoffe ndop du notable Wambo DECHA (Ph. 197a).

Elle est ornée d'une répétition de symboles dont deux prédominent :

- Le motif "dos de crocodile", nkate ngo (Fig. 19b) est un losange avec la surface formée de séries de triangles alternativement blancs et bleus. Il y en a au total six rangées, comportant chacune six triangles blancs, correspondant à un nombre identique de triangles bleus. Ce motif symbolise la force royale, la sagesse et la fécondité. Il est associé au symbolisme du crocodile, du triangle et du losange que nous verrons plus bas.

- Le motif ntue-ngop, "intestin de poule" (Fig. 19a)(1) alterne avec le motif dos de crocodile. Il est souvent improprement appelé méandres grecques. Il est le symbole des jumeaux, de la sagesse et de la puissance royale. Il est aussi l'abstraction du serpent à deux têtes. Nous verrons que sa signification peut aboutir à d'autres formes évoquant le crapaud et la couleuvre.

---

(1) ntue veut dire intestin, ngop signifie poule.

2.2.2. Pièce d'étoffe ndop de l'artiste FOTSO ESAIE (Ph. 197b).

De droite à gauche, en divisant la pièce d'étoffe en bandes verticales, on rencontre les motifs suivants :

a) Une frise qui est faite d'un ensemble de dessins (bordant aussi le coupon de tissu) figurant chacun la kola. Ce symbole, que nous avons présenté plus haut (cf. supra p. 376) évoquerait aussi quatre cauris selon Fotso ESAIE.

b) A gauche de la frise précédente, nous avons une deuxième bande faite de trois figures qui se répètent (de haut en bas) :

. Un motif représentant la croix inscrite dans un rectangle. Sa signification embrasse le monde à plusieurs niveaux : c'est le symbole de la fécondité et de la richesse, il représente les quatre points cardinaux, les quatre parties du jour, etc...

. Le motif "échelle rituelle", nkwo, est figuré par un long rectangle décoré de traits verticaux se coupant en leur milieu par une ligne droite. Il symbolise l'ascension. Il indique une hiérarchie et matérialise les divers degrés ou niveaux ascendants des initiations. C'est aussi un pont à double voie entre le monde visible (celui des vivants) et le monde invisible (celui des morts).

. Une autre variante du motif ntue-ngop est ici représentée par deux lignes sinueuses formant des rectangles ouverts d'un côté. L'ensemble dessine trois croix à quatre branches. Ce motif est la stylisation de la couleuvre ngungun-nok.

. Cette bande se termine par une répétition de chacun des trois motifs sus-mentionnés.

c) Une rangée de huit doubles cloches qui s'opposent à celles d'une deuxième autre rangée.

d) Deux frises faites de motifs ndape njushe forment deux cadres rectangulaires entourant chacun une croix inscrite dans un cercle. Parmi les multiples significations de ce symbole cruciforme, retenons ici :
. que le cercle est l'image de la lune ;
. que la noix représente une étoile brillante semblant accompagner la lune dans ses phases. On l'appelle alors kwipu manwə (sorte d'assistant de la lune) ;
. entre les deux cadres rectangulaires constitués des motifs nda pe njushe, le serpent évoquant les cérémonies funéraires est figuré par une succession de losanges joints par le sommet.

e) Une rangée de motifs faits de deux gousses de kola juxtaposées, image du serpent à deux têtes.

f) Le reste de la pièce d'étoffe est, dans son ornementation, la répétition des symboles que nous venons de présenter. Toutefois, pour les motifs crucifères signifiant la totalité du cosmos, s'ajoutent ici les étoiles représentées par des points.

2.2.3. Etoffe ndop entourant l'enclos sacré contenant les instruments de musique qui animent la danse tso (Ph. 203).

Son décor est un agencement rythmé et harmonieux de trois nouveaux motifs symboliques complétés de ceux exposés plus haut :

- Le motif "dos de la tortue", nkate Shwəmakwɔ', est comme nous l'avons dit, fait d'une alternance de lignes horizontales et de lignes parallèles verticales. C'est un très vieux motif des arts africains. Il se retrouve dans l'art fang, étudié par TESSMANN au début de ce siècle. Les beti du Sud-Cameroun, qui sculptaient les jetons de leur jeu abbia, n'omettaient jamais, malgré l'exiguïté de la surface, de traiter les fonds en "dos de tortue". C'est le symbole de la justice, mais il revêt d'autres significations associées au symbolisme de la tortue.

- Le deuxième motif, (Fig. 20b), est une croix à huit branches, inscrite dans un cercle. Ce symbole est souvent lié à des cérémonies funéraires.

- Le dernier motif est une succession de traits brisés en forme de M, évoquant la stylisation du serpent ou du crapaud.

2.2.4. Etoffe ukara de l'état de la Cross River (Sud-Nigéria), (Ph. 209).

Sur le plan symbolique, au niveau de la teinture et de la surcouture du raphia, elle s'apparente au ndop. Elle est décorée avec une combinaison de dessins géométriques, de motifs anthropomorphes et zoomorphes (léopard, lézard, crocodile, tortue, serpent, etc...).

L'ornementation de cette pièce (tout comme celle des étoffes du type ukara, Nord-Ouest Cameroun surtout, (1)), avec des représentations plus réalistes de certains symboles, pourrait montrer et expliquer la possibilité du passage de ces formes figuratives à des motifs symboliques et, devenant abstrait du ndop bamiléké.

---

(1) LAMB (V. et A.), 1981, op.cit., Ph. 33 p.34 et Ph. 41 p.39.

CHAPITRE IV

LES RESULTATS STYLISTIQUES

SECTION I - PRÉSENTATION GÉNÉRALE DES STYLES DU GRASLAND.

Le Grasland constitue, comme nous l'avons dit, un espace géographique bien déterminé, et une communauté de peuples appartenant à une même aire culturelle (cf. supra pp. 121, 122, 129).
Les institutions de base, l'environnement, l'histoire, les échanges, les communications, les mouvements des biens et des hommes, etc... expliquent les relations étroites qui existent entre toutes les sociétés du Grasland. Celles-ci n'excluent évidemment pas les particularismes locaux (1). La production plastique reflète globalement cette homogénéité d'ensemble doublée d'une diversité dans les détails.

> "L'art des Grassfields, fidèle à l'image qui se dégage aussi de l'étude des données ethnologiques, reflète à la fois l'homogénéité et la diversité. Lorsqu'on observe les

(1) Un gun, un secteur, ou une localité quelconque du Grasland, tout en conservant les traits essentiels d'ensemble, peut se singulariser par son histoire spécifique, sa position dans le commerce régional, sa taille, sa spécialisation économique, l'esprit inventif de ses habitants, les types de contacts et d'influences, etc...

> données qui ont été rassemblées sur la genèse des unités politiques, les constantes fluctuations et les rapports séculaires les unissant, on comprend pourquoi les tentatives de différenciation de certains styles se heurtent à de grosses difficultés" (1).
>
> Ce qui contribue à cette homogénéité de l'art dans tout le pays, c'est qu'à travers les âges, les centres artistiques semblent avoir suivi de constants déplacements" (2).

L'étude diachronique des arts des hautes terres de l'Ouest-Cameroun fait ressortir l'importance ou la primauté des relations intersociales. Chaque chefferie gun, chaque secteur doit être conçu comme l'effet d'un réseau de relations qui, faute d'être exploré en totalité, ne pourra livrer la clé du fonctionnement de chaque élément.

Les objets d'art plastique du Grasland ont des caractéristiques qui les distinguent de ceux d'autres ensembles africains (bassin de la Cross River, bassin du Congo, etc...). Certains auteurs, comme W . FAGG, pensent qu'il faut considérer le Grasland comme un ensemble "ethnique ou tribal", à l'instar des Yoruba (3).

On peut postuler sans se tromper l'existence d'un "style général" relatif à la production plastique du Grasland.

Au niveau de la région, ce "style" se détaille en de nombreux styles particuliers, relatifs aux principaux foyers. L'étude devenant plus fine, on aboutit à des multitudes de sous-styles.

---

(1) GEARY (C.), 1984, op.cit., p.516.

(2) LEM (F.L.), 1951, op.cit., pp.363-374.

(3) FAGG (W.), 1964, "Afrique, 100 tribus, 100 chefs-d'oeuvre", p.28. Cf. aussi du même auteur, 1968, African tribal images, Cleveland : The Cleveland Museum of art, p.168.

> "Il est certain qu'à l'intérieur du Grasland le style général se laisse définir et analyser en divers sous-groupements, particulièrement lorsqu'il s'agit de styles de centres importants" (1).

Sans doute les communications et les échanges, sous toutes leurs formes, entre ces principaux centres artistiques du Grasland rendent malaisée la différenciation des styles dans certains cas, et difficile aussi l'intégration automatique d'une pièce présentant les caractéristiques d'un centre à un style. Mais l'étude éthnomorphologique fine des différentes pièces, doublée d'enquêtes de terrain poussées, peut aboutir à identifier le style d'un centre, voire d'un artiste (ce qui peut avoir des implications historiques importantes).

> "Sur la base d'études purement stylistiques, effectuées sur des pièces récemment sculptées, et bien documentées, il serait à mon avis possible d'attribuer des styles précis en sculpture, céramique, textiles, etc..., A. et V. LAMB (1981) l'ont prouvé dans le cas des textiles. Il devrait être également possible de déterminer les catégories d'objets qui portent intentionnellement une griffe stylistique, et celles qui n'en portent pas et dont l'attribution est donc douteuse" (2).

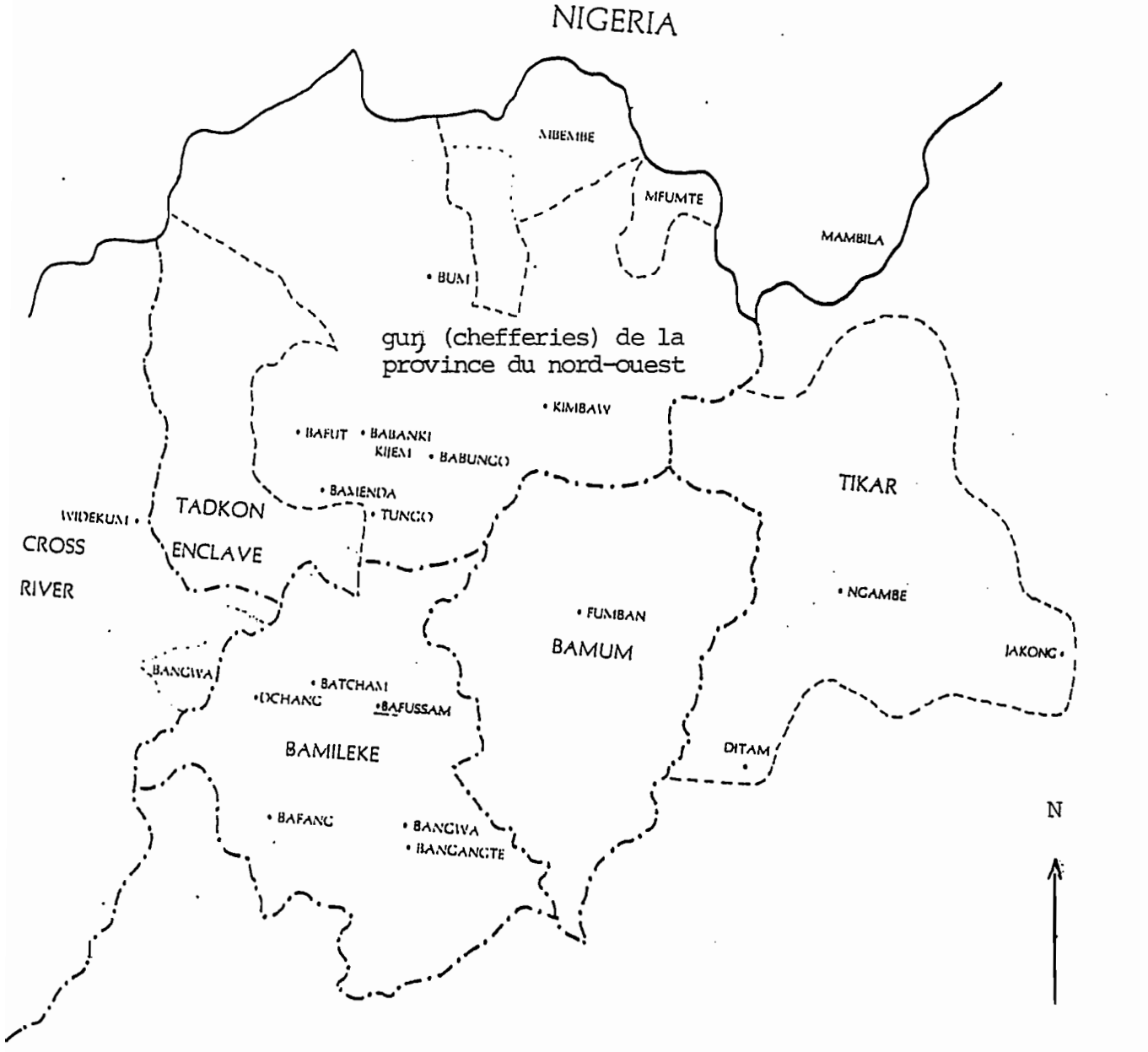
Le style général peut se subdiviser en deux ensembles stylistiques : celui des hautes terres, plus homogène, et celui des zones périphériques (cartes 4, 7, 7 bis).

a) <u>L'ensemble stylistique des hautes terres</u>, le plus représentatif et le plus fécond, correspond aux puissantes chefferies centralisées à société hiérarchisée. Il comprend trois aires artistiques telles que les a définies GEBAUER (cf. carte 7).

---

(1) GEARY (C.), 1984, op.cit., p.6.

(2) WARNIER (J.P.), 1985, p.71.



Carte 7 : LES REGIONS ARTISTIQUES DU GRASLAND

Echelle : 1/1000 000

Source : Gebauer,P.(1979),op.cit.p30

Carte n° 7 bis

Carte stylistique de la sculpture du Cameroun

(esquisse préliminaire)

par Louis PERROIS et Jean-Paul NOTUÉ

IDENTIFICATION
DES STYLES

EXTREME-NORD
1 - SAO

NORD
2 - KOMA-GIMBE
3 - TCHAMBA

ADAMAMOUA et CENTRE
4 - VOUTE
5 - TIKAR

NORD-OUEST, OUEST et SUD-OUEST
6 - MAMBILA
7 - FUMTE
8 - BABANKI-TUNGO
9 - BAMOUN
10 - BAMILEKE (masque tso)
11 - BANDJOUN (trône)
12 - BANDJOUN (masque)
13 - BATCHAM
14 - BAMENDOU
15 - BABOUNGO
16 - WUM
17 - KOM
18 - KEAKA
19 - WIDEKUM
20 - BANGWA (de l'ouest)
21 - EKOI (Cross River)

LITTORAL
22 - DOUALA (masque)
23 - DOUALA (proue de pirogue)

Localisation des dix provinces du Cameroun

CENTRE et SUD
24 - ETON (pilier)
25 - BOULOU (masque)
26 - BOULOU (statue)
27 - MABEA
28 - BENGA
29 - NGOUMBA
30 - NTOUMOU (masque)
31 - NTOUMOU (statue)
32 - MVAE
33 - BANE
34 - FANG (masque)

EST
35 - MAKA (planche décorée)
36 - NGBAYA (masque)

- le domaine bamiléké,
- le domaine bamoum
- le domaine des gun des hauts-plateaux du Nord-Ouest (1) (cartes 4 bis, 7 bis).

Cet ensemble qui rassemble plus de 90 % de la population totale, peut se subdiviser à son tour en style du Nord (bamoum, babanki-kom, etc...) et styles du Sud (bamiléké). On peut aussi faire une distinction entre les styles de l'Est et ceux de l'Ouest (2) (cf supra p.105, carte 4). Dans tous les cas, Ndop apparaît comme une zone de transition, sans doute à cause de sa position géographique. Cette différenciation relève des détails. A travers la culture et les traditions plastiques des gun, on retrouve certains traits essentiels et communs :

- L'organisation générale du tsa, capitale de la chefferie gun, constitue un élément caractéristique original (supra p. 133).

- L'architecture traditionnelle également. Elle a subi de profondes transformations ces dernières années,

---

(1) Ce dernier secteur comporte cinq sous-ensembles stylistiques au niveau de la production plastique :
- les styles du plateau de Nkambe,
- les styles de la région de Wum (Fungom),
- les styles des gun de langue ring autour du massif d'Oku (Kom, Babanki, Nso, etc...), qui présentent des affinités avec l'aire artistique bamoum,
- les styles de Ndop, et enfin ceux des gun de langue ngemba (plateau de Bamenda) qu'on peut coordonner en grande partie aux styles bamiléké.

Une conférence ayant pour thème "Traditions historiques et arts plastiques dans le Nord-Ouest du Cameroun" tenue par L. PERROIS plusieurs fois à Paris (Collège de France, Musée de l'Homme et Musée d'Art moderne) apporte des détails sur ces sous-ensembles stylistiques. Ces propos ont été résumés dans un article sous presse.

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

mais la case traditionnelle existe encore en de nombreux exemples. C'était une case à base carrée, au toit cônique ou pyramidal. Il y avait deux constructions typiques dans les gun : une grande case et une petite case à caractère rituel (cf. supra p. 135, 137).

- Mêmes types d'institutions dont l'élément fondamental est la royauté particulière nəfo (cf. infra p. 464). Les symboles royaux sont représentés par la panthère nomgwi, le serpent nok, le buffle nya, l'éléphant so, et certains types d'objets de prestige (trône, coiffe, bracelet, bâton sculpté, etc...).

- Techniques agricoles similaires, dont les éléments importants sont la forme générale de la houe et l'organisation de la surface cultivée.

- La civilisation traditionnelle qui est centrée sur le palmier raphia (vin, vêtement), les céréales (maïs, mil autrefois), etc...

- La pratique de la divination à l'aide de l'araignée mygale, qui est significative.

- On retrouve aussi d'autres caractéristiques de base dans le domaine de la culture matérielle et de l'art, dont font partie les airs musicaux originaux des peuples des hautes terres. Le rôle de la double cloche kwifo et de la flûte de bambou ndun sont fondamentaux dans maints rituels.

- Etc...

Tous ces éléments communs se sont répandus dans le temps et dans l'espace différemment selon les principaux secteurs qui connurent diverses influences. Ainsi apparurent des particularismes locaux plus ou moins importants, mais n'effaçant en rien les éléments de convergence .

b) L'ensemble stylistique des zones périphériques, hétérogène , comprend trois grands secteurs bien distincts (cartes 5, 7).

- L'enclave de Tadkon ou pays "widekum", où les influences des arts du bassin de la Cross River sont importantes (masques recouverts de peau par exemple). Il regroupe des chefferies de langue Momo. Le rôle du palmier à huile est prépondérant. Il est localisé dans le Sud-Ouest.

- Dans l'extrême Nord du Grasland vivent les Mbembé et les Mfumté ; c'est la zone frontalière Nigéria-Cameroun. Les styles, certains proches des formes mambila, jukum, chamba et d'autres formes du Grasland, sont divers et peu connus.

- Le pays tikar du haut-Mbam constitue une région d'où les lignages qui détiennent le pouvoir,dans presque toutes les grandes chefferies, disent être originaires. Les contacts avec les peuples de l'Adamaoua et du Mbam central sont anciens. Ce fut aussi un point de passage entre le Nord-Cameroun et les plateaux de savane de l'Ouest.

L'art tikar est directement apparenté à celui des Bamoum. Il est connu par les masques, sortes de heaumes portés au-dessus de la tête par le danseur, membre d'une société initiatique. La disposition des yeux et de la bouche, rectangle creux projeté en avant, ainsi que la forme de la coiffure gonflée en deux coques, sont caractéristiques. Une telle coiffure préfigure les bonnets bamoum et bamiléké.

En tout état de cause, l'art du Grasland se rapproche plus des arts du golfe de Guinée et du Nigéria que de ceux du bassin de l'Ogoué et du Congo. Nous sommes là dans une région charnière entre le monde guinéo-soudanien et le monde bantu. (cartes 1, 5, 7 bis).

SECTION II - LES ENSEMBLES STYLISTIQUES BAMILÉKÉ

1. Généralités

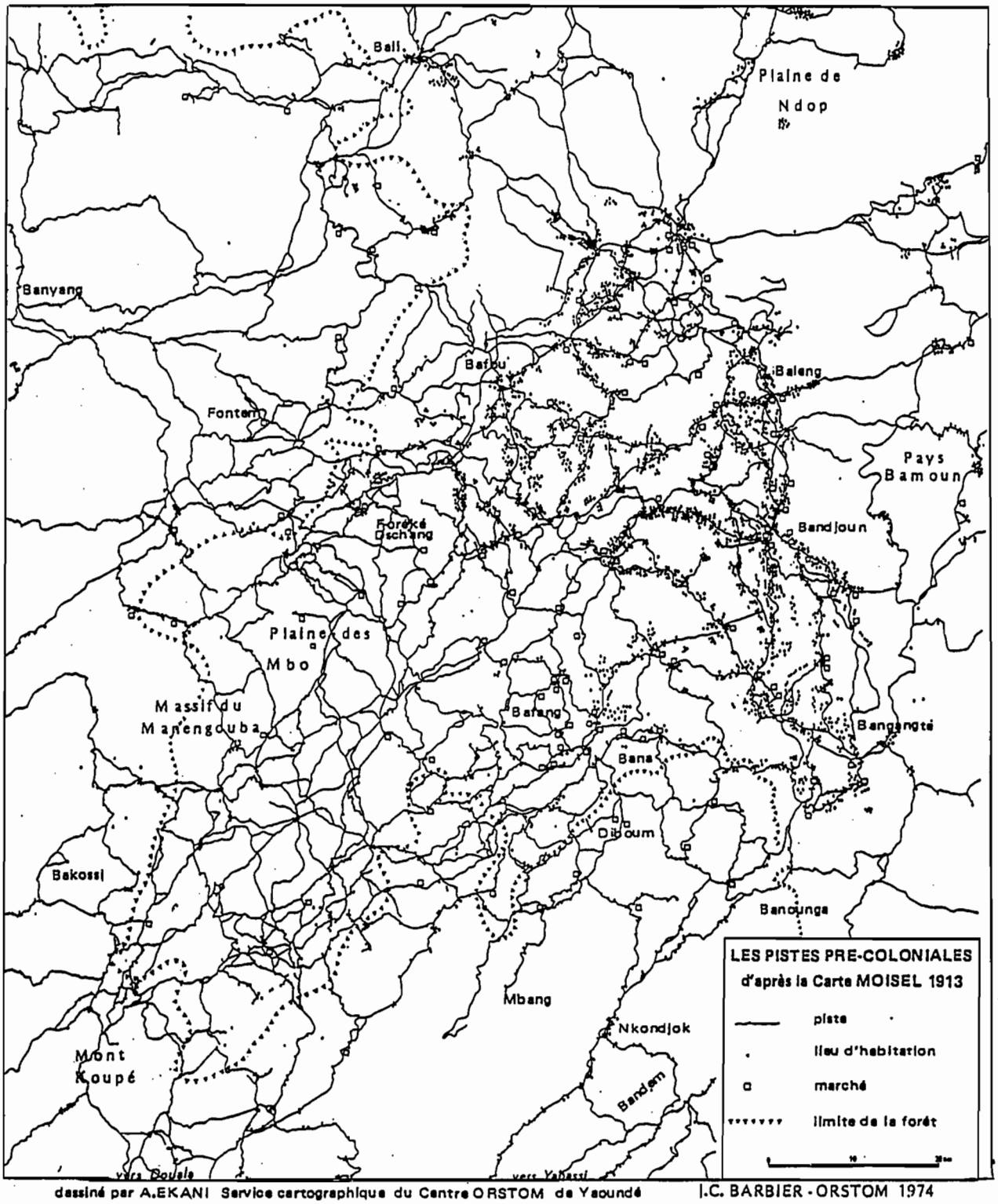
Toute étude artistique,historique, concernant un gun, un secteur du plateau bamiléké, doit tenir compte de son contexte régional pour être féconde et complète (1), vu l'importance des interactions entre les localités dans maints domaines (et dans le temps).

Les chefferies, entités certes politiquement souveraines, ne constituent pas des sortes d'ilôts isolés, des "univers fermés". Elles sont étroitement unies les unes aux autres par des réseaux de relations culturelles, économiques, artistiques et humaines, etc... (Cf. supra p. 396).
C'est au cours de l'histoire que ces liens entre les gun se sont tissés, de proche en proche. Rappelons que le plateau bamiléké n'est lui-même qu'un composant de l'espace plus vaste qu'est le Grasland, et dont il regroupe 45 % de la population.

Les centres des styles, les gun ou les ateliers, ne sont éloignés les uns des autres que de quelques kilomètres. Ainsi, à partir de Bafoussam, on atteint Bansoa, Mbouda, Bagam, Baham,en quelques heures de marche.
Sur le plateau, qui couvre 6196 km², la distance entre Batié, qui occupe la position centrale, et n'importe quel autre gun . . ne dépasse guère 60 km (cf. supra carte 2).
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

---

(1) "We would like to stress that history focusing on single chiefdom, and which does no access its position in the regional setting, would be seriously incomplete and misleading". WARNIER (J.P.), NKWI (P.), 1982, op. cit., p.71.



— Les pistes pré-coloniales d'après Moisel.

Carte n° 8

que soient leurs formes. La carte n° 8 , d'après MOISEL en 1913, donne l'image d'un réseau dense de pistes précoloniales par où circulaient les produits sur le plateau bamiléké.

L'analyse morphologique des oeuvres nous a conduit à distinguer plusieurs types de symboles et de thèmes plastiques essentiels et qui sont sensiblement les mêmes dans les gun.

La diffusion ou l'existence de certaines formes stylistiques et de certains types d'objets d'art est étroitement liée à celle des institutions (cas de la royauté nəfo), des danses (exemple du tso), des sociétés secrètes mkem, des cultes, des rituels, etc... qui leur sont attachés.

> "La forme plastique étant un moyen d'accès au surnaturel ne peut circuler seule, en tant que forme. Elle ne peut être empruntée, utilisée par d'autres qu'en tant que forme signifiante" (1).

Au Grasland, et selon GEARY : "L'adoption d'une institution conduisait simultanément à la prise en compte du symbolisme visuel qui était attaché à cette institution" (2).

A travers les gun, le même système de pensée, un fond culturel de base similaire, des échanges sous toutes leurs formes, la mobilité des hommes (dont les artistes) au cours de l'histoire (cf. supra p.287,396/397) expliquent la présence de nombreux traits caractéristiques fondamentaux, présentant des similitudes, que l'on peut observer dans la production artistique.

Les objets d'art bamiléké sont reconnaissables à quelques caractères que nous avons évoqués (cf. supra p.176-178;280-287) et qui se retrouvent d'une manière constante dans les sous-styles particuliers.

---

(1) PERROIS (L.), 1978, op.cit., p.54.

(2) GEARY (C.), 1984, op.cit., p.9.

En signalant l'existence, dans les différents secteurs du plateau bamiléké mais aussi bamoum, d'une expression plastique commune qu'elle taxe "d'expressionniste" (1), 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." (2).

La tendance géométrique des formes prédomine dans l'art bamiléké, quand on le compare à d'autres styles du Grasland (3). Elle constitue ainsi un des traits caractéristiques de la production artistique bamiléké.

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 (4).

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

---

(1) BASTIN (M.L., 1986, "Art sculptural de l'Afrique Bantu", MUNTU, n° 4-5, pp.137-164.

(2) BASTIN (M.L.), 1986, op.cit., pp.137-164.

(3) HARTER (P.), 1986, op.cit., p.349.

(4) Nous avons d'ailleurs signalé que les oeuvres d'art présentaient à la fois des traits spécifiques, évoquant l'originalité des réalisateurs, et certains traits communs, témoins de l'existence d'une même tradition plastique, d'une même unité de conception lorsqu'on passe d'un secteur à l'autre.

d'une longue histoire pendant laquelle la production plastique a connu de nombreuses transformations (cf. supra : chapitre préliminaire pp. 73-74).

Nous avons montré que la concentration de certaines catégories d'objets et de certains symboles est plus importante dans certains gun 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 gun 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), etc... Ces influences ont été évidemment réciproques entre les différents secteurs.

Les différences morphologiques que nous avons pu observer suivant les catégories ou types d'objets, sont des indices des sous-styles qui correspondent à une certaine répartition de ces oeuvres dans les espaces des échanges et ceux de la production économique.

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 oeuvres propres à ce secteur est faible par rapport à celui des oeuvres inspirées ou provenant des créations du reste du plateau. Ceci reflète le caractère composite de la population des gun, des trésors des souverains.

Voyons maintenant un peu en détail la géographie stylistique.

L'analyse ethnomorphologique nous amène à répartir schématiquement, dans l'espace, les oeuvres d'art bamiléké en deux principaux 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.

2.LES STYLES DES gun DE LA PARTIE SEPTENTRIONALE.

La partie du plateau bamiléké s'étendant au Nord d'une ligne allant de Dschang à Bangangté (grosso modo les départements de la Mifi, du Bambouto et de la Menoua amputés de la plaine de Mbo), 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 gun, types de contacts et d'influences, formes artistiques, importance numérique et variétés des oeuvres produites, etc... (cf. supra p.107 et 113).

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 gun se sont faites dans le sens Nord-Sud. Ce sont des éléments originaires des gun plus anciennement installés au Nord (Baleng, Bandrefam, Baloum, Bamendou, Fomopea, Fontsa Touala, etc...) qui fondèrent les plus importantes unités politiques du Sud (Bamena, Balengou, Bazou, Bana, Banka, Fotouni, etc...), mis à part Banounga (cf. supra p.120-125et carte 2).

On peut relever trois aires artistiques distinctes, bien qu'elles partagent des liens étroits sur le plan culturel et stylistique (carte 2) :

- le Haut-Noun (arrondissements de Galim et de Mbouda),
- l'Ouest autour de Dschang,
- le Centre et l'Est autour de Bandjoun.

2.1. Les styles du haut-Noun.

Le secteur du haut-Noun, qui appartient en partie à la plaine de Ndop (cf. cartes 2,4 bis), occupe une position centrale au Grasland. C'est un carrefour ,entre le Nord et le Sud, entre l'Est et l'Ouest des hautes terres de l'Ouest-Cameroun.

Dans l'art du haut-Noun, on observe bien le passage graduel des formes à dominante géométrique du plateau bamiléké, à celles à tendance réaliste des oeuvres du Grasland et du pays bamoum. Ici, la production plastique, dont nous avons étudié quelques spécimens (1), est connue pour la variété des oeuvres :

- en bois (magnifiques masques katcho, statuaire, tambours de forme humaine (Ph. 145) ;
- en terre cuite (pipes et récipients) dont les principaux centres sont Bamenyam, Bamesso et Bamendjinda (Ph. 190b ; 191 a ; 192 a et b) ;
- en bronze et en fer, dont Bagam et Bamenyam abritent les ateliers les plus productifs de tout le pays bamiléké (cf. supra p. 249).

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

---

(1) Cf. catalogue : Ph. 22a et b, 48, 61, 67a, 92b, 97a, 137, 145, 167b, 190b, 191a, 195b, etc...

- Le traitement très souvent réaliste des épaules et des visages, les yeux volontiers globuleux et très en relief des personnages (Ph. 68, 176b).
- L'utilisation des lignes et des volumes courbes, l'exagération des joues pour certaines figures anthropomorphes (cas des masques surtout, Ph. 145).
- 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 ne constitue pas une barrière culturelle, linguistique ou artistique entre les gun bamiléké du Nord et les gun 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 (1). Aussi, la tradition plastique de la région est restée commune.

. Des centres de style (Bagam, Bati, Bamenyam, Bamendjing, surtout) se sont déplacés du Sud de Foumbam (Kugham, Kuti, etc...) pour 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 (2).

. 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 gun du plateau de Bamenda (Aschong, Mankon, Awing, Pinyin, Mbu, etc...)

---

(1) Les Bamenyam gardent toujours des contacts avec les descendants de ceux des leurs qui se soumirent aux mfo bamoum. Information recueillie auprès du fo MOKO Thomas, de Bamenyam.

(2) TARDITS (C.), 1973, op.cit., pp.401-420.

et ceux du haut-Noun (1), se sont traduits par des influences stylistiques (cf. supra p.229, 254, 261) réciproques.

2.2. Les styles de l'Ouest.

Ils sont localisés dans les gun de langue yɛmba et ngyɛmbɔɔng. Les influences du bassin de la Cross River et de la région du haut-Mungo s'observent dans le peuplement (2) et dans l'art. Nous avons évoqué les rapports étroits, pour leurs morphologies et pour leurs fonctions, de certaines sculptures de la région de Dschang (cimier à corne de bélier de la société nkpwe, statuaire, tambour lam à motif d'éléphant, etc...) avec celles des Banyang et des Kundu (cf. supra, p.341, 352).

Le masque éléphant de bois, avec la danse tso ou nzen qui l'accompagne, la figuration de crânes humains garnis de perles, constituent une grande spécialisation de cette partie du plateau bamiléké. Tous les gun sont des centres de style. Les plus réputés sont : Bafou, Bamendou, Baloum, Fongondeng, Foreké Dschang, Batcham, Foto, Bamougong, Fontsa Touala, etc... (carte 2).

---

(1) Badadjou et Bamessingué sont des gun qui ont été fondés par des Widekum, selon le fo de cette dernière localité.

(2) "Vers la fin du XVIIIème siècle ou au début du XIXème, alors que les Ndobo étaient déjà installés, des Mbo venant de la forêt du Sud ont traversé le Nkam et sont montés sur le plateau bamiléké (partie Sud-Ouest). Ils ont réussi à renverser les dynasties régnantes et à prendre le pouvoir dans quelques chefferies. La plus grande partie des envahisseurs a été refoulée au Sud du Nkam, mais une quantité non négligeable est restée et constitue actuellement d'importantes minorités mbo dans certaines chefferies de la Menoua et du Haut-Nkam". DOGMO (J.L.), 1981, op.cit., p.65.

2.3. Les styles du Centre et de l'Est.

Le Centre et l'Est comprend les gun de langue ghɔmala' et ceux de langue nda'nda' de l'arrondissement de Bangou (cartes 2, 6). Les influences venant des régions périphériques du plateau bamiléké (exceptée celle du pays bamoum), sont modérées dans ce secteur qui abrite un tiers de la population bamiléké de l'Ouest-Cameroun. On retrouve ici les traits essentiels et tous les thèmes plastiques des arts bamiléké, et des ateliers où furent réalisés de nombreux chefs-d'oeuvre connus (Ph. 54, 78a, 79a, 82a, 86a, 88, 90a, 130, 131, etc...).

C'est le haut-lieu du perlage, de la décoration du ndop, de la construction de somptueux palais royaux (Ph. 3 a et b, 115, 198, 199). 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.

3. LES STYLES DE LA PARTIE MERIDIONALE.

Réparti en une cinquantaine de gun (la moitié de tous les gun 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 définitive, la région de Bafang, malgré les ambitions des deux plus grandes puissantes chefferies (Bana et Banka), est restée une mosaïque de petites chefferies chacune défendant jalousement son indépendance. Outre la possibilité pour chaque chefferie de s'armer jusqu'aux dents par le commerce des armes à feu et de la poudre, il faut noter l'absence d'un danger extérieur tel que celui qui existait sur la face Est du pays bamiléké (les raids bamoum), et qui provoque la formation de plus grandes chefferies" (1).

(1) BARBIER (J.P.), 1973, op.cit., p.347.

En général, lorsqu'on a affaire, comme ici, à des petites unités politiques (parfois de formation moins ancienne), les trésors des mfo, le nombre d'ateliers d'art sont souvent modestes. Les institutions sociales (1) peuvent également être simplifiées, aussi, 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 (Ph. 34, 45a, 119, 121). Certaines sculptures sont dissymétriques. On y dénote aussi le souci de l'artiste de recomposer le corps par un assemblage de volumes individualisés (Ph. 41a et b). Le décor (en particulier la coiffure, le collier et les bracelets ornant bras et chevilles) est soigneusement sculpté en relief (Ph. 34, 37, 39b) 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.

Le commerce des gun bamiléké, longtemps tourné vers les savanes du Nord, va s'ouvrir aux perspectives offertes par les comptoirs du Golfe de Guinée aux XVIIème et XVIIIème siècles. Ce sont les gun du Sud qui sont les plus touchés par les influences des populations côtières du bassin du Wouri ; ce qui n'est pas sans conséquences sur les domaines artistiques et cultuels, ce que nous verrons plus bas.

---

(1) Les gun du Sud ont des structures sociales calquées sur celles des formations politiques du Nord, avec souvent des influences plus ou moins marquées des populations forestières voisines.

Trois sous-ensembles stylistiques se dégagent :

. Le Sud-Est (département du Ndé). Il se singularise par les représentations de reines agenouillées, de femmes habituellement nues, avec une chevelure peignée en de profondes raies parallèles (Ph. 57a, 65a, 75a), des seins plats ou en obus (Ph.75b). Les personnages, très expressifs, peuvent avoir chacun une face concave en forme de coeur (Ph. 41a et b, 42b), quelquefois les yeux percés comme certains masques (Ph. 63, 65a).

Par leurs formes et leurs décors, certaines oeuvres, à l'image de la langue parlée, le mədumba[1], 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... (cf. cartes 2, 4).

. Le Sud-Ouest. Il correspond à l'aire des gun de langue féfé.[2] 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. Ce qui est caractéristique, c'est l'abondance des masques et des statuettes de la société ku'ngan (cf. supra p. 351). Les personnages y présentent volontiers des yeux en amande, les dents parfois épointées (Ph. 44 bis), des formes naturalistes (Ph. 45 a). Statues et masques présentent souvent un aspect féroce, grâce à l'utilisation de multiples artifices (Cf. supra p.301).

. La zone forestière (petit Diboum, secteur de Kekem, Sud de Banounga, plaine de Mbo). Cette zone, riche en palmiers à huile, correspond au rebord Sud du plateau bamiléké. Dès le milieu du XVIIIème siècle, elle a été investie par des éléments venus des gun du plateau (Bana, Banka, Bamena, Bazou, etc...) qui se mêlèrent aux Bassa, Mbang et Mbo pré-

---

(1) Cf. supra cartes 5, 6.

(2) Idem.

établis (1). C'est ici que l'apport de ces dernières populations à l'art bamiléké est la plus forte et la plus féconde.

C O N C L U S I O N

Notre analyse morphologique de la production artistique bamiléké nous a conduit à déchiffrer les principaux types de motifs et thèmes plastiques, à partir desquels sont élaborées les oeuvres d'art selon les lois de la création esthétique.

D'extraordinaires combinaisons, répétitions de motifs, de figures dans les oeuvres ornementales, associent l'être humain aux animaux, aux végétaux, aux minéraux, etc..., choisis pour leur symbolisme.

L'objet d'art est un signe, un symbole (dans son ensemble comme dans chacun de ses détails) (2), mais avec un tracé, des formes trahissant une recherche esthétique par : des courbes harmonieuses, l'équilibre des éléments, l'addition des traits secondaires, certains rapports de plans et de masses. D'ailleurs, si l'on observe les différentes formes des arts bamiléké, on conclue très vite qu'il existe une "réaction esthétique" chez l'artiste, gʉɛvə.

Dans la création des oeuvres, le gʉɛvə montre ce qu'il sait de l'objet plus qu'il ne le voit, n'insistant que sur l'essentiel. Le modelé peut même être accentué ou simplifié à l'extrême selon le cas. 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 évocatrice de l'oeuvre d'art.

---

(1) On retrouve encore, dans la plaine de Mbo surtout, une minorité de populations originaires des bassins du Nkam et du Mungo.

(2) L'objet d'art peut aussi être lié à un système symbolique.

Les représentations humaines et animales nous ont donné des exemples concrets, du gueva à suggérer le mouvement, à donner 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 (Ph. 20, 33a, 41a, 54, 61, 67a, 76a, 78a, 118a, 131 , 153a, etc...).

Esthétique de l'expression, géométrisation des formes, signification des symboles et tendance à l'abstraction, sont très caractéristiques des arts bamiléké, qui sont d'essence conceptuelle.

Le recours à des symboles codés (souvent réduits à des figures et volumes géométriques) qui apparaissent comme des idéogrammes plastiques transmettant la connaissance, aboutit à une sorte d'écriture. Les motifs symboliques constituent la base d'un alphabet des arts bamiléké (1).

Nous verrons plus bas si le passage du naturalisme au géométrisme et à l'abstraction (ou en sens inverse (2)) correspond à une évolution historique, à un fait de style, ou encore à quelque chose d'autre qu'il faut déterminer.

(1) MVENG (E.), 1967, "Signification africaine de l'art", Colloque sur l'art nègre (rapports), Présence Africaine, Paris, Tome I, pp.7-23.

(2) A savoir du géométrisme au naturalisme.

UNIVERSITÉ DE PARIS I – PANTHÉON-SORBONNE

LA SYMBOLIQUE DES ARTS BAMILEKE (OUEST-CAMEROUN) : APPROCHE HISTORIQUE ET ANTHROPOLOGIQUE

THESE POUR LE DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS I
(arrêté du 5 Juillet 1984)

PRÉSENTÉE ET SOUTENUE PUBLIQUEMENT
PAR
Jean Paul NOTUE

SOUS LA DIRECTION DE M. LE PROFESSEUR JEAN DEVISSE

Volume III

ANNÉE 1988

TROISIEME PARTIE - INTERPRETATION A PARTIR DE L'ANALYSE DES MOTIFS SYMBOLIQUES.

INTRODUCTION

Chez les Bamiléké, la création esthétique peut trouver des applications dans la vie sociale et, d'une manière générale, l'esthétique peut avoir une fonction utilitaire.

L'art est une activité essentiellement symbolique. En tant qu'activité créatrice de symboles (cf. supra p.45) l'art est donc générateur du beau par l'image (symbole).

Le symbole n'est pas seulement un signe visible (image) mais un signe opérant, et c'est pourquoi la création esthétique peut trouver des applications dans la vie.

> "Les formes constituent un système de communication. De quelques recherches récentes en psychologie de la vision, on peut conclure que certaines formes sont immédiatement signifiantes à travers les barrières sociales, culturelles et linguistiques. Lignes courbes et droites, traits répétés, volumes équilibrés, surfaces proportionnées transmettent au spectateur certains messages. S'ils n'ont pas la précision de la langue parlée, ils ont un impact émotionnel considérable, l'univers des formes n'est pas éloigné de la vie" (1).

Une notion capitale qu'il ne faut pas perdre de vue lorsqu'on étudie les arts bamiléké, est la valeur idéographique (cf. supra p.287, 417) accordée aux signes, aux symboles gravés, sculptés, peints, tissés ou traités sur des supports fixes (parois de murs, chambranles de portes) ou mobiles (tissus, objets rituels ou usuels) ; une telle valeur idéographique s'attache aussi aux objets figurés et

---

(1) MAQUET (J.), 1966, op.cit., pp.15-24. Une des institutions les plus avancées dans ce domaine de la recherche est le Visual Studies Center de l'université d'Harvard.

aux représentations simples et complexes, selon les intentions de celui qui les façonne et les exigences du destinataire.

Les oeuvres d'art africaines révèlent

> "une représentation ouverte du monde et de l'humanité où se délivre, par un foisonnement d'images relationnelles, par le jeu proliférant des analogies et correspondances, un imaginaire dont le registre visuel et intellectuel apparaît singulièrement étendu" (1).

Le symbolisme des objets d'art bamiléké relève des rapports existants entre les signifiants qu'ils sont et les signifiés afférents. Ces rapports sont caractéristiques de chaque utilisateur individuel (fo, notable kam) ou collectif (société secrète mkem, institution quelconque) des objets. Les symboles (couleurs, motifs géométriques, figures anthropomorphes ou zoomorphes, etc...), que nous avons évoqués, sont d'une grande cohérence au niveau des significations, mais sont d'une grande variété au niveau des expressions formelles. En général, ils sont de deux ordres :

- anthropomorphes, ils représentent des aspects du destin humain ;
- cosmiques, ils figurent ou évoquent des éléments de la création dans l'univers.

En parcourant la gamme des symboles, qui sont dynamiques, pluridimensionnels, qui revêtent chacun plusieurs sens et fonctions, on retrouve un même thème dominant : la lutte entre la vie et la mort.

---

(1) PAUDRAT (J.L.), 1986, "Figures du réalisme africain", in Catalogue : Ouvertures sur l'art africain ; Musée des arts décoratifs, fondation Dapper, Paris p.12.

L'interprétation d'un symbole doit s'inspirer non seulement de la figure qui le représente, mais aussi de son mouvement, de sa nature, de son rôle particulier, de sa place dans les différents systèmes symboliques, du contexte de son utilisation. Nous y reviendrons dans la suite de ce texte.

Pour bien comprendre la symbolique (cf. supra p.48) des arts bamiléké, il faut la replacer dans le contexte culturel et religieux des initiations et dans son cadre social.

> "Quiconque s'est penché sur des phénomènes symboliques sait que leur interprétation dépend du contexte et se trouve généralement modifiée par toute substitution" (1).

---

(1) SPERBER D., 1974, op.cit., p.23.

CHAPITRE I

LE LANGAGE DE LA SYMBOLIQUE

L'art figuratif ou plastique, né dès la préhistoire dans la constitution d'un couple intellectuel phonation-graphie, est inséparable du langage.

"Il est par conséquent évident que, dès la source, phonation et graphisme répondent au même but" (1).

La psychanalyse, par l'étude des rêves, des mythes, des oeuvres artistiques et littéraires, aboutit sinon à la conclusion, mais du moins à la constatation que la pensée et le langage symboliques sont propres à tous les hommes, qu'ils soient négro-africains, européens, asiatiques, etc...

Lorsqu'un artiste, par exemple un sculpteur, cherche un rapport de lignes, des couleurs, ou une proportion de masses, n'essaie-t-il pas obscurément de s'exprimer dans une sorte de langage doublé d'un système de significations ?

Comme nous l'avons signalé, plusieurs études sur la psychologie de la perception visuelle dans l'art, montrent que

---

(1) LEROI-GOURHAN, 1964-1965, Le geste et la parole : techniques et langage ; la mémoire et les rythmes, Albin Michel, Paris, vol. I, p.269.

certaines formes plastiques sont des signifiants (cf. supra p. 419). La fonction fondamentale des objets d'art bamiléké est de constituer un langage, un moyen de communication et d'intégration sociales.

Certains auteurs, parmi lesquels Erwin PANOFSKY (1), considèrent l'oeuvre d'art comme une forme symbolique (2), c'est-à-dire que rien en elle n'est naturel, tout y est conventionnel et par là-même, signifiant. Ce point de vue est tout à fait approprié aux objets d'art bamiléké si nous nous souvenons des analyses précédentes.

Ainsi, dans l'oeuvre d'art figurative, selon Erwin PANOFSKY, on peut distinguer des éléments appartenant à différents niveaux de lecture et, corrélativement, dégager différents plans de signification :

- Les formes ou motifs simplement identifiés relèvent d'une analyse pré-iconographique.
- Les histoires ou images reconstituées grâce à une familiarité culturelle, sont les objets des analyses iconographiques.
- Enfin, le contenu intrinsèque de l'oeuvre, c'est-à-dire ce qu'elle exprime des tendances fondamentales de son auteur, de son époque, de sa communauté, etc..., est appréhendé par une synthèse iconologique (3).

La manière dont les Bamiléké s'expriment au moyen de symboles, de formes artistiques, constitue un langage des images visuelles.

---

(1) PANOFSKY (E.), 1969, L'oeuvre d'art et ses significations ; essais sur les arts visuels, Gallimard, Paris.

(2) Le terme est emprunté à la philosophie des formes symboliques d'Ernst CASSIRER (Cf. CASSIRER, Ernst, 1953-1957, The Philosophy of symbolic forms, New Haven, Yale, University Press, 3 vol.

(3) Nous nous en inspirons en partie, du moins pour les grandes lignes de cette approche de l'art et dans le cas particulier de notre sujet de thèse.

> "Cet art est un langage symbolique, le symbole a pour mission d'exprimer le destin de l'homme déchiré par la lutte entre la vie et la mort" (1).

Pour les Bamiléké, le monde est peuplé d'ennemis et d'alliés potentiels, ainsi que d'innombrables dangers. L'homme doit lutter contre les forces de la nature et contre la mort. Il doit faire appel aux divinités à l'occasion d'événements graves.

La nostalgie de la vie toujours menacée, toujours à reconquérir, le mystère de la mort, la place de chaque individu dans la société et dans le cosmos, tout cela se trouve exprimé dans les représentations artistiques ainsi que dans la littérature orale.

L'expression symbolique traduit l'effort de l'homme pour déchiffrer et maîtriser un destin qui lui échappe à travers les obscurités qui l'entourent.

L'impuissance et le vertige saisissant l'homme devant l'inéluctable apparition du spectre de la mort, sont mises en évidence par les expressions symboliques dont les cérémonies de funérailles constituent un cadre privilégié (Ph. 35t).

> "Le cri prend ici une place nullement égalée dans les autres statuaires d'Afrique. Ce peut-être le cri fondamental de l'humain naissant, le cri de guerre, merveilleusement illustré par un awotzen dépourvu de perles, de la région de Dschang ... Citons encore le cri des douleurs, les deuilleuses porteuses de coupe de Bangwa ou de Bamenkombo..." (2).

La symbolique permet au Bamiléké de lire sur le visage du monde quels sont ses alliés, quels sont ses adversaires. En tant que langage, elle exprime la réalité de l'univers conçu comme un monde humanisé, comme une vie dans laquelle

---

(1) MVENG (E.), 1969, Art nègre, art chrétien ?, éd. par les amis italiens de Présence Africaine, Rome, p.17.

(2) HARTER (P.), 1986, op.cit., p.339.

Ph.35t - Deuil d'un notable, Batié (Cliché FINAC-ADALA, 1982).

Au premier plan : les parents et les épouses du disparu.

Au second plan : les membres masqués et alignés d'une société secrète mkem.

le destin de l'homme et celui des choses se font mutuellement. Elle illustre des idées, des croyances, des valeurs. A travers elle, l'artiste, le gʉɛvə, représente et vénère des thèmes essentiels :

- joies que procurent la force,l'abondance, la fécondité, la virilité, l'autorité ;
- mystère de la mort;
- humilité devant le fo ;
- respect des ancêtres et action du passé sur le présent.

Le but du gʉɛvə sera d'intégrer à son oeuvre les forces dont il souhaite faire profiter la collectivité, qu'il a pour mission de servir. Derrière l'assemblage symbolique des figures anthropomorphes, zoomorphes, géométriques, existe un contexte social, culturel, historique, religieux, avec lequel l'assemblage symbolique est coordonné et dont le gʉɛvə reproduit spacialement les valeurs, les traits caractéristiques.

Ainsi, le langage de la symbolique évoque l'humble condition de l'homme sur la terre, sous ses multiples aspects. L'art bamiléké devient un traité de politique (on y lit l'organisation de la société et sa hiérarchie). On y raconte les batailles (Ph. 8, 11), les scènes de la vie quotidienne (Ph. 13 bis), de la vie tout court. L'histoire des gun, des personnages (rois et reines surtout) se lit à travers certaines oeuvres d'art (Ph. 17).

Mais, la religion étant considérée comme l'ensemble des moyens (prières, offrandes, cérémonies, etc...) par lesquels l'homme demande l'aide des êtres surnaturels, le langage de la symbolique est d'abord religieux.

> "Le langage de la symbolique est donc un langage essentiellement religieux... Les ethnologues parlent volontiers de

symbolique cosmobiologique et de symbolique théiste. L'une et l'autre, ne font qu'une, du moins pour nous autres africains, car c'est la réalité exprimée qui fait leur unité, et nous savons que cette réalité c'est la vie" (1).

---

(1) MVENG (E.), 1966, op.cit., p.71.

CHAPITRE II

PLACE DU KƐ ET DU SACRE

DANS LES REPRESENTATIONS ARTISTIQUES

> "Il me paraît nécessaire de préciser que le "kè", comme d'ailleurs l'être suprême (si) et les ancêtres (mpfesi) et autres puissances, sont des réalités indiscutables et que l'homme ne peut en faire l'économie. Il est vrai que l'homme se sent quelque peu rassuré face à cette puissance qu'il a le privilège de manipuler" (1).

Les Bamiléké ont construit tout un univers organisé où le surnaturel doit se plier à la hiérarchie et aux rites communautaires. 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.

Les symboles évoqués au niveau des arts plastiques (mais aussi des rites, des chants, des danses, des gestes, de la musique) démontrent la place éminente du principal problème de l'homme, son passage de la vie à la mort et son affrontement permanent avec les forces du cosmos.

Prisonnier de ces deux échéances, la naissance et la mort, l'homme, pour survivre, ou parfois pour mieux vivre, s'est allié aux animaux ou plus globalement aux forces de la nature.

---

(1) MAILLARD (P.), 1984, op.cit., p.133.

Cette alliance concrétisée dans les rituels et symboles du kɛ (puissance de vie et de fécondité, énergie cosmique, force transcendantale, cf. supra p. 19) est la caractéristique de l'univers bamiléké et est bien visible dans les expressions artistiques.

SECTION I - LA NOTION DU KƐ

Le KƐ, phénomène magico-religieux, est un aspect fondamental du nəfo (royauté bamiléké) et une base importante de l'organisation sociale. Les rituels du kɛ les plus anciens (1) datent au moins du XIVème siècle puisque la tradition orale relative à la genèse des guŋ (cf. supra p. 120) en fait mention. En outre, la force surnaturelle de tout fo bamiléké et de certains objets symbolisant son pouvoir (cas de la double cloche kwifo, liée à la fondation du guŋ) est attribuée au kɛ (cf. supra p. 374).

Face aux forces occultes des esprits et aux forces naturelles qui les encerclent de toutes parts, le Bamiléké adopte deux attitudes différentes :

Il tente de se rendre ces forces (plus ou moins mauvaises) favorables : c'est la raison de tous les sacrifices et cultes à l'être suprême, Si, directement ou indirectement par l'intermédiaire des ancêtres et des dieux (cf. supra p. 171-172).

---

(1) Les rituels et les symboles du kɛ ne sont pas statiques ou figés ; ils sont dynamiques et se transforment, selon les époques, à l'image des objets d'art qui leur servent de supports, ainsi qu'à celle des sociétés secrètes mkem et des institutions auxquelles ils sont attachés.

D'un autre côté, il entreprend de percer le secret de ces forces mystérieuses pour s'en approprier la puissance et conquérir une autorité sur les autres : c'est la démarche des magiciens et des sorciers. La magie apparaît ainsi comme un effort de connaissance des forces cosmiques qui sommeillent en toute chose et qu'on peut conquérir.

H. DESCHAMPS précise : "(la magie) n'est qu'un procédé de transfert de ces forces vitales, de tout ce dynamisme qui est l'essence des religions noires". (1).

Le kɛ, de par sa nature et ses manifestations, relève à la fois de la magie et de la religion.

> "Il existe chez les Bamiléké un grand nombre de rites destinés à maintenir la fécondité du groupe, qui s'adressent soit aux ancêtres, soit aux divinités locales. Tout ceci débouche forcément sur des actes ou des pratiques magiques, indissociables des croyances religieuses. La preuve en est par exemple que le terme kɛ, qui sert à désigner tout ce qui possède un côté magique, représente en même temps un rite agraire important et le rite de passage pour les adolescents". (2).

Le kɛ, puissance transcendante et dynamique, force diffuse, évoque plusieurs aspects d'une même réalité, d'un même phénomène, suivant le contexte de ses applications (3). Ainsi, le kɛ est :

- La puissance surnaturelle de vie et de fécondité qui apparaît lors de la célébration bisannuelle du kɛ (Ph. 36t-a, 37t-a et b) ;
- Le pouvoir de posséder un double et de se transformer, en cas de nécessité, en animal (Cf. supra p.137-138).

---

(1) DESCHAMPS (H.), 1977, op.cit., p.68.

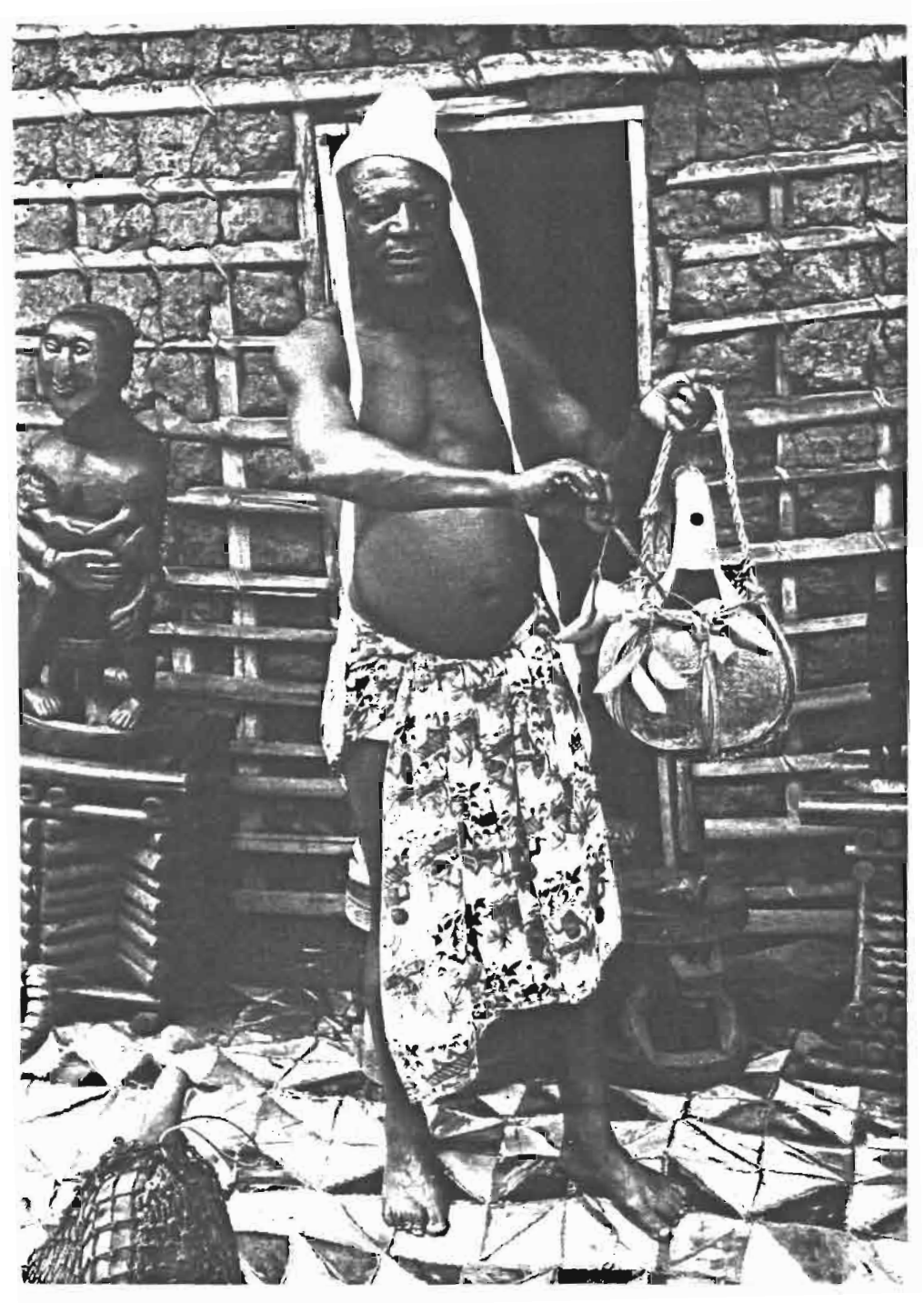
(2) SAVARY (C.), 1980, Cameroun, arts et cultures des peuples de l'Ouest, Musée d'ethnographie, p.28.

(3) En somme, le kɛ est un (le Bamiléké ne le conçoit que dans sa totalité, dans sa globalité) et multiple (par la diversité des aspects qu'il peut présenter).

Ph.36t-a:Ouverture du kɛ : défilé des membres de la société nyəlɐŋ des descendants du fo, Bandjoun (Cliché FINAC - ADALA, 1983).

Ph. 36t-b:Ouverture du kɛ : trois membres de la société nyəlɐŋ tatoués de kaolin au torse, portant des jupes en étoffe ndop et tenant chacun une corne de zébu, Bandjoun (Cliché FINAC - ADALA, 1983).

Ph. 37t-a et b - Ouverture du kɛ : procession des membres de la société nyalen des descendants du fo, avec à sa tête le wagne, grand maître des cérémonies rituelles. Ici, gestes, costumes, matériels ont une signification religieuse et magique d'une grande importance (Cliché FINAC - ADALA, 1983).



Ph. 38t - Un maître de la pluie, Bantche-Bansoa
(Cliché FINAC - ADALA, 1982).

- Le pouvoir de détecter les forces maléfiques et de les chasser ;
- Le pouvoir de guérison et de divination ;
- Le pouvoir qui fonde la force mystique du fo (cf. supra p.139 et 151), des neuf notables mkamvə'ə, des membres de certaines sociétés secrètes mkem comme le ku'ngaŋ que nous verrons plus bas ;
- Le pouvoir de faire tomber ou d'arrêter la pluie (Ph. 38t), 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 de "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" (1).

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

En deçà de l'essence (2) même de cette puissance,qui

---

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

(2) Les Bamiléké pensent que tout élément de la création (végétaux, hommes, animaux, etc...) et plus globalement la matière constitutive des êtres et des choses,contiennent une énergie, une puissance dynamique et surnaturelle qu'on peut rapprocher de celle qui sous-tend la vie elle-même. La concentration de cette puissance (élément moteur du kɛ), qui peut croître ou décroître, varie d'un être à un autre, d'une chose à une autre. D'où une hiérarchie entre les éléments de la création par rapport à la concentration de cette puissance.
D'après M. FOUOWOUM TCHOUTA, notable bagang et responsable de la société des hommes-éperviers, cette puissance est invisible et immatérielle. La matière n'est qu'un de ses sièges parmi tant d'autres : air, parole, arc-en-ciel,vent, etc... Elle n'est ni un dieu, ni un esprit. Elle se définit par ses actions spectaculaires. La théorie des puissances, de force transcendantale est générale en Afrique,mais sa nature diffère d'une région à une autre.

est l'élément fondamental, le kɛ se laisse surtout définir par ses manifestations ou expressions à travers les objets cultuels qui lui servent de support, les symboles qui le matérialisent en partie, enfin les rites qui lui servent de cadre.

Celui qui possède ou manipule le kɛ porte l'appellation générale de ghɛkɛ (littéralement homme qui a le kɛ). Le degré de puissance du ghɛkɛ, le type d'un ou plusieurs pouvoirs qu'il possède, dépendent étroitement de la nature des initiations qu'il a suivies, de son habileté à exploiter ces pouvoirs.

Or, ces initiations, qui sont longues et complexes, peuvent se diviser en catégories correspondant à des spécialités qui constituent les principaux aspects du kɛ. Un ghɛkɛ portera donc un nom spécifique en rapport avec la spécialité où il excelle. Exemples :

- Le ghɛpi : celui qui a le double animal, pi, et peut se transformer en bête ;
- Le ghɛgom : celui qui pratique la divination par l'araignée mygale ;
- Le gegɛ : maître-guérisseur ;
- bɛban : celui qui peut faire tomber ou arrêter la pluie.
- etc...

Nous reviendrons là-dessus plus bas lorsque nous étudierons la société ku'ngaŋ (cf. infra p. 453).

C'est à travers les sociétés secrètes mkem qu'ils dirigent, que les ghɛkɛ, à commencer par le fo, les neuf notables mkamvʉ'ʉ, dirigent le guŋ.

SECTION II - LES RELATIONS ENTRE LES CROYANCES MAGICO-RELIGIEUSES ET LES REPRÉSENTATIONS ARTISTIQUES.

Le kɛ et la religion (qualifiée d'"animiste" ou de "fétichiste") (1) interviennent de plusieurs manières dans les arts plastiques bamiléké :

1° 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, etc... sont des thèmes liés à des conceptions magico-religieuses (2) et qui sont abondamment interprétées dans de nombreuses oeuvres d'art. Les représentations zoomorphes et anthropomorphes ont fourni d'amples exemples à ce sujet (cf. supra, 2ème partie, chapitres I et II).

2° Les rituels, les prières et les sacrifices (parfois humains) sont indispensables à la fabrication, la mise en service, l'exhibition ou la présentation (Ph. 3t) des objets cultuels (tambours, cloches, masques, figures de gardien protecteur bomala, effigies royales, certains sièges, etc..., cf. supra, p. 164, 180, 187, 202, 331, 332) appartenant surtout au fo et à des sociétés secrètes mkem. Ces cérémonies donnent aux objets la force surnaturelle du kɛ ou un caractère sacré.

3° La création artistique est soumise à des règles, à un code dont une des bases fondamentales est la religion. Cette dernière, et particulièrement dans le jeu du prescrit et

---

(1) DESCHAMPS (H.), 1977, op.cit., p.69.

(2) La formation religieuse des artistes (cf. supra p. 212) leur permet de se familiariser avec toutes ces conceptions.

de l'interdit, du permis et du défendu, indique à l'artiste les valeurs et contre-valeurs de la communauté. Ceci semble expliquer l'unité de conception et de signification de la production plastique malgré la diversité des expressions formelles.

4° De nombreux objets d'art (masques, statues , tissus ndop, instruments de musique, etc...) sont des supports ou des réceptacles du kɛ (Ph. 63, 67b, 151b) et des concepts religieux (1). Ce sont des pièces utilisées dans des cérémonies cultuelles (2), parmi lesquelles les rites et initiations du kɛ (cf. infra p. 439).

Rappelons que l'objet support ou réceptable du kɛ (Ph. 67b, 133) a été transformé en un élément capable de capter les forces de la nature ou surtout doué d'une puissance dynamique, d'une certaine énergie (cas du gardien-protecteur bomala, cf. supra p. 331/332) grâce à :

- ses formes propres et les motifs qu'il porte,
- l'adjonction de certains matériels (coquilles d'escargot, épines de porc-épic, cheveux humains,

---

(1) Il faut noter qu'il y a bien d'autres objets d'art qui ne sont pas sacrés ou n'ont aucune fonction religieuse.

(2) Remarquons qu'il est difficile de dissocier les cérémonies magiques de celles qui sont strictement religieuses. En outre, bien qu'il existe des pièces réservées uniquement à des fonctions cultuelles précises, de nombreux objets sont polyfonctionnels et servent à différentes activités de la vie sociale. Dans ce cas, la fonction et le caractère sacré ou non de l'objet dépendent du contexte de son utilisation.
Ainsi les fonctions ne sont pas toujours attribuées d'une manière spécifique à des familles d'objets, mais elles sont le plus souvent redistribuées selon les occasions et les nécessités.

couleurs fétiches, plumes de toucan, etc...) qui jouent un rôle magique (Ph. 67a, 68, 82a, 151b, etc...),
- un médicament qui a le pouvoir du kɛ, logé dans une cavité qu'il porte (Ph. 67b). Ce peut être aussi l'onction de l'objet à l'aide d'une huile magique ;
- les rituels auxquels il est soumis et que nous avons évoqués.

De tels objets métamorphosés, peuvent devenir dangereux, comme certains bomala' et certains masques.

Une des principales raisons qui expliquent cette liaison intime entre l'art et la religion, est que l'expression graphique et plastique restitue au langage la dimension de l'inexprimable.

La difficulté de percevoir le monde invisible, le problème de montrer les aspects du kɛ tout en voilant ceux qui sont réservés aux initiés, impliquent le recours aux symboles.

La première fonction d'un symbole, qui peut avoir pour image un objet d'art, un motif, est d'ordre exploratoire. Le symbole permet de saisir d'une certaine manière une relation que la raison parfois ne peut définir.

> "C'est parce que d'innombrables choses se situent au-delà des limites de l'entendement humain que nous utilisons constamment des termes symboliques pour représenter des concepts que nous ne pouvons ni définir ... ni comprendre pleinement". (1).

Ainsi, l'art, expression visible de l'invisible et du surnaturel (au moyen des symboles) est particulièrement propre

---

(1) JUNG (C.G.), 1964, L'homme et ses symboles, Pont Royal, Paris, p.20-21.

à être incorporé à divers actes des cultes et des rites. Il peut donc satisfaire les besoins spirituels de la communauté.

L'art est avant tout une activité qui vise à nous faire pénétrer plus profondément dans la signification de la vie, en exprimant de façon réaliste ou abstraite quelques-uns des aspects permanents ou éphémères de la présence de l'homme au monde.

Le langage esthétique peut alors dépasser le plan de la forme pour accéder très vite au plan religieux, ce qui explique très souvent un mélange constant des notions de valeur esthétique et de valeur religieuse lorsqu'on analyse certains objets d'art.

Compte tenu de l'équilibre précaire des institutions humaines, la médiation des objets d'art s'avère nécessaire au renforcement des liens entre la communauté des vivants et le monde invisible (1).

Les objets cultuels contribuent positivement au maintien de l'équilibre psychologique des individus. Ils peuvent avoir un effet cathartique collectif : cas de purification produite sur les spectateurs par certains rites du kɛ où apparaissent masques et objets symboliques. Ils peuvent aussi, lors des épiphanies, revitaliser les valeurs fondamentales de la communauté en les rendant émotionnellement perceptibles.

L'importance que les Bamiléké accordent aux objets d'art dépend premièrement de leur valeur religieuse et magique. Les oeuvres les plus craintes, et qui ne sont exhibées qu'exceptionnellement (parfois pas du tout, du moins en public) sont celles utilisées dans les rites du kɛ que nous allons étudier.

---

(1) PAUDRAT (J.L.), 1986, op.cit., p.12.

SECTION III - RITES ET SYMBOLIQUE DU KƐ

> "Toutes les représentations plastiques de l'Afrique traditionnelle sont liées à des croyances, à des rites, à des cérémoniaux à caractère magique (à une magie considérée sous sa forme la plus haute et qui vise à relier le monde des esprits non manifestés à celui du monde visible)". (1).

Les pratiques rituelles du kɛ ont pour but de faciliter la vie personnelle des individus et celle, sociale ou collective, de la communauté, en forçant au besoin le cours normal des choses. Les rites et les initiations du kɛ (avec les symboles qui leur sont attachés) peuvent se diviser en quatre grandes catégories comportant de nombreuses subdivisions :

1° Les rites et les initiations relatives à la célébration bisannuelle du kɛ (institution commune à tous les membres du guŋ) qui sont les plus importants.

2° Les rites et les initiations du kɛ spécifiques aux différentes sociétés secrètes mkem.

3° Les rites et les initiations du kɛ liés à l'avènement d'un nouveau fo (cf. supra p.119 et 146 ; Ph. 17t et 18t).

4° Les rites et les initiations du kɛ à caractère individuel, concernant les habitants du guŋ. On peut y ajouter tout rituel du kɛ n'appartenant pas aux trois premières catégories.

Il y a une interprétation de tous les rites dans la mesure où chacun, malgré sa spécificité, célèbre un aspect particulier d'un même phénomène, le kɛ. C'est pourquoi il y

---

(1) LEM (F.H.), 1966, op.cit., p.39.

à de nombreux points de convergence à travers ses différentes activités d'autant que toutes sont contrôlées par le fo et les neuf notables mkamvʉ'ʉ. La différence se situe surtout au niveau des buts poursuivis, des moyens mis en oeuvre, et de la hiérarchie des pouvoirs.

1. LA CELEBRATION BISANNUELLE DU KƐ.

Nous avons évoqué la conception binaire du temps chez les Bamiléké avec une année gukƐ, qui succède régulièrement à l'année gujƐ (cf. supra p. 82).

L'année du kƐ, toujours respectée dans la plupart des gun, est marquée par les rites suivants : rites de fertilité, de fécondité, d'initiation de jeunes mâles, de purification, et d'éloignement des forces néfastes dont le ndo (malheur ou malédiction, cf. supra p. 172), etc..., tout ceci pour le bien-être et la prospérité de la communauté (1).

Cette célébration bisannuelle du kƐ dure neuf semaines gapzu (2). Les rites sont présidés par ceux des ghƐkƐ (3) qui possèdent et manipulent les pouvoirs du kƐ,"magiciens", qui ont chacun un double animal pi.

De l'ouverture au renvoi du kƐ, tout rituel est fait de deux parties : l'une secrète, réservée strictement aux

---

(1) Il existe chez les Yorouba une fête rituelle appelée apa, qui a lieu tous les deux ans à partir de mars, et dont la fonction est aussi de favoriser la fertilité et la prospérité du groupe par le recours à la magie et aux aides surnaturelles (cf. FAGG (W.), 1966, "De l'art des Yoruba", L'Art Nègre, Présence Africaine, Paris, 2e édition, p.115).

(2) La semaine bamiléké appelée gapzu (cf. supra p. 83) a huit jours. Les festivités se déroulent alors pendant 72 jours.

(3) Ils sont regroupés dans de puissantes sociétés secrètes.

Ph. 39t - Le Tamaso, chef des hommes-panthères Babeté (cliché FINAC-ADALA, 1983).

ghɛkɛ, l'autre publique (mais avec des phases n'admettant que les initiés) (1).

> "C'est Bafoussam qui ouvre en priorité l'année du kɛ, suivi de Baleng puis des autres cheffe-ries dans l'ordre d'ancienneté". (2).

1.1. L'ouverture du kɛ : le mystère de la maso

Cette ouverture a lieu tous les deux ans, à la fin de la saison des pluies. La société des hommes-panthères, pə-nomgwi (cf. infra p. 509) joue un rôle important pendant l'année du kɛ. Les sociétés secrètes ne sont pas fédérées, mais, par simple souci de solidarité, elles reconnaissent un grand maître : le tamaso qui est le "président" des hommes-panthères (Ph. 39t).

Le tamaso, par une nuit très sombre, convoque non seulement les hommes-panthères, mais tous les hommes ayant conclu un pacte totémique avec un animal, en frappant trois fois le tambour d'appel lam. Cette réunion générale s'appelle symboliquement la maso (littéralement la mère de l'éléphant).

Les ghɛkɛ et devins les plus puissants du gun vont effectuer en brousse un rituel complexe par lequel on saura la date exacte de l'ouverture du kɛ, qui engage non seulement la vie des ghɛkɛ eux-mêmes mais surtout la fécondité du groupe.

---

(1) La première partie du rituel se passe en brousse ou dans les cases-temples (de nuit ou au crépuscule souvent) et la seconde dans une place appelée simkɛ (cf. supra p. 135). Les cérémonies de brousse sont les plus importantes du point de vue strictement religieux ou magique ; on y accomplit l'essentiel des rites. Mais la seconde partie, destinée à montrer l'importance sociale du kɛ, à célébrer sa puissance, à favoriser la cohésion des lignages, etc..., n'est pas moins indispensable.

(2) D'après M. NGOMPE Elie, fo de Bafoussam. Cet ordre est contesté par d'autres mfo (pluriel de fo).

Des démonstrations magiques ont lieu ; il est interdit à quiconque de rôder dans les alentours.

Quand le rituel est accompli, les ghɛkɛ reviennent par un chemin approprié ("la route de la maso") et annoncent la nouvelle à toute la population. Partout les gens chuchotent : "La maso est sortie de la brousse !"

Pour beaucoup, la maso n'est pas une simple réunion de magiciens, mais l'apparition de la divinité même de la fécondité. A dire vrai, on sait peu de choses sur ce rituel, gardé encore très secret.

De nombreuses légendes rapportent le triste sort réservé aux curieux qui ont voulu découvrir la maso :

> "Un homme caché au sommet d'un grand arbre bien feuillu, voulait voir le passage de la maso. Quand le cortège passa, il vit ce qu'il voulait voir mais ensuite, glissant de sa branche, il tomba et s'écrasa au sol ...
>
> Un autre se croyant plus malin, se cacha dans une meule de paille en ménageant une petite fente pour voir la maso. Le curieux était sûr de passer inaperçu et que personne ne remarquerait la meule de paille. La maso passa, mais quand le curieux rentra chez lui tout transpirant, il ne put que se coucher et mourut peu après". (1).

Le R.p. Albert voulait aussi en savoir plus sur la maso et réussit à photographier le cortège :

> "Il nous est arrivé de pouvoir photographier à la nuit tombante, un singulier cortège. Des hommes, liés ensemble par une même et longue bande d'étoffe passant entre leurs jambes et retenue devant et derrière, par leur ceinture, s'avançaient à pas comptés et en silence ; tous portaient, retenu entre leurs lèvres, un fruit d'un rouge éclatant". (2).

---

(1) Tradition orale de Bandjoun.

(2) ALBERT (R.p.), 1943, op.cit., p.254.

Etait-ce bien la maso si redoutée ? Ou simplement un cortège de ghɛkɛ ? Bien que le tamaso soit connu de tous, les secrets de la maso sont encore bien gardés.

Lorsque la maso arrive au tsa (capitale du gun, cf. supra p. 132), les ghɛkɛ pénètrent dans le nto' (la case sacrée, cf. supra, p. 136) du simkɛ (place ou marché du kɛ). Ils vont provoquer et renforcer la fécondité de la communauté par des sacrifices et des rituels effectués dans le bois sacré, proche de la résidence du fo.

> "Les gens qui sortent de la case sacrée sont auréolés d'une force mystique ; un tourbillon est devant eux, un autre derrière. En poussant des cris, les ghɛkɛ amènent cette puissance de vie du bois sacré à la chefferie elle-même en se livrant aux cérémonies appropriées" (1).

Il est fortement décommandé aux gens de s'occuper des activités de ces ghɛkɛ, même s'ils les voient passer.

Le lendemain de cette cérémonie, on célèbre la sortie de la société nyəlen par un cortège où des objets symboliques, supports du kɛ, sont portés par les initiés à travers la place du marché, sim (Ph. 37t-a). Ainsi, on retrouve :

- Le puəkɛ ou sac du kɛ, en raphia, contenant des produits mystiques où sont concentrés les pouvoirs du kɛ. Sur la Ph. 36t-b, il est porté à l'aisselle par le second personnage, au premier plan, en partant de la gauche (2).

---

(1) Propos recueilli à Bandjoun, de la bouche d'un puissant ghɛkɛ, M. WAGNE, grand maître des cérémonies rituelles du kɛ.

(2) Le puəkɛ est aussi appelé puə te ta' qui signifie littéralement sac qu'on ne fouille pas. D'après un mythe bamiléké de la région de Bagam, c'est l'ouverture d'un sac puəkɛ, due à la curiosité de l'épouse d'un puissant ghɛkɛ propriétaire du sac, qui libéra les maladies et le mal sur toute la terre. C'était en l'absence du mari, qui avait toujours conseillé à son épouse de ne jamais ouvrir ni toucher ce sac où étaient enfermés les maladies et le mal.

- Le ntu'kɛ (vase du kɛ), symbole de la fécondité et de la fertilité. Sur la Ph. 37t-b, il est tenu par le personnage qui se tient juste derrière celui au sac puəkɛ. C'est dans cette poterie, douée de puissance, que sont préparées les substances magiques destinées à fortifier les ghɛkɛ. Le ntu'kɛ serait souvent protégé par un serpent (1) là où il est conservé.
- Le ntu'na, ou corne de zébu, qui est ici symbole de la fécondité et de l'abondance. Il est tenu dans la main (Ph. 36t-b).
- L'étoffe rituelle ndop que porte chaque ghɛkɛ. Elle est ornée de nombreux motifs symboliques (cf. supra pp. 392-395) qui sont des idéogrammes transmettant les messages du kɛ.

Les sociétaires du nyəlen ont les torses tatoués de kaolin bum, qui est blanc (2). Chacun a attaché sur sa tête une feuille verte appelée buəbuə (provenant d'une plante du même nom) qui a un caractère mystique et qui est très souvent associée au kɛ. Le ghɛpi (celui qui a contacté un pacte avec un animal) est, à sa mort, toujours enterré la tête recouverte du buəbuə. Ce dernier est aussi un élément de purification et de protection.

---

(1) MAILLARD (B.), 1984, op.cit., p.160.

(2) Dans le contexte des rituels du kɛ, le bum a plusieurs significations symboliques : en particulier, avec aspersion d'eau, il sert à conjurer les malheurs et peut avoir une puissance curative. Sa couleur blanche symbolise l'esprit, ou celui qui renaît et sort victorieux des épreuves initiatiques ; elle éloigne la mort. C'est aussi l'image de la révélation et de la consécration (Cf. infra p. 480).

1.2. Initiations et danses rituelles du kɛ.

Les cérémonies diverses durent neuf gapzu, de l'arrivée au départ de la maso comme nous l'avons dit. Dans les détails, le calendrier de la fête diffère d'un gun à l'autre, mais le contenu et le sens fondamentaux sont les mêmes.

Chacune des 72 journées est réservée à une ou plusieurs sociétés secrètes mkem déterminées, qui exécutent un rituel du kɛ qui est propre à chacune.

Il y a, entre autres, une journée consacrée à l'exhibition de tous les masques de la chefferie. Les mkem se réunissent toutes sur la place du marché et font danser leurs masques lors d'un rituel appelé nəkan ou kaŋ ou simplement kɛ.

Les objets (masques, statuettes, costumes, parures, etc...) qui sont exhibés lors des différents rites, constituent des supports aux notions, aux symboles relevant des mkem à but religieux et magiques qui en sont propriétaires. Leur fonction est de présenter concrètement et parfois spacialement (en volume), certaines idées concernant la doctrine initiatique, les pouvoirs du kɛ, qui varient suivant les mkem et suivant le contexte.

Ils donnent une certaine vie aux symboles et images relatives au kɛ dont ils sont porteurs, et les enchaînent en une sorte de discours lors des épiphanies religieuses (cas de l'étoffe ndop). Ils constituent comme nous l'avons dit, un moyen de communication :

- d'abord entre les ghɛkɛ,
- ensuite, entre les mkem, auxquels ils appartiennent, et le public.

Enfin, les objets rituels, et en particulier les masques, jouent un rôle de polarisation de l'émerveillement (puissance, richesse, étalage des grades). Ils constituent surtout des foyers d'émotions intenses (crainte, respect, amour, etc...) qui sont d'autant plus ressenties que ces

objets s'animent lors des danses, et acquièrent toute la plénitude de leurs sens dans les mouvements auxquels les soumet le porteur. Ainsi, à propos de la célébration du kɛ à Bandjoun, où est intervenu le masque mabu'en 1977, Maillard écrit :

> "Après le passage de "Mabu", je me suis senti comme pris aux entrailles par la force suggestive de ce rite empreint de solennité et de mystérieux". (1).

Les danses sont animées par l'orchestre de la société nyalen (Ph. 183). Les instruments de musique (doubles cloches, tambours) sont porteurs de nombreux messages du kɛ et ont une grande valeur symbolique. Ce sont des gardiens protecteurs qui consolent, annoncent le danger, le malheur, la victoire, etc... Ils s'identifient parfois à l'homme lui-même (Fig. 12a et b) et leurs voix multiples portent celle de l'homme, avec le rythme vital de son âme, avec tous les remous de son destin.

Quant à l'initiation des jeunes garçons (2), ce sont les chefferies de Baleng et de Bafoussam qui gardent aujourd'hui les plus pures traditions. Tous les jeunes mâles (certains de cinq ou six ans, d'autres de quinze ou seize) doivent subir l'apprentissage du kɛ. Ils passent cette période chez un takɛ ("père de la magie"), retirés en brousse. Ils ont une coiffure spéciale, crâne rasé ne laissant qu'une touffe de cheveux et portant une jupette de tissu ndop. On les a enduits de pə (poudre d'acajou mêlée l'huile de palme) au cours d'une cérémonie appelée munyə ("les jumeaux"). C'est là que les jeunes apprennent la connaissance et le respect de la coutume, pendant un mois.

---

(1) MAILLARD (B.), 1984, op.cit., p.142.

(2) "Le rite d'initiation, dans toute l'Afrique apparaît comme une célébration symbolique et en quelque sorte sacramentale, du grand drame de la vie et de la mort. L'homme y apprend à mourir pour retrouver la vraie vie" MVENG (R.p.E.), 1966, op.cit., p.37-38.

Chez le takɛ est installé un enclos dont la palissade est faite de nattes en nervure de palmier raphia kya. Avant d'y être admis, le postulant est violemment bousculé et rejeté plusieurs fois de l'enclos. Ils absorbent ensuite un produit de composition secrète, et on dit "qu'ils ont reçu le kɛ". Ils ont ainsi rempli une condition essentielle et exigée pour recevoir une deuxième initiation plus complète, donnant le pouvoir de se transformer en cynocéphale, en chimpanzé, en panthère ou en corbeau, etc... Toutefois, on leur apprend déjà à marcher en imitant la démarche des animaux en question.

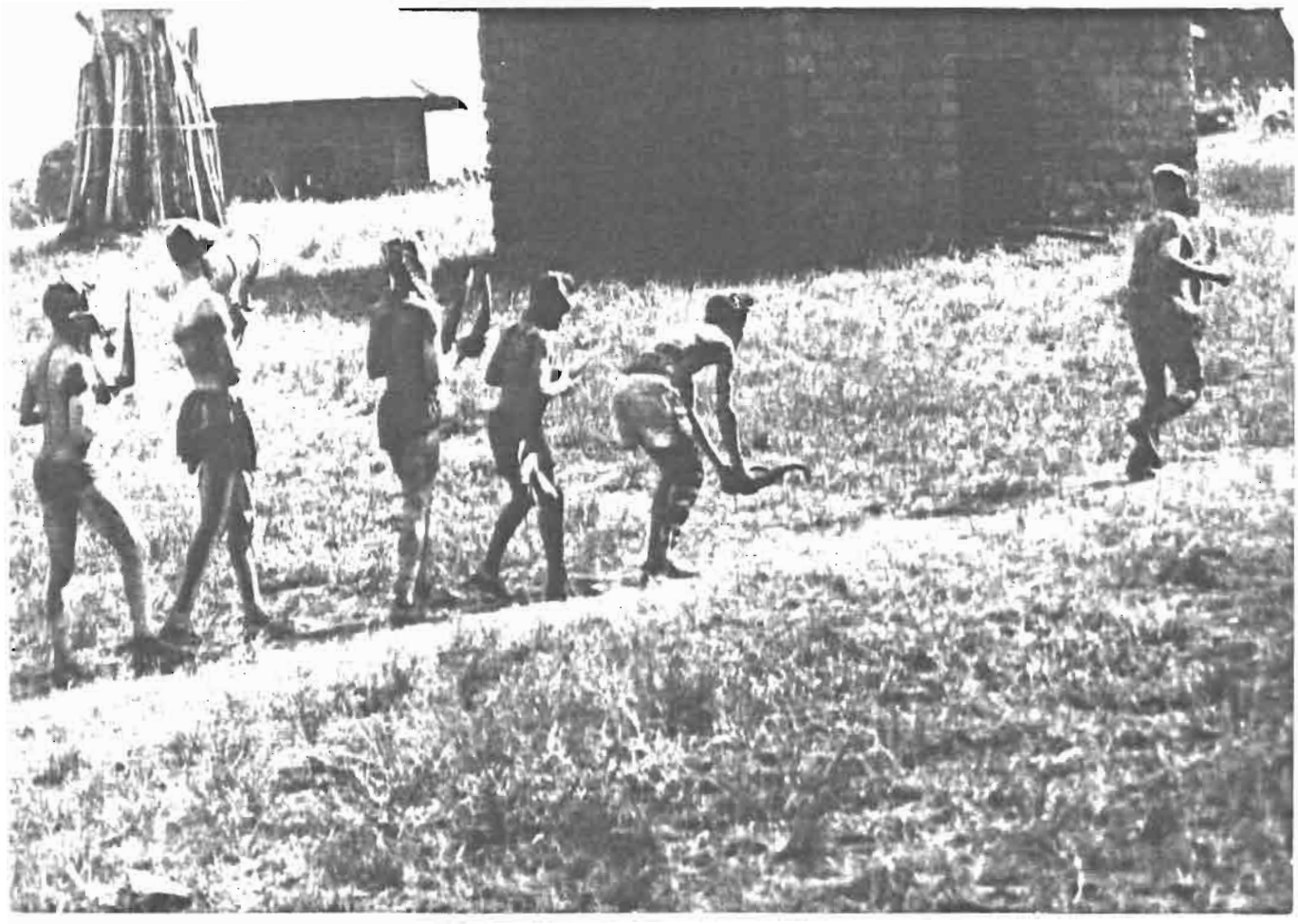
Les parents ne peuvent évidemment pas aller visiter les néophytes mais ils les nourrissent par l'intermédiaire d'un vétéran des sociétés totémiques. L'enseignement est rigoureux et le secret est protégé par de violentes menaces de mort par empoisonnement ou envoûtement, voire d'autres moyens magiques peu connus mais tout aussi dissuasifs.

Ce sont néanmoins les plus doués des initiés qui, après ces épreuves, sont définitivement admis à subir plus tard cette seconde initiation qui leur permettra alors d'être véritablement membre à part entière des sociétés totémiques.

Si ces dernières années on n'a noté aucun accident au cours des initiations, certainement plus douces que par le passé, autrefois il n'était pas rare de perdre un ou plusieurs garçons au cours des cérémonies. Le jour de la sortie solennelle, les parents des malheureuses victimes se voyaient remettre simplement les vêtements de leurs enfants, enduits de cendre en signe de deuil. Cela signifiait qu'ils étaient morts héroïquement au cours des épreuves.

La sortie publique des initiés est une grande fête, très spectaculaire (Ph. 40t, 42t). Un des groupes porte des jupettes de ndop, l'autre sort nu, enduit de pɔ et de kaolin. Tous sont fardés de plusieurs produits de couleurs variées. Certains se dandinent comme des cynocéphales ou des chimpanzés, d'autres poussent le cri du corbeau (on nomme leur

Ph. 40t : Sortie des initiés, Bafoussam, 1981
(Cliché FINAC).



Ph 41t - Sortie des initiés, Bafoussam, 1981.
(Cliché FINAC).

Ph.42t - Sortie des initiés, Bafoussam, 1981.
(Cliché FINAC).

groupe nyan-nyan, du cri de l'oiseau) (Ph. 41t). Les spectateurs doivent porter sur la tête la feuille de buəbuə. A cette occasion, les mères de jumeaux munyə, juste vêtues d'un petit cache-sexe et le corps fardé, dansent en l'honneur des jeunes initiés, près du simkɛ sur la place du marché. D'autres rites sont exécutés secrètement, à l'écart du public.

Ce sont les nyan-nyan adultes, les initiés de la société du corbeau (1) qui clôturent la fête. Ils sont nus, enduits de pə et de kaolin et brandissent des cornes d'animaux au-dessus de leur tête. Ils iront ensuite se laver rituellement dans un endroit spécialement choisi le long de la rivière. Il semble bien que, pour particulièrement traditionnelles qu'elles paraissent et même rétrogrades aux yeux de certains Bamiléké modernistes, ces danses font encore partie de la coutume vécue par les contemporains, notamment à Baleng et Bafoussam où elles ont lieu tous les deux ans et rencontrent encore l'assentiment général.

Compte-tenu des transformations de la société bamiléké dues à la guerre civile de 1955-1962 qui ravagea la région (cf. supra, p. 125), de l'essor du christianisme, de la scolarisation, de l'exode rurale (surtout depuis le milieu du XXème siècle), les rites de célébration du kɛ n'ont pas la même vigueur dans tous les gun aujourd'hui :

- ils se sont maintenus dans bon nombre de gun dans le Nord (Mifi, Bambouto surtout) ;
- ils se sont simplifiés dans d'autres. La première initiation ne devient plus qu'un prétexte à la distribution de vivres et de cadeaux aux mkem. Mais les cultes secrets restent intacts, avec une périodicité plus ou moins respectée ;

---

(1) Dans certains gun, ce sont les alliés du buffle qui clôturent la fête (Bandjoun, Bapi, Bamenkombo, etc...).

Ph. 43t - Un taku',grand maître de la société ku'ngaŋ, Bapa (Cliché FINAC-ADALA, 1983).

- Ils ont disparu dans quelques gun, particulièrement au Sud (Ndé, Haut-Nkam), laissant parfois quelques cérémonies sommaires, jugées indispensables à la survie du gun.

2. RITES ET SYMBOLES DU KƐ SPECIFIQUES AUX SOCIETES INITIATIQUES : L'EXEMPLE DE LA SOCIETE KU'NGAŋ (Ph. 151a et b, 152, 154, 155).

> "Le ku'ngaŋ est la raison d'être de Bapa ; sans le ku'ngaŋ, il n'y a pas de gun Bapa. Aussi est-il nécessaire que les générations futures sachent ce qu'a été et ce que pourra encore être le ku'ngaŋ". (1).

Nous avons évoqué plus haut le ku'ngaŋ qui est une société à caractère religieux et magique. Nous avons signalé son aire d'extension dans le plateau bamiléké, son origine, et son ancienneté dans la région (cf. supra, pp. 359, 351). Nous avons décrit l'important matériel rituel (masques, statuaire, instrument de musique, sacs-fétiches, etc...) que cette société mkem utilise pour remplir des multiples fonctions (cf. supra p. 341).

Il s'agit d'étudier en détail l'organisation, le rôle et les rituels de ce mkem associé au kɛ, de dégager les principales caractéristiques de sa symbolique, relativement aux objets étudiés.

2.1. Une organisation structurée et hiérarchisée.

Dans un gun, cette société mkem est diviée en plusieurs sections indépendantes qui correspondent à des clans déterminés.

---

(1) NOUKIMI David, grand maître de ku'ngaŋ et fo de Bapa dans la Mifi.

Ces sections ont chacune à leur tête un taku' (1), sorte d'officier du ku'ngaŋ (Ph. 43t). Le tadyəku' est dit takɛ ou "père de la magie" (maître-magicien). Le lieu de culte est localisé chez lui. Il est assisté par une femme du clan, la mafo ku', la reine du ku'.

Seuls les membres de certains clans privilégiés, divisés en plusieurs familles, peuvent être initiés au ku'ngaŋ. La section la plus importante possède "la pierre-fétiche" (2), qui est le pilier de la société. Le tadyəku' de cette section est le grand prêtre et, de ce fait, le leader incontesté du ku'ngaŋ dans le guŋ. C'est à lui que revient l'initiative de convoquer toutes les autres sections pour les assemblées générales, et c'est lui qui coordonne les activités.

Comme pour les autres sociétés de la chefferie guŋ, le fo et le mkamvʉ'ʉ surveillent les activités du ku'ngaŋ. C'est le fo qui préside les assemblées, assisté de sa première femme, la nkunfo qui est de droit la grande reine du ku'ngaŋ.

Dans certains guŋ, c'est le fo lui-même qui est grand maître du ku'ngaŋ car c'est lui qui possède la"pierre-fétiche" (Bangou, Bapa, etc...).

A Bapa, il y a cinq sections indépendantes du ku'ngaŋ que le fo NOUKIMI peut réunir à tout moment. A Bangou, ce sont les membres du mkamvʉ'ʉ qui sont les cadres importants de la confrérie.

Les tadyəku' s'entourent de nombreux spécialistes ghɛkɛ (3). Chaque fonction est le privilège d'une famille. Au degré inférieur, le peuple ne possède qu'une connaissance superficielle des symboles et de la cosmogonie où ils

---

(1) Taku' est la simplification du terme tadyəku'.

(2) C'est un monolithe dressé par le fondateur du ku'ngaŋ, dans une localité donnée.

(3) Le tadyəku' est avant tout un ghɛkɛ, donc seulement chef de ses confrères.

s'articulent. Par contre, le ghɛkɛ (cf. supra p. 434) a eu une révélation complète et maîtrise la connaissance ésotérique dans son ensemble. On peut distinguer dans le cas du ku'ngaŋ, en sachant que les spécialités varient suivant les mkem :

- Le takɛ (littéralement père du kɛ). C'est le maître magicien. C'est parmi les takɛ qu'on recrute les tadyɔku'. Ils initient les autres à des pratiques du kɛ.

- Le gegɛ est le guérisseur. Il a une bonne connaissance de l'anatomie et des plantes. C'est le maître des remèdes pour guérir les gens. Certains n'hésitent pas à s'allier à des animaux (serpents, panthères, animaux aquatiques, buffles, etc...) pour recueillir les plantes médicinales. Ces guérisseurs traitent aussi bien les maladies physiques que celles de l'esprit. Ils fournissent des talismans et ordonnent des interdits rituels. Ils procèdent à des tatouages prophylactiques qui doivent protéger des sorciers mais aussi donner la chance en affaires, dans les études ou en amour. A plus forte raison, en politique. Ils pratiquent enfin la divination.

> "Les guérisseurs de Bandjoun étaient très puissants. Un jour, l'administration coloniale fouetta et emprisonna un grand nombre d'entre eux qui avaient refusé de révéler leurs secrets à propos d'une guérison miraculeuse. Depuis, certains sont morts avec leurs connaissances. Aussi ceux qui vivent aujourd'hui ou leurs successeurs, préfèrent-ils rester très discrets et ne rien dévoiler de leurs activités." (1).

- Le ghɛgom, lui, est un devin qui officie avec des araignées mygales. Il dispose de petits bâtonnets, ou d'autres petits objets, près de la sortie du trou de la mygale. Lorsqu'elle sort, l'araignée dérange les objets dont la position

---

(1) Propos de Mr TATUENE, grand guérisseur, Bandjoun, 1983.

est alors interprétée par le devin, en fonction des questions posées. Le ghɛkom a aussi une bonne connaissance de l'astronomie et de l'astrologie.

Une de leurs théories veut que lors de l'apparition de la nouvelle lune, le croissant peut avoir ses "cornes" en haut ou en bas. Dans le premier cas, "la chance échappe à la chefferie et il faut prendre des dispositions préventives" (1) ; dans le second, c'est une période faste qui débute.

- Le maître de la foudre et du tonnerre (ghɛhɛ), connaît et utilise les forces de la nature.

- Le maître de la pluie, manipule les "eaux" du ciel pour le bien-être des hommes.

- Le devin à la corne (d'antilope ou de buffle) prédit l'avenir avec ses fétiches d'herbes (2).

- Le dium (sorcier hibou) ou maître-vampire. C'est un état héréditaire mais qui s'acquiert aussi par initiation. Il y a des gens qui utilisent ce pouvoir pour nuire, en particulier "sucer le sang des autres" (cf. supra, p.174). Aussi, les spécialistes du ku'ngan utilisent les mêmes armes pour les combattre.

- Le maître des crânes d'ancêtres. Ce sont les officiants du culte familial des ancêtres. Chez les Bamiléké, on admet que les défunts peuvent agir sur le monde des vivants. Ces spécialistes sont les intermédiaires entre les vivants et les morts et doivent chercher à apaiser les esprits vengeurs de l'au-delà (libations, sacrifices). Ils sont surtout consultés pour résoudre les problèmes causés par le ndo' (cf. supra p.172 et 174).

Les autres membres du ku'ngan sont répartis en membres du premier et du second degré (initiation).

---

(1) Mr FOSSO, foto de Bansoa.

(2) La corne d'antilope ou de buffle remplie des produits magiques est appelée chiamgne.

Ph.44t - Une phase de la danse ku' de la société ku'ngan, Bapa (Cliché FINAC-ADALA, 1982).

2.2. Rôle du ku'ngaŋ.

Le ku'ngaŋ joue un rôle important dans les cultes agraires. Une fois l'an, la société effectue un rituel au cours duquel les membres frappent le sol en cadence afin de préserver sa fertilité et de chasser les mauvais esprits. Le ku'ngaŋ doit aussi intervenir pour faire revenir la pluie en période de sécheresse, ou le soleil s'il pleut trop.

> "Les incantations magiques pour la protection des récoltes ou réclamer la pluie ou la cessation du mauvais temps, se font au début des semailles de maïs ou lorsque les conditions atmosphériques sont mauvaises pour les cultures". (1).

Dans ce domaine, le ku'ngaŋ domine le jyə (cf. infra, p. 503). En cas de sécheresse persistante, tournant à la catastrophe,

> "les membres du ku'ngaŋ s'enferment pendant neuf jours chez le fo, qui est le grand maître du mkem, près de la pierre sacrée. Ils préparent un remède à base d'herbes spéciales. Les ghɛkɛ battent les instruments de musique consacrés. Il est interdit de cultiver pendant ce temps. La force du ku'ngaŋ à ce moment là se manifeste par les paroles de chacun des membres. Le grand maître fait avaler à tous un produit magique et, munis de leur matériel rituel, les gens du ku'ngaŋ vont en brousse accomplir le rite qui va faire tomber la pluie. Le ku'ngaŋ travaille dans l'intérêt du peuple". (2).

Les masques du ku'ngaŋ sont pourvus (comme nous l'avons déjà dit) de plusieurs cornes, sortes d'appendices émergeant verticalement du haut du front (Ph. 44t, 151b). Cet élément sculptural est en rapport avec les pousses de la végétation. Leur présentation est révélatrice du grade et du degré de connaissance du porteur du masque.

---

(1) DELAROZIERE (R.), 1949, op.cit., p.135.

(2) D'après Mr DONFANG, dignitaire du ku'ngaŋ de Bapa.

La confrérie intervient aussi contre les fléaux tels que la variole, rougeole, méningite, invasion de sauterelles, tremblements de terre, etc...

Dans le cas d'épidémie, les membres du ku'ngaŋ encerclent le quartier de chefferie où il y a des malades, pour empêcher que la maladie ne s'étende au-delà du cercle ainsi formé. C'est aussi la technique de la confrérie kunje à Bapi (Ph. 156).

Les sacs-fétiches, les cornes d'antilope ou de buffle (chiamgne) contiennent un produit de kɛ permettant de détruire les sorciers maléfiques. La statuette mupo joue le même rôle en foudroyant à distance (Ph. 71a et 72a). Elle représente parfois un personnage au ventre exagérément gonflé qui indique que la personne visée par le ku'ngaŋ sera atteinte d'hydropisie par l'action du remède placé à l'intérieur de l'objet (1).

Le ku'ngaŋ se sert d'une multitude d'herbes médicinales et/ou magiques : herbe pour convaincre l'interlocuteur de croire ce que vous dites, herbe pour se rendre invisible, etc... Aussi parle-t-on de nombreux miracles opérés par le ku'ngaŋ.

Le fo de Bapa affirme que :

> "lors des danses du ku'ngaŋ, certains accomplissent des prouesses et font des démonstrations de magie : ils font pousser des bananiers à toute vitesse, ils se transforment en buffles et panthères, puis redeviennent des hommes. Le chef de guerre du ku'ngaŋ porte toujours avec lui lors des sorties de la confrérie, une corbeille pleine d'abeilles qu'on peut utiliser comme arme de guerre. Toujours en pleine bataille, les sociétaires du ku'ngaŋ battent le sol et,du coup, leurs ennemis se trompent de route et oublient leurs objectifs".

---

(1) Cf. les Nkisi du Congo chez les Bavili.

L'apparition spectaculaire du ku'ngaŋ lors de certaines cérémonies funéraires a pour but d'apaiser l'esprit du défunt. A cet effet, les membres de la société sont munis d'un rameau de pfʉəkəŋ ou arbre de paix qui joue le rôle d'eau consacrée.

Les membres du ku'ngaŋ sont enfin des hommes-buffles qui détiennent de terribles secrets. Certains meurent sans avoir trouvé d'héritier susceptible de recueillir cet héritage de connaissances ésotériques.

Le pouvoir du ku'ngaŋ vient surtout du fait que le mkem est un pont entre le monde des vivants et celui des morts, entre le visible et l'invisible, le monde cosmique et le monde de l'homme. Ses activités ont pour but d'assurer globalement la fécondité du groupe en général.

3. INITIATION ET RITUELS.

Tous les membres du ku'ngaŋ ont subi une ou plusieurs séries d'initiation, globalement appelées gwa kɛku' (1) ou alliance avec la puissance du ku'ngaŋ.

La première initiation est l'épreuve de passage qui permet aux enfants des clans du ku'ngaŋ d'entrer dans le monde des adultes. Les enfants des membres titulaires du ku'ngaŋ ont la possibilité, mais non l'obligation, d'intégrer eux-mêmes la confrérie. Cela à la demande de leurs parents et par l'intermédiaire d'un parrain. Un droit d'entrée est demandé. Notons que les titres honorifiques sont de droit réservés à tout enfant d'un clan du ku'ngaŋ : taku' (maître ou père du ku'ngaŋ) pour les garçons ; ngo ku' ("la fille de ku'") pour les filles.

---

(1) Gwa = alliance ; kɛku' = puissance surnaturelle spécifique du ku'ngaŋ ou encore pouvoirs que donne le kɛ au ku'ngaŋ.

Ceux qui doivent subir la première initiation sont gardés pendant une semaine ou deux (voire un mois dans certaines chefferies). On rase la tête du postulant qui ne porte qu'un cache-sexe. Il est enduit de pə (mélange de poudre de bois d'acajou et d'huile de palme). La société étant totémique, le postulant doit contracter alliance avec un animal, en particulier le buffle qui sera son double.

La première épreuve pour le postulant est le choix d'un os dans un tas d'ossements humains et de différents animaux. S'il choisit un os d'homme ou d'animal domestique, il est à jamais écarté du ku'ngaŋ. Dans le cas du choix d'un os d'animal sauvage, il a réussi et pourra être initié. Dans certains guŋ, on exige que l'os soit du buffle.

Après cette épreuve, le candidat avale un produit du sac-fétiche chiamgne. Ce médicament est fait d'un mélange d'herbes écrasées, d'une bouillie de viandes d'animaux aquatiques, d'écorces d'arbres, de la chair de crapaud, etc... Il a alors le kɛ (1) et le pouvoir de se transformer en animal. Mais ce n'est qu'un début car une des épreuves les plus rudes est celle du feu.

> "L'initié doit passer à travers un bûcher lorsqu'il a avalé le kɛ. A ce moment résonne la musique sacrée pour l'encourager dans ce dangereux passage". (2).

Cette épreuve symbolise la mort du candidat qui ensuite renaît au ku'ngaŋ.

Par la suite, il reçoit une formation complète aux secrets de la confrérie. Pendant cette réclusion, il ne verra pas ses parents mais sera tout de même nourri par eux par l'intermédiaire d'un guérisseur gegɛ.

---

(1) La composition du produit absorbé diffère selon les initiations puisque les buts ne sont pas les mêmes d'une société secrète à une autre.

(2) Témoignage de M. KANDEM, fils d'un maître du ku'ngaŋ.

La sortie est marquée par une grande fête. Les parents et amis assistent à la danse du ku'. Les initiés portent des parapluies traditionnels faits de nervures de palmier raphia et de feuilles de bananier. Certains, à cette occasion, mangent du taro cru. Cette sortie solennelle de l'initiation marque l'entrée des initiés dans la société ku'ngaŋ.

Mais tout ne finit pas là : ils vont subir une deuxième initiation quelques cinq années plus tard. De plus, le nouveau membre du ku'ngaŋ doit avoir eu de ses femmes pendant cette période, une fille et un garçon. Cette seconde série d'épreuves dure un mois chez le takɛ. Là encore, l'enseignement est rude. Lors de la seconde sortie, l'initié brandit à la main la chiamgne et exécute la danse ku' (Ph. 44t, 152, 154).

Le matériel rituel de cette danse a déjà été évoqué (sacs-fétiches, mupo, masques, chiamgne, etc...). Cette danse ku' participe à de nombreux rituels. L'équipement du danseur dépend de son grade (nombre de cornes et de sacs-fétiches). Les tadyɔku', eux, ne sont pas masqués (Ph. 43t). Tous ont aux jambes de lourds grelots ou nde qui font un grand bruit au cours de la danse . Les instruments de musique sont constitués par:

- le ntem , tambour mâle qui joue en prélude (Ph.169);
- le nkak, tambour femelle (Ph. 176b) ;
- le ndu, petit tambour à fente (Ph. 167b).

Seuls les danseurs les plus puissants peuvent entrer dans le cercle formé par les membres du ku'ngaŋ. C'est souvent au cours de telles danses que les grands initiés accomplissent des miracles. Dans plusieurs chefferies, il existe une version "publique" de ces danses en principe réservées (Bapa, Bana, Baloum , etc...).

Une recherche plus approfondie reste à faire sur le ku'ngaŋ, mais d'ores et déjà on constate que cette société est un des éléments essentiels du guŋ bamiléké, à la fois encore très secret et ouvert à des apports extérieurs modernistes.

CHAPITRE III

LES FONCTIONS SOCIALES DES SYMBOLES

Comme les croyances religieuses, l'organisation sociale est un autre facteur critique de l'interprétation des représentations artistiques. Les arts bamiléké constituent une activité importante au service de la communauté.

> "L'art paraît semblable au langage : les mots sont ceux de la société, seul leur agencement relève de l'initiative créatrice de l'individu. Cela revient à dire que l'art connote nécessairement une certaine portée sociale, surtout en Afrique où l'expression esthétique d'ordre plastique, quelle qu'elle soit, s'incarne toujours dans un outil ou un instrument : vase, siège, canne de chef, masque, etc... L'art évoque donc davantage que le simple plaisir d'être intéressant, il est fonctionnel, il est impliqué dans le quotidien, il constitue une partie intégrante de la vie d'une société". (1).

Nous avons vu précédemment que la société bamiléké est caractérisée par la discipline rigoureuse imposée à ses membres, une forte organisation sous la direction du fo. Cette société est hiérarchisée et les associations coutumières mkem constituent des rouages religieux et politiques essentiels qui renforcent les pouvoirs du souverain fo et de ses notables kam (2) (cf. supra pp. 129-140).

---

(1) NDAYWELE NZIEM, 1977, op.cit., p.5.

(2) Rappelons qu'il existe deux catégories de kam : les kam descendants du fo et le kam serviteurs du fo.

Il s'agit maintenant de montrer ici en quoi et comment les objets, symboles et supports des symboles, expriment (avec nuances et maints détails) la nature et l'essence de la royauté nəfo, ainsi que la hiérarchie, la cohésion, la mobilité et les valeurs sociales.

> "En Afrique, chaque objet, chaque élément concret ou non, appartenant à telle culture déterminée, possède outre sa valeur propre immédiate (outil, arme, technique, etc...) une valeur symbolique qui renvoie généralement à une image à la fois cosmique et sociale de l'environnement." (1).

SECTION I - L'ART AU SERVICE DE LA ROYAUTÉ NƆFO

Les objets d'art et les motifs symboliques constituent des documents, des archives, qui sont d'importantes sources de connaissances relatives à la royauté sacrée appelée nəfo et aux catégories sociales qui en découlent.

Rappelons que le nəfo apparaît non seulement comme un système politique, mais aussi religieux et social, qui régit chaque gun et qui est centré sur le roi, fo. Ce dernier est le grand mécène, protecteur des arts (cf. supra p.213). Sa figure, ses pouvoirs sont parmi les principaux sujets des représentations artistiques.

Nous avons signalé que c'est le rôle de ce personnage, en tant que roi sacré, qui a fondamentalement influencé le style et les formes de l'art bamiléké (cf. supra p.285).

Ici, les objets d'art répondent à de multiples desseins. Certains sont purement utilitaires ou directement liés aux

---

(1) Dictionnaire des civilisations africaines, Fernand Hazan Editeur, Paris, 1968, p.395.

Ph.45t - Notables kam, rendant hommage au fo, Nkar (province du Nord-Ouest), (Cliché FINAC-ADALA,1985).

croyances. D'autres relèvent de l'apparat et de la pompe. Mais nombre de pièces s'intègrent à un tout organique. Ils peuvent posséder à la fois une valeur commémorative, sociale, politique, économique et religieuse (cas des étoffes ndop, des pipes, des trônes royaux, des doubles cloches, etc...).

Les oeuvres d'art et leur riche décor (Ph. 3a et b, 6, 33a, 43, 44bis, 54, 62 , 190a, 102, etc...) ont pour but principal de glorifier le fo, de symboliser ses multiples attributions (distributeur des richesses, chef politique, grand juge et prêtre détenteur des pouvoirs surnaturels, chef de guerre, source de la prospérité et de la survie du gun, etc., cf. supra p. 285), de montrer le prestige du nəfo, de mettre en évidence les valeurs sociales que le monarque doit sauvegarder.

Tout un décorum et un ensemble de rituels entourent la personne royale ainsi que ses actes. Même ses noms d'éloge et les noms régiphores insistent sur les qualités du fo et sa capacité à s'engager totalement pour son peuple (Ph. 41t).

> "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 voeux" (1) (Ph. 45t).

Divers objets de culte ou de prestige sont réservés au fo dont la puissance inspire la crainte et dont, aussi, les jugements sont empreints de justice et de bonté.

Tout est donc mis en oeuvre dans les représentations artistiques pour mettre en relief son caractère divin ou celui d'un être exceptionnel possédant le kɛ (puissance

---

(1) MAILLARD (B.), 1984, p.78.

de vie, magie). Ainsi le fo sera souvent figuré en association avec des animaux totémiques (panthère, buffle, éléphant, serpent, etc...). Dans un gun, seul le monarque peut posséder un palais à quatre portes, des pipes et des tabourets à figurations anthropomorphes ou zoomorphes (1). Les tambours lam, les piliers de case sculptés (2) ne peuvent se trouver que dans la résidence du fo.

L'attachement du Bamiléké au fo s'explique par le caractère divin et magique du personnage, par le nəfo qu'il incarne et qui apparaît comme seul principe légitime et utile gouvernant l'existence des membres de la communauté. Le fo, en tant que roi, peut aussi être conçu comme un idéal à réaliser.

Il n'a plus dès lors aucune signification historique et cosmique ; il devient une valeur éthique et psychologique. Son image concentre sur elle les désirs d'autonomie, de gouvernement de soi-même, de connaissance intégrante, de conscience. En ce sens, le roi est, avec le héros, le saint, le père, le sage, l'archétype de la perfection humaine et il mobilise toutes les énergies spirituelles pour le réaliser.

C'est pour éviter que cette image ne puisse se "pervertir en celle d'un tyran",expression d'une volonté de puissance mal contrôlée, que les contre-pouvoirs que sont les conseils du fo et les mkem (cf. supra p. 154,156) équilibrent le système du nəfo, dont ils font partie intégrante.

Trônes, bracelets de cuivre, statues et crânes d'ancêtres royaux, coiffes, armes, pipes, cornes, sac du kɛ et divers objets du trésor royal ne sont pas seulement des emblèmes, des symboles de l'autorité et des fonctions du fo,

---

(1) Sauf pour le cas du foto' (ou fo soumis) qui peut être rencontré dans les grandes chefferies.

(2) Seul le fo peut avoir un nombre illimité de ces piliers symboliques soutenant le plafond du palais et l'entourant.

ils sont doués de puissance lorsqu'ils sont des réceptacles du kɛ (1) et constituent alors la source fondamentale de la force mystique et transcendante du fo. Ils légitiment le pouvoir politique du roi qui ne peut s'en séparer sous peine de déchéance brutale (2) (cf. infra p.479 , notes 1, 2). 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". (3).

Certains de ces objets (doubles cloches, tambours lam, effigies royales, etc...) sont considérés comme des tsəgun (littéralement choses du pays ou du royaume) et, comme la terre,ils appartiennent collectivement à la communauté, qu'ils doivent protéger. Ils peuvent alors être gardés par des notables ou des sociétés secrètes mkem (cf. supra p.135) et constituent un facteur important de l'unité et de la cohésion sociale.

Ainsi, autour du fo sacré placé au sommet d'une hiérarchie de dignitaires responsables du mkem et qui contrebalancent le pouvoir du monarque, s'est développé un art royal aux fonctions commémoratives, cérémonielles, politiques, religieuses, associées à un riche symbolisme.

A travers les objets d'art, les artistes ont pu représenter les différents aspects du nəfo qui régit le gun, ainsi que l'histoire des souverains et celle qui est essentielle à la vie quotidienne de la communauté ou qui l'a été dans son passé (Ph. 6, 8, 10, 11, 13, 43, 54).

---

(1) Il s'agit des objets utilisés dans les rites d'initiation et d'intronisation du fo et divers autres cultes royaux.

(2) Nous avons signalé que certaines effigies royales et trônes-portraits s'identifiaient au fo lui-même.

(3) MAILLARD (B.), 1984, op.cit., p.86.

SECTION II - LES SYMBOLES, EXPRESSIONS DE LA HIÉRARCHIE, DE LA COHÉSION ET DES VALEURS SOCIALES.

Chez les Bamiléké, les arts fonctionnent comme un véritable conservatoire des valeurs de la communauté : valeurs mythiques (remémoration des faits cosmogoniques), religieuses ou magiques (concours indispensable du rituel), généalogiques (statues des rois), techniques (interventions dans les rites agricoles) et sociales (signification sociale de nombreuses formes ou éléments plastiques).

Le rôle des symboles (puissants facteurs d'insertion de la réalité grâce à leur fonction socialisante) est d'exprimer ou de matérialiser les valeurs sous forme de couleurs, de formes géométriques, de représentations anthropomorphes et zoomorphes (cf. supra p. 218, 219).

Une fonction fondamentale des oeuvres d'art et des symboles qui leur sont attachés, est de marquer un trait caractéristique de la société bamiléké : sa hiérarchisation (1), doublée d'une grande mobilité (cf. supra p.165).

Nous avons signalé un certain nombre de titres attachés aux gun (cf. supra p.169-171) qui consacrent la place des individus dans la société et qui sont associés à leur promotion sociale. Mais la notabilité, la royauté, ne s'expriment pas seulement par la multiplicité des titres, l'énumération des pouvoirs, mais aussi par les emblèmes et les symboles figurés

---

(1) "Cette hiérarchie si manifeste extérieurement embrasse l'ensemble des plans économiques, politiques et religieux qui ne sont dissociables qu'à des fins d'analyse". Cf. TARDITS (C.), 1960, op.cit., p.16.

(2) La mobilité sociale ici est liée à la notion de la promotion personnelle qui est ouverte à tous. Une telle promotion se concrétise par la réussite sociale, matérialisée par un certain nombre de richesses dont les signes extérieurs sont des éléments symboliques représentés surtout par les objets d'art.

par les objets (sièges, constructions, coiffes, parures, pipes, etc...) qui en précisent le degré et valorisent la position sociale de leurs détenteurs.

Il y a donc une interaction entre l'art et la stratification sociale. Ainsi, l'emplacement et le type de siège, par exemple, que doit occuper chacun des membres des sociétés secrètes mkem lors des réunions, sont fonctions de son rang social. Deux types de dispositions se présentent :

- Premier cas : les sièges ayant des formes et des motifs symboliques variés sont disposés tout autour de la case. Celui du fo se trouve immédiatement à droite de l'entrée principale, les autres sièges se succèdant selon l'ordre d'importance de leur propriétaire. L'homme le moins gradé se trouve donc à la gauche du chef, de l'autre côté de la porte. Les sièges des membres décédés sont suspendus au plafond de la case tant que l'héritier n'est pas venu en prendre possession. Au centre de la case, il y a un foyer.

- Deuxième cas (le plus courant) : la salle de réunion est carrée ou rectangulaire, seuls trois côtés sont occupés. Dans l'axe du rectangle, sur un des côtés, s'installe le fo ou son représentant entouré des plus grands dignitaires, sorte d'état-major connu actuellement sous l'appellation de "Comité mystique". Un des grands côtés est réservé aux membres de sang royal, le côté opposé aux membres ordinaires. L'éloignement plus ou moins grand du fo est fonction des grades respectifs des membres ou de leur influence religieuse ou sociale.

Les sièges taillés dans un tronc d'arbre, obtenus par héritage, par achat ou en guise de récompense, se répartissent en cinq grandes catégories en rapport avec les titres de leurs possesseurs :

1° Siège à décor zoomorphe ou anthropomorphe. Il est réservé strictement au fo. Lorsqu'il est de petite dimension, il peut appartenir à un foto' (chef soumis) (Ph. 117, 118a).

2° Siège à quatre pieds qui n'est détenu que par le fo, un foto' et un mkamvu'u (membre du conseil des neuf notables) (Ph. 127b).

3° Siège à trois pieds, souvent légèrement décoré, avec un socle ajouré. Celui-ci est réservé aux notables kam de rang supérieur.

4° Siège à trois pieds sans aucune ornementation et de dimensions plus petites que pour le précédent. Il appartient aux notables de rang inférieur.

5° Siège sans pied, de forme cylindrique, comportant parfois un trou et qui est détenu par le nouveau sociétaire d'un mkem (1).

Ces sièges peuvent être achetés, encore de nos jours, sur le marché ou chez un artiste par n'importe qui, mais on ne peut s'en servir effectivement en public que si l'on y est habilité (2).

Les formes et les dimensions des cases, le décor ou non des portes et des piliers (soutenant symboliquement le plafond) et sa fréquence dépendent aussi du grade du propriétaire :

- La case du fo peut avoir quatre portes, des piliers ornés de motifs anthropomorphes ou zoomorphes.
- La case d'un kam de rang supérieur dispose de trois portes avec, exceptionnellement, quelques décors constitués de motifs géométriques. Le nombre de piliers peut varier de 12 à 16 (3).

---

(1) Dans certains mkem, le postulant peut d'abord s'asseoir par terre ou sur un tronc de bananier, avant d'obtenir plus tard un siège de bois lorsqu'il sera promu à un rang supérieur.

(2) Un individu ne peut s'asseoir que sur un siège d'un rang égal ou inférieur au sien mais jamais sur un siège d'un rang supérieur, sous peine d'être frappé par le ndo' (malédiction, malheur, cf. supra p.172 et 174).

(3) Il existe un symbolisme des nombres. Nous y viendrons plus bas (cf. infra p.487).

- La case d'un kam de rang inférieur a deux portes sans aucun décor. Le nombre de piliers ne dépasse pas douze.
- La case d'un simple habitant n'a qu'une porte et ne possède aucun pilier.

> "Even doors frames were carved. The usual bamiléké door is a rectangular opening, half a meter above the ground. An ordinary hut (of a woman or a commoner or a slave) has a single door and no carving. The house of a minor noble is allowed two doors. The house of a subchief has three and the right to carvings on its posts and doors. Only a paramount chief may have four doors" (1).

D'une façon générale, la symbolique, dans toutes les activités de la vie sociale, montre la place de chaque individu, donne l'image de sa réussite personnelle et hiérarchise les membres de la communauté.

En outre, les objets symboliques contribuent au maintien de l'ordre social et politique ainsi qu'à la protection du gun (cas des gardiens protecteurs bomǝla', (cf. supra p. 331) Le fo se sert des masques par l'intermédiaire des mkem pour se faire obéir et faire respecter la loi.

> "Le juge, sous son masque sacré, possède une force divine en présence de laquelle nul n'ose mentir et toutes querelles s'apaisent, les masques forcent à l'obéissance et inspirent également une certaine peur, les femmes se soumettent, la fidélité conjugale est sauvegardée". (2).

Ainsi la société à masques kwimten (littéralement percer ou clouer les oreilles) est chargée d'appliquer les sanctions contre tous ceux qui ont enfreint la coutume, notamment en matière de vol, d'adultère, de banditisme et de rebellion contre les institutions établies.

---

(1) BRAIN (R.), 1980, op.cit., p.130.

(2) LEUZINGER (E.), 1962, "L'Afrique, l'art des peuples noirs", traduit de l'allemand, Albin Michel, Paris, 1962, p.29.

C'est un mkem redouté et fermé. Ses membres portent soit des cagoules noires et ocres décorées d'une multitude de coquilles d'escargot, soit un masque fait d'un ensemble de plumes. Ce costume lithurgique symbolise leur autorité et leur justice expéditive (Ph. 158). Les plus gradés portent des cannes sculptées dont le décor est fait de sortes d'idéogrammes plastiques relatifs à la doctrine de cette société (Ph. 69b, c et d).

Les membres du kwimten circulent, quand ils sont en service de jour comme de nuit, toujours masqués, munis de longs bâtons en nervures 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 toujours des signes de reconnaissance qui sont des sifflements plus ou moins modulés.

Le fefe, police secrète du fo, est la section la plus redoutée du kwimten. Ce sont les exécuteurs des peines capitales, les bourreaux.

Lorsque celui qui a commis une faute grave était surpris par le fefe, il était entraîné nu vers la place du marché. On lui rasait la tête, on l'enduisant d'huile puis on l'obligeait à boire jusqu'à ce que son ventre soit gonflé. Il était alors jeté dans un bûcher ardent. Lorsque son ventre éclatait, toujours avec un bruit spécifique, les spectateurs devaient fuir pour ne pas être molestés par les membres du kwimten. De nos jours, plus calmes à cet égard, les activités de cette société (1) ont subi des séries de changements et se manifestent sous d'autres formes.

Les divers mkem possèdent différents masques, instruments de musique et objets cultuels, qui sont des matériels

---

(1) C'est le XVIIIème siècle qui semble être la période de la plus grande activité du fefe, c'est ce que nous rapporte la tradition orale relative à l'histoire des gun.

rituels, des signes de reconnaissance, des symboles de leur multiples fonctions dans la communauté. L'étude de ces symboles est liée à celle des objets qui leur servent de support (ou même qu'ils incarnent) et, partant, celle aussi des mkem qui les utilisent.

Les symboles ont un rôle éducatif, voire thérapeutique dans la société (cf. supra, p. 438). Comme nous l'avons dit, l'art est une écriture que tout le monde peut lire,c'est un moyen d'expression des plus naturels. Les motifs symboliques décorant les éléments architecturaux, les masques, les pièces de mobilier, les instruments de musique, etc., représentent un matériel pédagogique de grande importance.

Ils procurent à tout membre du gun (à l'image de la case-temple chənbundyə ou de la double cloche kwifo) un sentiment sinon d'identification, du moins de participation à une force collective. Ils retracent l'histoire du gun, racontent la vie quotidienne, donnent un enseignement moral en mettant en évidence les valeurs du groupe.

Les symboles, en exprimant des valeurs et en constituant des sources de connaissances, donnent à penser, éveillent des représentations générales.

L'association étroite des symboles visuels (masques, parures, costumes, sculptures, etc...) de la musique, des chants, de la danse, lors des cérémonies rituelles ou des épiphanies religieuses, aboutit à la création de systèmes audio-visuels qui ont, du point de vue social, tout d'abord une fonction cathartique considérable et ensuite, garantissent l'acquisition des données grâce au concours des supports variés qui sont chacun un moyen d'interprétation propre.

Couleurs, formes géométriques, représentations anthropomorphes et zoomorphes apparaissent souvent comme des forces unificatrices. Dans ce cas, elles entendent unir les hommes à leur communauté, au monde, à la vie, au-delà de l'histoire, du contingent, de l'éphémère. Elles révèlent aux

individus le sens de la vie, les éclairent sur leur destinée et par conséquent les orientent dans l'existence. Elles constituent des signes de la permanence du groupe social.

Globalement, les exhibitions publiques des objets symboliques (masques, costumes, instruments de musique, sculptures, parures, etc...) lors des danses et des cérémonies rituelles ou même funéraires (Ph. 22t, 102, 108, 152) tendent à faire respecter les croyances, les valeurs, les traditions, la norme, et à renforcer le prestige du fo, des mkem. Elles conditionnent toute le marche de la société et contribuent à la cohésion sociale.

CHAPITRE IV

LA SYMBOLIQUE DES COULEURS ET DES NOMBRES

SECTION I - LA SYMBOLIQUE DES COULEURS.

1. GENERALITES.

Les couleurs occupent une place importante dans les arts plastiques bamiléké. Elles ne sont pas utilisées seulement comme des signes esthétiques mais aussi comme des symboles chargés de sens et de significations représentant des aspects du destin humain ou des éléments de la création et du cosmos.

> "Couleurs, forme, ligne, mouvement constituent des rameaux non séparés de l'Etre en Afrique noire, dans l'Antiquité comme de nos jours". (1).

La symbolique des couleurs dans les arts bamiléké est très liée à l'environnement naturel, le milieu social et culturel où ces arts se sont épanouis ; elle est très riche et imprégnée des croyances religieuses.

Ici, le rouge pəpɛ, le blanc fəfə, le noir sese, l'ocre jaune ou l'orangé yɛm, le vert tshwɛtsə (couleur du feuillage),

(1) OBENGA (T.), 1985, op.cit., p.188.

le violet kto', le bleu yim, chacun comportant plusieurs nuances, sont présents dans l'art à des degrés d'utilisation variable. Pour un objet d'art, la coloration est donnée par :

- Le matériau (bois, étoffe, métal, terre, etc...) dans lequel il a été façonné (Ph. 67a, 71b, 184b, 190a, 196a) ;
- La peinture, parfois la patine (1), les éléments ajoutés (cauris, perles, plumes, cheveux humains, etc...) faisant partie intégrante de l'objet et avec lesquels il est revêtu (Ph. 20, 68, 68bis, 79a, 82b, 87a, 94, 87a, 94, 155, 156a).

Les objets d'art peuvent être polychromes ou monochromes. La valeur symbolique ou non de la couleur d'une pièce donnée est déterminée par le contexte d'utilisation de cette pièce, le mobile qui a guidé l'artiste dans le choix de cette couleur.

En ce qui concerne les oeuvres cultuelles ou sacrées, le choix des couleurs et de la matière à des fins symboliques s'impose lors de leur fabrication, puisque cette dernière est soumise à des prescriptions minutieuses d'essence religieuse ou magique (cf. supra p. 435, 436).

La signification des couleurs revêt en Afrique des nuances, selon les lieux et les époques.

---

(1) Rappelons qu'il faut considérer deux types de patine :
- l'une a été donnée artificiellement à l'objet au moment de son façonnage et avant sa mise en service ;
- l'autre est due au temps et aux multiples manipulations de l'objet. C'est le plus souvent la marque du sang, de l'huile, des colorations symboliques qu'on passe sur l'objet lors des rituels (cf. supra p. 203) ainsi que de l'enfumage continuel de la case.

2. LE ROUGE pəpɛ (Ph. 67a, 82b, 87b).

C'est la couleur du sang et de la vie sur tous les continents, comme l'a démontré l'histoire des religions. L'église catholique romaine, en honorant les martyres par des ornements rouges, veut signifier qu'ils ont offert leur vie en versant leur sang pour le Christ.

Lors de son initiation et de son intronisation, le nouveau fo (cf. supra p.146) est paré de pə (1) (poudre d'acajou diluée dans l'huile de palme) de couleur rouge, symbolisant sa puissance mais surtout la renaissance, en sa personne, du souverain défunt, et plus particulièrement de l'ancêtre fondateur du gun.

Cette renaissance est comparée à celle du "soleil qui pâlit et "meurt" le soir et réapparaît le lendemain avec tout son éclat" (2). Le pəpɛ, dans ce cas, évoque l'immortalité du fo (cf. supra p. 142) et la permanence de la royauté nəfo.

Lors des rituels du kɛ, les initiés ont aussi leur corps enduit de pə (cf. supra p.446), signe de la nouvelle vie qu'ils découvrent et de la puissance surnaturelle du kɛ, qu'ils obtiennent après leur mort symbolique. Le rouge pəpɛ est associé ici au feu purificateur et régénérateur, et à la lumière qui éclaire l'esprit et permet à l'initié d'accéder à la connaissance nouvelle.

Le rouge et la couleur ocre sont des symboles du pouvoir. Le bracelet de cuivre rouge kwɛpɛ est un des principaux

---

(1) Les objets rituels, à cette occasion, sont de coloration rouge ou recouverts de pɔ. Lors de son intronisation, un nouveau fo de Bamumkumbit a le corps recouvert de pɔ. Son trône orné de serpents, la coiffure bibit qu'il porte sur la tête (Ph. 30t) la ceinture garnie de perles cylindriques mɔgam sont tous de couleur rouge.

(2) Mr SOUOP KAMGA, notable Bandjoun.

attributs du nəfo avant le XVIIème siècle (1). Il rappelle cette sorte de couronne aux couleurs de l'arc-en-ciel mais à dominante rouge cuivré, qui entoure le soleil à la mort du fo (2)(cf. supra p.142). Les perles et les plumes rouges qui ornent les objets royaux (trônes, coiffures, sceptres, etc...) leur confèrent puissance et vie (Ph. 67a, 82a, 87a).

Les masques, les statues, les parures sont, lors des cérémonies funéraires, souvent ornés de pəpɛ symbolisant alors la vie et plus particulièrement la victoire de la vie sur la mort (illustrée à cette occasion par le blanc fəfə (Ph. 68, 145).

Le pəpɛ est aussi l'image de l'amour, de la beauté et de la richesse. Les femmes et les jeunes filles s'enduisaient le visage et le corps avec du pə après la naissance d'un enfant ou lorsqu'on les préparait pour le mariage (3). La kola de couleur rouge, l'organe féminin sont aussi des symboles de l'amour et de la fécondité.

Le pəpɛ incarne la puissance et la force guerrière, comme la couleur ocre yɛm (cf. infra p.482).

Il peut être l'image de la passion conduisant à la mort. Il symbolise parfois la menace, le danger et le sang répandu (4).

---

(1) C'est au XVIIème siècle que NOTHEGOM , grâce à une ruse, s'empara du bracelet de cuivre insigne du pouvoir d'un chef local, FOADIBU, et devint alors fo, fondant ainsi Bandjoun (cf. supra p.76, 77). Au XVIIème ou XVIIIème siècle, le chasseur KWAHOUM, contraignant le fo MAGUE à lui remettre son bracelet royal en cuivre, usurpa le pouvoir et devint souverain de Banka (cf. LAURENT (M.O.), 1981, op.cit., p.17).

(2) Notons que l'éclipse du soleil ou de la lune est aussi appelé bracelet de la chefferie (cf. ALBERT (R.p.A.), 1943, op.cit., p.257.

(3) Cette pratique a presque disparu et ne s'observe plus que dans le cas des mères de jumeaux magne et dans quelques rares occasions.

(4) Lorsqu'un fo menace de guerre un autre fo, il lui envoie une lance kun shu dont l'extrémité est en cuivre rouge. Ce peut être aussi un bâton en palmier raphia avec un bout portant une plume rouge.

3. LE BLANC FƏFƏ (Ph. 54, 94).

C'est la couleur des morts, du deuil, des revenants ghənyə. On l'emploie lors des rites funéraires (Ph. 54, 68, 145, 149, cf. supra p.338). Les Bamiléké croient qu'il existe de mystérieux enfants nains et tout blancs appelés mpo mokshʉ, littéralement enfants de midi, et qui apparaissent au milieu de la journée. Celui qui les croise est frappé d'une mort violente et atroce.

Couleur de l'esprit, le fəfə sert à éloigner les fantômes des morts. "Sa signification rituelle va plus loin encore : couleur des morts, il sert à éloigner la mort. Les semblables se repoussent : il est donc la mort de la mort !" (1).

Le fəfə est souvent utilisé pour des rites de purification (Ph. 36t-b, 40t) et de lever d'interdits. Dans ce dernier cas, une poignée de kaolin bʉm est jetée en travers des chemins par les ghɛkɛ (possesseurs du kɛ) , autorisant les femmes à retourner aux champs après la suspension provisoire des activités lors de funérailles d'un fo ou lors de certains rituels du kɛ. Un tel rite marque aussi la fin de la période de veuvage.

Le fəfə a un caractère ambivalent. Ainsi il peut être le symbole de la malédiction. L'individu qui commettait une faute très grave (2), surtout la profanation de certains lieux sacrés (entrer au cimetière royal fam sans être qualifié et par provocation), était couvert de cendres de couleur blanchâtre. C'est le signe du banissement, très grave pour le coupable. Il n'était certes pas brûlé vif sur la place du marché (ou enterré vivant comme cela était courant à Bandjoun), mais il était considéré comme mort par ceux qui le connaissaient.

---

(1) MVENG (R.p.E.), 1966, op.cit., p.32.

(2) On peut citer ici le cas des princes qui commettaient l'adultère avec une des nombreuses épouses du fo, ou celui des princesses qui se trouvaient enceintes avant leur mariage, etc...

Il ne pouvait ni revoir les crânes de ses ancêtres, ni revoir sa terre natale, ni obtenir un pardon des dieux ; c'était un individu sans patrie qu'on fuyait comme la peste.

Il est enfin une couleur privilégiée pour les rites de passage. Il est associé à une puissance du kɛ en tant que symbole de la pureté, de l'éveil, de la source féconde et de la révélation. Il peut aussi servir de protection grâce à la force mystérieuse du kɛ (puissance de vie, "magie").

4. LE NOIR SESE (Ph. 62, 68 bis, 150...).

C'est la couleur de la nuit. La divination par l'araignée mygale gomə le considère comme symbole de la souffrance. C'est aussi celui du mystère (Ph.150) ; dans le grand conflit de la mort et de la vie, le noir représente le voile nocturne où l'adversaire peut se dissimuler. Les membres des mkem (sociétés secrètes) chargées des répressions et des exécutions (1) se cachent sous des cagoules très noires. L'irruption subite d'un animal entièrement noir dans votre maison est signe d'un grave danger. De nos jours, surtout sous l'influence du christianisme, le port d'un tissu noir est obligatoire lorsque l'on a perdu un proche parent.

Toutefois, le noir brillant est associé aux forces du kɛ (2). Il peut alors évoquer la puissance, l'ardeur, l'autorité. Les successeurs des dignitaires du gun (à commencer par le fo) ont seuls, après leur initiation, le droit de porter une coiffure (en fibres de raphia) teinte en noir.

En Egypte ancienne, le noir, couleur de la terre fertile, était le symbole de la fécondité dans certaines représentations. Le noir brillant et chaud apparaît comme la somme

---

(1) On peut citer l'exemple du fefe, qui est la police d'exécution.

(2) Tout symbole présente un double aspect et peut avoir une face positive et une autre négative.

des couleurs. "Il devient la lumière divine par excellence dans la pensée des mystiques musulmans". (1).

5. LA COULEUR OCRE OU L'ORANGE, YƐM (2) (Ph. 5, 20, 145).

Le yɛm partage de nombreuses affinités symboliques avec le rouge pəpɛ. Il est symbole de la victoire de la vie sur la mort. Il apparaît sur les masques de type katcho de la région de Bagam et ceux du Ndop (Ph. 146).

Le yɛm est l'emblème de la société guerrière majoŋ. Les membres de cette société portent des étoffes de couleur ocre ou orangée pour montrer leur foi en la victoire ; victoire de la communauté sur différentes calamités (guerre, maladies, morts, etc ...).

Le yɛm est associé à l'autorité et au pouvoir politique. Les costumes des ŋwala' (cf. supra p. 162) sont teintes de yɛm ou de brun (Ph. 22t, 206) tout comme ceux de la société nyəleŋ, gardienne des instruments de musique sacrée. Les encadrements de porte de certaines cases de la résidence royale sont souvent rehaussées de cette couleur.

Le yɛm, image de la terre, est le symbole de la fertilité.

6. LE BLEU, YIM

Son emploi est limité en ce qui concerne l'art bamiléké. On le retrouve dans les étoffes ndop où il est associé au blanc (Ph. 98a, 197a, 203 ; cf. supra p.165) et sur des objets garnis de perles et qui sont souvent de plusieurs

---

(1) CHEVALIER (J.), GHEERBRANT (A.), 1982, op.cit., p.672.

(2) Le terme yɛm désigne donc à la fois l'orangé (mélange du jaune et du rouge) et la couleur ocre (jaune ou orangé mêlé de brun.

teintes (Ph. 79a, 85a, 91a). La symbolique du yim est étroitement liée à celle du ndop (1) et à celle des perles bleues indigo (cas de la perle tubulaire manu, Ph. 80).

Le yim a un rapport avec la mort, l'au-delà, le monde invisible. Il symbolise le deuil. La place où se déroulent les cérémonies funéraires des membres des sociétés secrètes mkem, est décorée d'amples coupons de ndop. Les parents, à cette occasion, ont le cou ou le tour de rein ornés d'un morceau de cette étoffe, comme d'ailleurs les statues d'ancêtres royaux (Ph. 82b). Les souverains étaient enterrés avec du ndop utilisé comme linceul. Les colliers faits de perles tubulaires bleues manu étaient portés en signe de deuil (2).

Dans un autre contexte, le bleu est l'expression du surnaturel, des forces de l'esprit ; c'est ainsi qu'il apparaît dans l'utilisation du ndop pour certains rites du kɛ (cf. supra p. 444). Il est aussi le symbole du ciel et est associé à la pluie (3). Couleur royale, le yim représente l'autorité du fo (Ph. 14t, 207) et s'identifie à la reine-mère mafo.

7. LE VIOLET OU KTO.

Cette couleur est fournie par les perles ou par la sève d'un arbuste, le kto, d'où son nom. Son utilisation est fréquente. Des danseurs portent des plumes d'oiseaux teintes en violet ou naturellement violettes (4) qui célèbrent la victoire ngu' (5). Tout comme les plumes rouges,

---

(1) La teinture bleue indigo reste un élément fondamental de la symbolique du ndop.

(2) Depuis la fin des années cinquante s'est généralisé, en signe de deuil, le port des habits bleus pour les veufs et veuves et celui de vêtements noirs pour les autres.

(3) L'étoffe ndop est susceptible de provoquer la pluie. Le yim est lié à cette puissance kɛ que possède le ndop.

(4) Ces plumes sont aussi rouges.

(5) Ce terme désigne un oiseau (le toucan) qui possède des plumes rouges et violettes.

Ph. 46t - Le foto' de Mbantoum (Bangangté) portant une coiffe en plumes de couleur violette (Cliché FINAC-ADALA, 1983).

Ph. 47t-bis : Masque walikan, feuilles vertes de bananier, Tabeken (région de Nkambé, dans la province du Nord-Ouest) (Cliché FINAC-ADALA, 1985).

les plumes violettes, symboles du pouvoir et de protection, ornent la tête du fo (Ph. 46t), des effigies royales, des dignitaires du gun. Le symbolisme du kto s'apparente en partie à celui du rouge pəpɛ. Toutefois, des informations précises sur l'étendue de sa signification symbolique ne nous ont pas été données.

8. LE VERT TSHWƐTSƏ

Le terme tshwɛtsə s'applique plus au feuillage qu'à la couleur verte elle-même, dont les applications dans les représentations artistiques sont limitées.

On peut tout juste citer le revêtement d'objets avec des perles granulaires vertes mais sans grande signification symbolique et qui ne semble pas remonter au-delà du XIXème siècle. Une tradition bien plus ancienne et qui est toujours respectée, est la confection, à partir de plantes, des couronnes et des ceintures qui décorent des statues , des masques, des personnages (Ph. 37t a, 40t) lors de certaines cérémonies rituelles (cas des rites du kɛ). Il peut s'agir tout simplement d'une feuille verte posée sur le front de la personne ou de la statue (Ph. 37 t-b, 66).

Lors des cérémonies funéraires, apparaissait un personnage portant un masque fait de feuilles vertes de bananier (1) et qui le couvrait entièrement.Un tel masque symbolisait la purification, la vigueur, la protection et la fécondité ; il éloignait les esprits néfastes. Cette pratique ne s'observe plus que dans la région de Nkambé (province du Nord-Ouest) où ce masque est appelé walikan (Ph. 47t).

Les hommes, mais aussi les objets, sont coiffés ou parés des feuilles, des tiges de plantes,pour s'approprier les forces que l'on suppose cachées dans les végétaux.

---

(1) Un masque semblable existait chez les peuples du Gabon (communication personnelle avec Louis PERROIS).

Les plantes captent les forces ignées de la terre et reçoivent l'énergie solaire. Elles accumulent cette puissance; d'où leurs propriétés guérisseuses ou vénéneuses et leur emploi dans le kɛ (puissance de vie, magie).

La symbolique de la couleur verte est associée à celle des végétaux. Dans les arts plastiques bamiléké, elle s'assimile aux symboles des plantes vertes qui y sont utilisées. Sa richesse déborde le cadre de la production plastique.

Toutes les couleurs expriment surtout le drame de la destinée humaine. Elles interviennent dans toutes les activités de la vie sociale. Leur signification symbolique dépend du contexte dans lequel elles sont employées.

SECTION II - LA SYMBOLIQUE DES NOMBRES

1. GENERALITES.

Chez les Bamiléké, les nombres offrent un large champ aux élaborations symboliques. Comme pour eux rien n'est attribué au hasard, le nombre de choses, d'objets ou de faits revêt en lui-même une grande importance (1) et permet

(1) Les philosophes antiques tels que PYTHAGORE et ses disciples, ont pensé que toute chose a son nombre, celui-ci ayant une nature divine ou du moins assurant la permanence et la vérité des choses.
"Ils ont affirmé que les éléments des nombres sont les éléments de tous les êtres, que le ciel est un nombre, que l'âme elle-même, destinée à la survie et aux migrations, est un nombre. Ils ont ajouté que la prognose par les nombres est la forme la plus pure de la divination.
Leur pensée, toujours ingénieuse et profonde, divisa le monde en ternaires, quaternaires et septénaires et les conduisit vers de nombreuses découvertes... La science moderne, qui peut définir une couleur par un nombre de vibrations, un vivant par le nombre de ses chromosomes, un métal par son nombre et son poids atomiques, leur a amplement donné raison". Cf. PRIEUR (J.), 1982, Les symboles universels, Ed. Fernand Lanoré, Paris, p.136.

même parfois, à lui seul, d'accéder à une véritable compréhension des êtres et des événements.

Les nombres ne servent pas seulement à calculer, à hiérarchiser, ordonner, ils servent aussi à peser et à vivre ainsi qu'à exprimer des idées, des forces, des vertus.

Le symbolisme des nombres intervient aussi bien dans les mythes, les rituels, la littérature orale, les croyances religieuses, l'organisation sociale (cf. supra p. 471) que dans les représentations artistiques. Il est universel dans la mesure où son utilisation dans diverses sociétés humaines s'observe aussi bien dans l'espace que dans le temps, comme le montre l'histoire des religions par exemple.

La symbolique des nombres chez les Bamiléké s'inspire largement des observations des phénomènes naturels, des expériences relatives à la vie personnelle ou sociale, que font les individus. Cette symbolique, bien qu'elle soit très riche, n'a fait l'objet d'aucune étude systématique et approfondie. En outre, son emploi dans l'art proprement dit (ou pris isolément) reste limité par rapport à l'usage qu'on en fait dans certaines autres activités de la vie communautaire (religion, rites, etc...).

Pour nous, nous ne nous occuperons que de quelques exemples de nombres (2, 3, 4, 7, 9) utilisés dans les arts plastiques comme symboles,sur lesquels nous disposons d'un peu plus d'informations que pour d'autres et qui sont plus fréquents.

Rappelons que le sens et la signification symbolique d'un nombre ne sont indépendants ni du motif ou de l'objet d'art (1) qui lui sert de support, ni du contexte de son utilisation.

---

(1) Signalons qu'un objet d'art peut être attaché à un nombre ayant une valeur symbolique (figures d'animaux à doubles têtes, sièges quadripodes ou tripodes, masques janus, case à deux, trois ou quatre portes, etc...). Les motifs, les objets d'art peuvent être groupés suivant des nombres ayant une signification symbolique.

2. EXEMPLES DE NOMBRES UTILISES DANS L'ART A DES FINS SYMBOLIQUES.

2.1. Le nombre deux.

Le nombre deux exprime chez les Bamiléké, l'opposition ou la polarité, l'entrée et la sortie, l'essentiel et le secondaire, le passé et l'avenir, le jour et la nuit, le masculin et le féminin, le bon et le mauvais, etc. Il est le symbole de toutes les ambivalences et les dédoublements.

Toute la symbolique bamiléké repose donc sur ce dualisme fondamental : il y a dans l'homme la vie et la mort, le bien et le mal ; toute chose a son aspect positif et son aspect négatif. Tout sens est ambivalent. Le nombre deux symbolise un dualisme, une source de tout mouvement, de tout progrès, de toute dialectique et de toute existence.

Rappelons qu'on retrouve aussi dans les rituels et les structures sociales des faits à caractère dualiste :

- La conception binaire du temps avec une année gu'kɛ, qui succède régulièrement à l'année gu'jɛ (cf. supra, p.82).
- La bipartition de la résidence royale en domaine "public" et domaine "sacré" ou interdit. On y trouve aussi des oppositions côté droit et côté gauche, bas et haut, etc. (cf. supra, p.133).
- La hiérarchie des notables (ou kam) descendants du fo s'oppose à celle des kam serviteurs du fo. Cette deuxième catégorie est subdivisée en deux sous-groupes distincts et rivaux : les Tshofochə (serviteur du fo en service dans le palais royal) et les ngʉə, qui restent en formation au fam (cf. supra p.165).
- Etc.

Le nombre deux est attaché à des motifs, à des thèmes plastiques, à des représentations artistiques qui illustrent son symbolisme.

- Les figures d'animaux bicéphales (Ph. 40a, 101, 120a).

Le nombre deux dans la très fréquente représentation des animaux à deux têtes (panthères, serpents, éléphants, buffles) renforce en la multipliant (1) l'image symbolique des bêtes. Il exprime que les vertus et les qualités des sujets choisis vont doubler, décupler, porter en quelque sorte au carré, ou à l'infini :

Par exemples, deux têtes évoquent la fertilité et la force illimitées dans le cas du serpent bicéphale dont la puissance a décuplé ; l'extrême férocité ou un pouvoir fortement accru en ce qui concerne la panthère bicéphale. Elles indiquent souvent les menaces latentes car, l'animal peut attaquer sur deux fronts. C'est donc un signe de danger.

La double polarité symbolique des animaux se traduit par leur représentation avec deux têtes. Les deux têtes de la panthère ou du serpent ornant les objets royaux, symbolise l'une un pouvoir de destruction qui châtie les coupables et les ennemis, l'autre un pouvoir constructif qui agrandit et gouverne le gun avec sagesse.

- Les représentations des couples d'hommes ou d'animaux (Ph. 6, 9 a et b, 78a, 85a, 89).

Dans l'art abondent des figures symboliques qui vont par deux, groupant ainsi des caractères opposés ou complémentaires.

Le nombre deux exprimant l'équilibre, l'amour, la solidarité, la réciprocité attractive, est illustré par des représentations des couples, constituées chacun d'un homme et d'une femme qui ont parfois les mains unies comme nous le montrent ces trônes de Bandjoun (Ph. 78a,85a,cf.supra p.230).

---

(1) Inversement dans certains contextes, les deux têtes symbolisent un dédoublement qui montre les divisions internes qui affaiblissent l'image symbolique de chaque animal représenté.

Dans certains cas, il évoque un antagonisme, un dualisme hostile, une menace que traduit cette statuette de Fongo Ndeng (Ph. 72a et b). Cette dernière est formée d'une femme et d'un homme opposés dos à dos. L'un des personnages est tendu vers le ciel, l'autre vers la terre, symbolisant l'intervention des forces du cosmos et celles des ancêtres (ils sont censés vivre sous terre). Cet objet apparaît comme une source du mouvement, d'une force féconde (mais souvent destructrice). C'est un matériel rituel des membres de la société religieuse et magique Ku'ngaŋ (cf. supra, p.181).

La terre est un lieu de passage et d'épreuves : le nombre deux apparaît donc comme une nécessité puisqu'il représente la vie qui n'est que par l'action, par la lutte, et ne cesse de l'être que par le repos. Ceci se traduit par les multiples figurations d'animaux (panthères, crocodiles, lézards, caméléons) s'opposant (Ph. 9a et b, 11).

De telles représentations expriment aussi les divergences et les différends entre les hommes, et enfin symbolisent aussi le danger.

- Les masques et les statues à double face.

La double face des masques et statues (Fig. 14 ; Ph. 73 b et c, 150 bis) symbolise 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.

Notons que la statue à double visage de Fongo Ndeng (Ph. 73a et b) représente celui qui sait tout, qui voit tout. Elle châtie les méchants et récompense les bons. Elle est à la fois mauvaise et bonne. On l'utilise pour découvrir les coupables lors des affaires judiciaires, que personne n'a réussi à trancher. Le plaignant et l'accusé après avoir offert un sacrifice à cette statue, jurent devant elle et exposent le différend. Celui qui ment est censé mourir dans les sept jours.

2.2. Les nombres trois et quatre.

2.2.1. Le nombre trois.

Dans la création plastique bamiléké, la symbolique du nombre trois est matérialisée par diverses représentations artistiques à savoir les motifs du triangle (fig. 18 ; Ph. 81a, 100a). En outre, objets et motifs peuvent être groupés par trois ayant une signification symbolique (Ph. 68).

Nous avons signalé que le nombre de pieds d'un siège sculpté ou celui des portes d'une case est fonction du grade de son propriétaire. Ainsi, le siège du notable a trois pieds et sa case trois portes (cf. supra, p. 471 et 472).

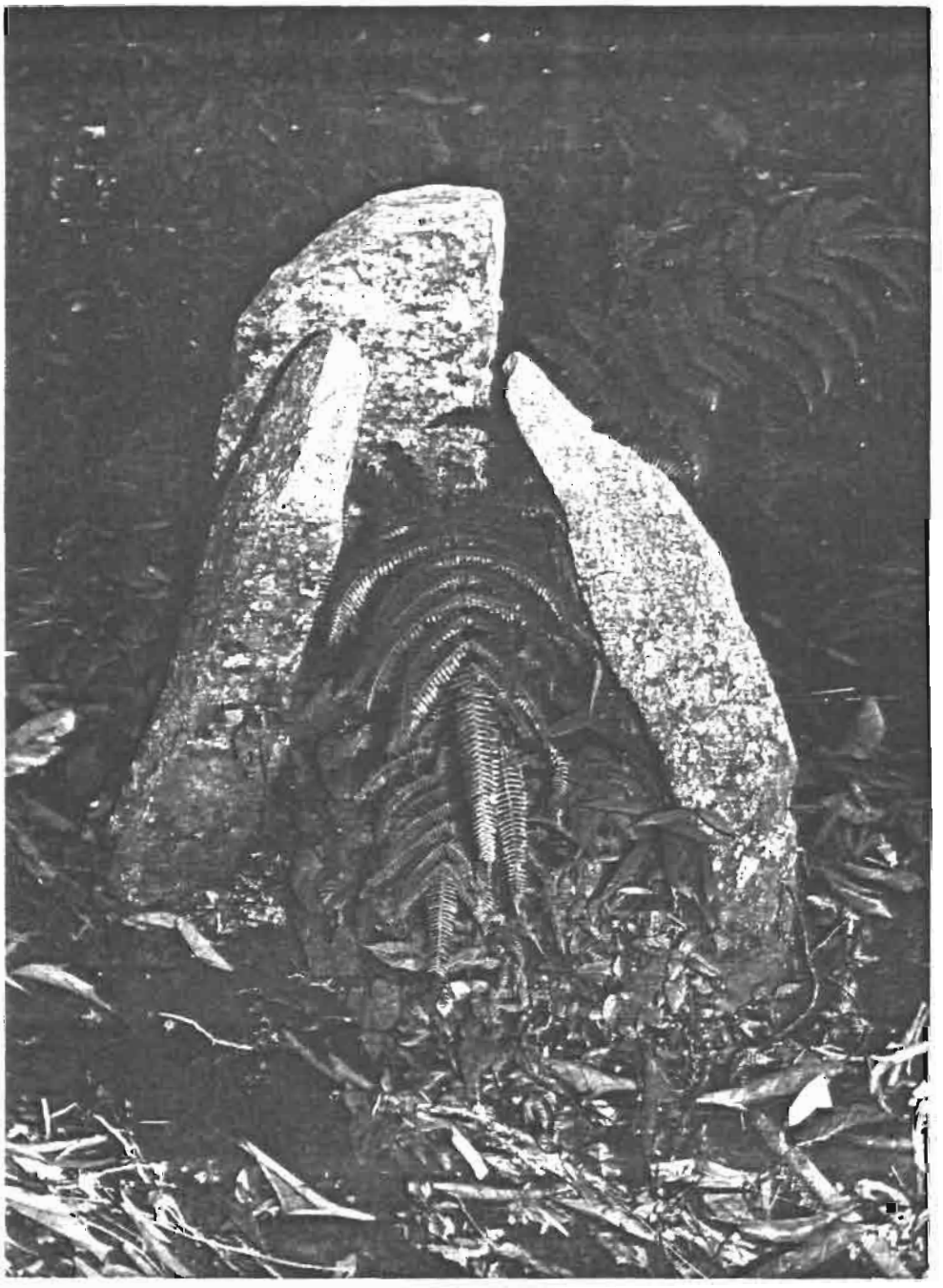
Le trois symbolise l'activité, la création, la rivalité surmontée, le mystère du dépassement. Il traduit aussi bien la dialectique dans l'exercice logique de la pensée que le mouvement en physique et la vie en biologie.

Le trois exprime l'opposition vaincue, la fécondité, la synthèse, le mystère de la procréation et la victoire de la vie sur la mort qu'illustrent souvent les représentations des triades père, mère et enfant. Ce poteau funéraire de Bamendjing (Ph. 68 , cf. supra, p.338) nous en donne un exemple. L'exhibition de la statue du fo, associée à celle de son épouse portant un enfant, lors de certaines cérémonies rituelles traduisent une même réalité symbolique.

Le symbolisme du trois recouvre celui du triangle. Ce dernier qui est utilisé dans de nombreuses frises ornementales (Ph. 81a, 197a et b et cf. supra p.384) évoque comme nous l'avons dit la force, la richesse, la fécondité et le sexe féminin (1). Il évoque aussi la triade naissance, maturité, mort et la triade passé, présent, avenir. Les

---

(1) Le triangle isocèle allongé, la pointe en haut symboliserait un sexe mâle fécondeur.



Ph. 47t-bis - Trois pierres de justice dressées, Bapi (Cliché FINAC-MBANDA, 1981).

multiples combinaisons du triangle engendrent d'autres motifs ayant diverses significations symboliques (cf. supra p. 384/385). Le nombre trois a aussi un caractère magico-religieux. Il est souvent associé à la divination et aux rites du kɛ (puissance de vie, magie). Par exemple, ces pierres de justice (Ph. 47tbis) sont au nombre de trois : l'accusé lors de l'ordalie tient d'une main une poule blanche qu'il a apportée ; de l'autre main, il clame son innocence en touchant successivement chacune des pierres. Après trois jours, si cette poule est vivante, l'accusé est innocent, dans le cas contraire, il est coupable.

Le trois est également attaché au pouvoir du kɛ que possèdent ces coquillages (1) accrochés au cou de cette statuette protectrice de Bamenyam (Ph. 60, 61, cf. supra p.338).

2.2.2. Le nombre quatre

Le quatre est le symbole de la connaissance totale, de la force par excellence, en particulier celle qui est associée au kɛ (puissance de vie, magie). Ceci est souvent exprimé par les masques tétracéphales (Ph. 143, cf. supra p.355). L'individu qui a le don de divination, qui a la connaissance des choses cachées, et qui a en plus le pouvoir kɛ, est appelé mo .nyəmpfʉ (littéralement celui qui a quatre yeux).

- Ce nombre symbolise la totalité du pouvoir du fo, sur tous les actes de ses sujets et sur toute l'étendue du gun (chefferie). Ainsi les sièges à quatre pieds, les cases à quatre portes indiquent le rang royal de leur propriétaire.

---

(1) Chaque coquillage contient des substances magiques.

- Le quatre introduit dans le symbolisme des édifices, en particulier des temples (1). Prenons l'exemple de la grande case chəŋbundyə (Ph. 3a, cf. supra p.387 et 388).

. Sa base carrée symbolise la terre, l'équilibre parfait. Le carré implique l'idée de la solidification et de la stabilisation.

. Ses quatre portes évoquent le pouvoir royal, la totalité de la terre et du guŋ. Ils sont orientés suivant les quatre directions cardinales.

La symbolique du quatre est aussi matérialisée dans l'art par de nombreux motifs du carré et de la croix (cf. supra, p.385/386). Notons qu'elle se rattache seulement en partie à celle de la croix qui évoque la terre, les points cardinaux, les chemins de la vie et de la mort qui se coupent formant quatre branches.

Le quatre exprime quatre étapes de vie de l'individu : l'enfance, la jeunesse, la maturité et la vieillesse.

2.4. Les nombres sept et neuf.

Nous avons signalé l'importance des nombres sept et neuf dans la société bamiléké. Nous avons aussi présenté quelques aspects de leur symbolisme dans l'organisation sociale (cf. supra, pp.152, 154). Le sept et le neuf sont associés aux rituels du kɛ (puissance de vie, magie) et possèdent un caractère tout à fait ésotérique :

. Pour désigner son fils à sa succession, le père, membre de la société des pəpu'kwɔp (hommes chimpanzés), "le

---

(1) Les loges des associations secrètes, les temples à base carrée, qui ont en plus quatre portes s'observent dans de nombreuses sociétés humaines dans l'espace et dans le temps. Cf. Mythologies des montagnes, des forêts et des îles, sous la direction de (P.) GRIMAL, Paris, 1963, p.124.

fait passer sept ou neuf fois (retenez bien ces deux chiffres sacrés !) sous ses jambes soulevées" (1).

. 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 didum (2).

Les masques des sociétés ku'ngaŋ et kemjyə (cf. supra p.243, 458) sont souvent surmontés de cornes (Ph. 151a, 155, 157). Les masques à sept ou neuf cornes symbolisent un haut degré de connaissance magique, la pureté morale de leurs propriétaires. Le sept symbolise la sagesse et un dynamisme total. Le neuf annonce à la fois une fin et un recommencement. C'est ce qu'expriment les neuf semaines que dure le deuil d'un fo qui marque la fin d'un règne et le début d'un autre (cf. supra, p.143). Il symbolise la fin d'un cycle, l'achèvement d'une course, la fermeture d'une boucle que traduisent les neuf semaines de la célébration bisannuelle du kɛ.

La semaine bamiléké dure huit jours,le neuvième jour marque le renouvellement hebdomadaire. C'est le jour "de l'interdit" (tyɛjyə), le plus redouté (cf. infra p. 506)

Selon le fo NGWEFUNI II de Bafandji, chacun des trois masques Katcho (Ph. 145 bis ; cf. supra p.261) représente le conseil des neuf notables mkamvʉ'ʉ :

- La haute coiffure rectangulaire est ornée de deux rangées de trois sortes de mamelons saillants (vaguement coniques). Ces six mamelons constituent six membres de ce conseil ;

- Les deux joues proéminentes représentent deux autres membres ;

- Enfin, le reste,donc la tête, figure le dernier membre qui est le fo.

---

(1) ALBERT (R.p.A.), op.cit., p.105.

(2) ALBERT (R.p.A.), op.cit., p.102.

Rappelons que ces masques ne sont exhibés que lors de l'intronisation du fo ou lors des funérailles des membres du mkamvʉ'ʉ et du mkamsombʉʉ (conseil des sept notables). Seuls les membres de ce dernier conseil sont autorisés à porter les katcho à ces occasions.

CHAPITRE V

LA SYMBOLIQUE DES ANIMAUX

SECTION I - GÉNÉRALITÉS.

Les animaux sont des symboles des principes et des forces cosmiques, matérielles ou spirituelles, fortement représentés dans les arts bamiléké. On a pu remarquer d'ailleurs, dans l'iconographie sculpturale, l'abondance des motifs zoomorphes (cf. 2° partie, chapitre I).

Nous avons signalé que les hommes s'alliaient aux animaux dans le but d'avoir une double, une triple, ou une existence multiple et de s'approprier toutes les qualités (voire les défauts) et la force de la ou des bêtes choisies pour agir dans la vie plus efficacement (cf. supra p.137,138). En outre, comme l'écrit JUNG

> "La profusion des symboles animaux dans les religions et les arts de tous les temps ne souligne pas seulement l'importance du symbole. Elle montre aussi à quel point il est important pour l'homme d'intégrer dans sa vie le contenu psychique du symbole, c'est-à-dire l'instinct... L'animal, qui est dans l'homme sa psyché instinctuelle, peut devenir dangereux lorsqu'il n'est pas reconnu et intégré dans la vie de l'individu. L'acceptation de l'âme animale est la condition de l'unification de l'individu, et de la plénitude de son épanouissement." (1).

(1) JUNG (C.G.), 1964, op.cit., p.238-239.

Les titulaires de pi (double animal) sont, rappelons-le, organisés en sociétés totémiques (1) selon l'animal choisi. C'est ainsi que l'on trouve en pays bamiléké les sociétés du serpent nok, de la panthère nomgwi, du buffle nya, du corbeau ŋwənwə, de l'éléphant so, du crocodile ngɔ, de l'hippopotame dzətchə, etc... (2).

Quelques précisions nous semblent nécessaires :

1° Ce ne sont pas tous les animaux qui peuvent devenir des pi, alliés des hommes par les rites du kɛ. Il s'agit plutôt d'un certain nombre de bêtes sauvages choisies (ou encore des espèces animales définies) pour des vertus ou des qualités particulières associées aux pratiques de la grande chasse. A l'exception du serpent, du crocodile et de quelques oiseaux rapaces ou voraces, ce sont des mammifères de la faune locale, généralement de grande taille.

2° Certains signes connus, surtout des chasseurs, permettent de distinguer en brousse, des buffles, des panthères, des crocodiles, bref des animaux qui sont des pi, de ceux qui n'ont pas contracté une alliance avec des individus et sont alors seulement de simples gibiers.

> "Quant à la panthère qui n'a pas fait alliance avec l'homme, elle est moins malfaisante, plus timide, plus facile à prendre. L'homme ne lui a pas prêté son intelligence, son âme, sa méchanceté" (3).

3° Un seul et même individu peut cumuler les pi (4) (cas du fo et des mkamvʉ'ʉ ou neuf notables) et appartenir à

---

(1) L'alliance avec un animal est certes personnelle, mais ici, le sens du groupe est plus fort. Aussi, même pour ce lien intime, l'individu pense qu'il ne peut l'assumer pleinement qu'au sein d'une communauté.

(2) De telles associations se rencontrent dans d'autres secteurs du Grasland. Cf. GEBAUER (P.), 1979, op.cit., p. 93, et BRAIN (R.), 1982, op.cit., p.150 et 216.

(3) ALBERT (R.p.A.), 1943, op.cit., p.115.

(4) Un homme-buffle peut devenir un homme-panthère par exemple.

plusieurs sociétés totémiques différentes, mais il ne doit abandonner aucune de ces sociétés sous peine d'être mis à mort par ses confrères.

Les bêtes sont aussi des annonciatrices des nouvelles, des événements. On peut les utiliser pour la divination, l'ordalie, diverses pratiques religieuses ou magiques (1),etc...

- Ainsi, l'insecte keko' est le symbole de la mort ; sa rencontre est le signe d'un grand malheur.
- La souris appelée wake', qui a une peau tachetée comme la panthère, porte bonheur si elle traverse le chemin, devant vous, de droite à gauche ; en sens inverse, c'est le signe d'un malheur.
- La tortue, elle, ne symbolise pas seulement la justice, on l'utilise réellement pour déceler les coupables dans les affaires judiciaires délicates ...
- L'interprétation du vol, du chant de certains oiseaux, suivant leur importance symbolique, permet de prédire l'avenir, d'obtenir divers renseignements pouvant aider les individus à surmonter les difficultés de la vie.

Le chien, ami fidèle de l'homme, est associé à des phénomènes cosmiques puisque le ghɛhɛ (ou ngaŋ-lefang), qui est le maître de la foudre et du tonnerre (cf. supra p.456), l'utilise comme "agent rituel" pour accomplir son oeuvre dévastatrice ou mortelle, grâce à la puissance du kɛ :

> "Dès qu'un orage gronde, le Ngaŋ-Lefang prend un sac de raphia (le puɔkɛ ou sac du kɛ), à l'intérieur duquel il place une hache, un coutelas et un petit chien, après les avoir aspergés

---

(1) Ceci est lié à une observation minutieuse et une étude des animaux.

> d'une médecine confectionnée à l'abri de tout regard. Suivant des gestes mystérieux, des formules magiques, et bientôt le sac s'envole et disparaît. Le sorcier se précipite aussitôt dehors, et à chaque lueur d'éclair, il crie au tonnerre : va-t-en chez X, et n'oublie pas de tout brûler. A maintes reprises, il poursuit ce manège, jusqu'au retour du sac envolé dont il inspecte attentivement le contenu. A la hache, au couteau et au petit chien, il trouve joint un morceau de bambou calciné, preuve que la case de X est bien brûlée". (1).

La symbolique des animaux, ici, est d'une très grande richesse. Elle est témoin de l'histoire des chefferies gun et reste toujours vivante dans la vie communautaire. Nous nous limiterons aux exemples des animaux symboliques qui ont suscité le plus de représentations artistiques liées à des croyances fondamentales dans la culture bamiléké.

SECTION II - LE SERPENT.

Le serpent est l'animal symbolique par excellence. Tout en lui est extraordinaire ; il s'avance sans pattes, il change de peau chaque année, semblant renaître, ce qui lui a conféré un caractère d'immortalité ; il fascine par son regard et tue par son venin, s'il n'étouffe pas sa proie. C'est un symbole universel et ambivalent (car il est à la fois bénéfique et maléfique).

Dans de nombreux pays, le symbolisme religieux attribue au serpent une place de première importance (mais pour des raisons qui ne sont pas nécessairement les mêmes partout).

---

(1) MASSON (G.), 1939, "Médecins et sorciers au pays bamiléké" L'anthropologie,vol.49, p.322.

Chez les Bamiléké, la société des hommes-serpents sert de porte d'entrée obligatoire à toutes les autres sociétés totémiques (1).

Au Cameroun existent de nombreux mythes, croyances et contes qui font intervenir le serpent (2). Le cas le plus connu est celui des Béti (région de Yaoundé) franchissant la Sanaga sur le dos d'un serpent au cours de leur migration vers le Sud.

Les serpents, à qui l'on attribue de nombreux pouvoirs, sont craints et vénérés chez les Bamiléké. Ils sont omniprésents dans la vie sociale. On peut d'ailleurs constater combien sont nombreuses les représentations de cet animal dans l'iconographie sculptée, perlée, tissée, de tous les arts (Ph. 12, 13, 16, 40, 110, 145, 171, 211a et b). Les allusions dans la littérature orale, sont aussi innombrables.

1. LE SERPENT ET LE POUVOIR ROYAL.

Comme nous l'avons dit auparavant, le serpent est le symbole de la royauté chez les Bamiléké. On le retrouve, ornant des objets appartenant au fo, sous la forme la plus répandue de serpent à deux têtes (Ph. 40, 211 a et b). Dans la représentation du serpent, on retrouve toujours les idées de gémelléité, de force royale, de force protectrice de la vie.

---

(1) ALBERT (R.p.), 1943, op.cit., p.

(2) C'est un python libérateur qui conduisit le peuple kom du pays bamoum à leur habitat actuel , au XVIIIème siècle. C'est le reptile qui aurait choisi le site de Aikom comme capitale de la chefferie gun de Kom. Cet animal a réapparu en 1981 pour disparaître à nouveau, sans laisser de traces, la même année (cf. NKWINCHOYI (P.), 1985, "The KOM palace : its foundation, growth and signifiance", in Païdeuma, n° 31, Franz Steiner Verlag Wiesbaden, p.105.

> "Le serpent ... est symbole de la force royale. Bien plus, il est "gémelléité" universelle : corps et esprit, monde des vivants et monde des morts, force vitale et forces occultes. On le vénérait à Ouidah ; il est au centre du vaudou. Objet de crainte ici, de vénération ailleurs, il est partout présent". (1).

Le fo bamiléké est un homme-serpent, son double-animal pi, protecteur du gun et qui confère au monarque le pouvoir de fertiliser le sol, habite le bois sacré de la résidence royale (cf. supra p.137).

2. LE SERPENT , LA PROCREATION ET LA FERTILITE.

Le serpent python est surnommé mbem-mu, ce qui signifie celui qui crée l'enfant. Le serpent et le crapaud, étant créateurs et protecteurs de l'enfant, sont appelés fils de Dieu (il s'agit bien entendu d'une espèce bien connue de serpent et non de tous les serpents).

Une idée très répandue est l'existence des enfants-serpents ou ponok. Ils ont des caractères plus ou moins anormaux et ont la réputation de troubler leur mère. Ils sont avides de nourriture et portent malheur. D'ailleurs ils peuvent mourir subitement à tout instant, pour redevenir serpents. Une mère qui parvient à bien élever de tels enfants mérite une récompense. Si elle les néglige, au contraire, elle peut accoucher d'autres enfants semblables en punition.

> "Un peu partout en zone bantu, le python (sebae) symbolise la fertilité, la fécondité, la richesse, l'abondance." (2).

L'universalité des traditions qui font du serpent le symbole de la fécondité, a été bien mise en évidence par

---

(1) MVENG (R.p.E.), op.cit., p.58.

(2) OBENGA (T.), 1985, op.cit., p.169.

Mircea ELIADE (1). Ce reptile, chez les Bamiléké, est censé fertiliser la terre, provoquer la pluie qui permet aux plantes de pousser.

Le brouillard, l'arc-en-ciel, certaines pluies fines sont associés à un serpent appelé kamnok qui est de petite taille et habiterait dans les rivières, souvent près des chutes. La fonction météorologique du serpent s'observe dans diverses civilisations agraires à travers l'histoire.

La société initiatique jyə, à caractère religieux et mystique, est constituée d'hommes qui ont pour pi (double animal) le serpent. Elle est au centre d'un culte agraire et fait profiter la communauté, des pouvoirs du kɛ (puissance de vie, magie) que lui donne le reptile. Ainsi, une de ses principales fonctions est de régenter les semailles, de régulariser les pluies et de faciliter la fécondité de la terre et des femmes. La société ku'ngaŋ est souvent associée, pour ces propos, à la société jyə.

Pour le culte de la fécondité, l'action du jyə est parfois spectaculaire (Ph. 48t):

> "Les sociétaires du jyə apparaissent par surprise, un jour, sur la place du marché. Torse nu, ils sont tatoués et harnachés de lianes. Chacun n'est revêtu que d'un cache-sexe d'écorce de bananier et porte souvent des objets à figuration de serpent. Le fo lui-même et le grand maître font exception ; le premier a noué autour de sa taille un coupon de batik, à la bouche il tient une herbe magique appelée lɛ ; aux lianes de son torse sont attachés de petits sacs fétiches ; sur les épaules, deux coqs (un blanc, un rouge) sont penchés, un sac accroché ; le second, équipé de même, est de plus masqué.
>
> Chaque initié doit prouver sa puissance, pour les hommes en levant le sexe, pour les femmes en agitant les seins. A cette occasion, le fo peut répandre une poudre magique sortie de son

---

(1) ELIADE (M.), 1949, Traité d'histoire des religions, Paris, p.150.

Ph.48t - Procession des membres de la société jyə de Baloum, avec, à sa tête, le fo Pokam, en route pour des rituels agraires de fécondité et de purification. (Documentation de la chefferie de Baloum, 1976).

grand sac sur les femmes présentes. Celles qui sont stériles doivent alors concevoir dès leur premier rapport avec un homme. On était même sûr d'enregistrer de nombreuses naissances de jumeaux". (1).

Bien sûr, le fo est resté évasif quant à préciser si ce rituel était chaque fois aussi efficace.

Le jyə intervient dans l'initiation du fo et des grands dignitaires du guŋ. Il exécute les rites d'expulsion des pi des personnes décédées, qui présentent toujours un danger pour la communauté. Dans certains guŋ, comme à Baloum (Ménoua), il enterre le fo défunt et s'occupe du culte du crâne des ancêtres. Il contrôle les activités à caractère religieux dans le guŋ, participe avec les autres sociétés secrètes à la cohésion sociale. Il dispose enfin du droit de vie ou de mort sur les coupables (2).

Notons que le jyə ne regroupe pas tous les alliés du serpent mais seulement un certain nombre d'entre eux, très sélectionnés et très bien situés par rapport à l'histoire particulière de chaque chefferie guŋ. C'est donc une section ou une loge autonome de la société des hommes-serpents, et c'en est la plus puissante.

A chaque début de règne, le nouveau fo et son tabʉə (3), mais aussi sa seconde femme jwikam, un des serviteurs tsho'fo devenu dəfo jyə après son initiation au fam (le cimetière royal), entrent au jyə. Les dignités du jyə étant héréditaires, les nouveaux venus y rencontrent les héritiers des tabʉə, jwikam et dəfo jyə des règnes précédents. L'ensemble des membres du jyə rappelle donc toute la lignée royale avec ses différents fo.

---

(1) Informations données par le fo POKAM de Baloum.

(2) Compte tenu du caractère très fermé et très mystérieux du jyə, on ne connait guère toutes les activités de cette société qui n'apparaît d'ailleurs qu'exceptionnellement en public.

(3) Cf. supra p. 146.

Pour la jwikam, la succession se fait au bénéfice d'un homme de la lignée maternelle, nommé dəfo jwikam.

Dans certains gun, les membres du mkamvʉ'ʉ le conseil des neuf notables, font aussi partie du jyə.

Les membres du jyə se réunissent deux fois par semaine (qui a huit jours dans le calendrier bamiléké). Un de ces jours de réunion, qui est aussi celui du repos hebdomadaire, est appelé tyɛjyə (littéralement jour de l'interdit) et souligne son caractère sacré.

Les lamentations de deuil sont interdites le tyɛjyə. Les filles qui naissent ce jour portent le nom de jwijyə ou femme du jyə. Le fo s'enferme chez lui et ne reçoit personne, le jyə lui-même ne danse pas. Il peut se manifester ce jour-là exceptionnellement une fois l'an, au moment des semailles ou en cas de fléau menaçant.

3. LE SERPENT ET LE CULTE DES JUMEAUX.

La photo n° 110 présente une figure de serpent, symbole phallique, unissant d'un côté la calebasse perlée à double col, image des jumeaux, et de l'autre une tortue représentée par sa carapace qui est ici l'image du vagin. De tels objets sont utilisés dans le culte des jumeaux à Bandjoun.

Les jumeaux sont assimilés aux serpents, et on pense sincèrement que les jumeaux peuvent devenir des serpents (1).

BAUMANN fait allusion au même genre de choses chez les Ngandi :

---

(1) On doit remarquer que le postulant contractant une alliance avec le serpent, absorbe lors de son initiation des graines de la plante didium. Or ces graines sacrées sont d'ordinaire utilisées pour nourrir les jumeaux. (ALBERT (R.p.), 1943, op.cit., p.102).

> "Les Ngandi pensent que les jumeaux sont des serpents et ils les vénèrent comme tels. Tout caractère anormal présenté par un enfant non jumeau indiquait que celui-ci était un serpent qui a mangé son jumeau dans le sein maternel". (1).

La naissance des jumeaux, de triplés ou plus, est considérée au Grasland 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 ont des parures et des insignes spéciaux ; ils changent de nom : la mère devient magne et le père est 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 participe au rite du kɛ.

4. SERPENTS GARDIENS DES LIEUX SACRES ET DES TRESORS.

Certains objets (cadres de porte, piliers, etc...), ornés de serpent,ont pour but de montrer le caractère sacré de certains lieux ou cases qu'il ne faut pas profaner (Ph. 12,17). Il existe une tradition commune aux Bamiléké et aux Bamoum :

> "Mfepu me conte aussi qu'il existait une tradition connue des Bamoun selon laquelle le python entretient un feu là où il vit. Le feu le guide lorsqu'il regagne son gîte la nuit. Les blancs attribuent de la valeur à ce feu, alors pour s'en emparer,celui qui le trouve doit le recouvrir d'un linge noir puis s'enfuir, car le python,furieux de ne pas retrouver son feu, poursuivrait le ravisseur et le tuerait s'il parvenait à le rattraper". (2).

---

(1) BAUMANN, cité par R. LECOQ, 1952, op.cit., p.212.

(2) JEFFREYS (M.D.W.), 1945, "Le serpent à deux têtes bamun", in Bulletin de la Société d'études camerounaises, pp.7-12.

Ce feu, selon la croyance populaire, est en fait l'oeuf, pem du python. Cette croyance est si vive qu'on localise très exactement les endroits : certains lacs de cratère et dans les montagnes (Foumbot, Dschang, Baleng, Bamboutos, etc...). Toute la lumière n'a pas été faite à ce propos. S'agit-il de gisements de pierres plus ou moins précieuses,de concrétions cristallines ou bien d'une pure superstition ?

Certains lieux sacrés tshuebsi (des grottes,des bois, des chutes d'eau, etc...) sont gardés par des serpents qui sont, soit des ancêtres réincarnés, soit des esprits ayant pris des formes animales. De tels êtres mythiques sont adorés et reçoivent des offrandes pour obtenir protection ou éviter leur vengeance, selon le cas.

Une autre croyance populaire très répandue est relative à certains serpents qui possèdent deux baguettes-fétiches, les kamtcha, qui leur servent "d'oreillers" dans leur trou. Si quelqu'un réussit à s'emparer de ces charmes, il connaîtra bonheur, richesse, santé, gloire et longévité, sa fortune est assurée et multipliée selon ses désirs... La croyance est telle qu'aujourd'hui encore, beaucoup de gens cherchent à s'emparer de ces kamtcha.

5. AUTRES POUVOIRS DU SERPENT.

Certains pensent que les serpents connaissent les pouvoirs des herbes qui font parler les statues, qui rendent invisibles et permettent des pratiques magiques à des fins aussi bien bénéfiques que maléfiques.

Comme au Bénin et au Nigéria, certains individus de l'Ouest-Cameroun gardent des pythons plus ou moins apprivoisés chez eux. Ces reptiles se chauffent au soleil au milieu des jeunes enfants qui jouent dans la cour.

Les motifs du serpent, qui décorent les objets

exhibés (1) 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.

SECTION III - LA PANTHÈRE ET L'ÉLÉPHANT.

1. LA PANTHERE.

Les légendes et les pouvoirs relatifs à la panthère sont très nombreux chez les Bamiléké, mais nous nous limiterons à ceux que nous retrouvons dans de nombreuses représentations plastiques, montrant le caractère ambivalent du fauve en tant que symbole bénéfique ou maléfique.

La panthère est associée à l'autorité politique et judiciaire. Elle symbolise la force, la puissance du fo, le prestige et la grandeur de la royauté nəfo.

La force royale se trouve située au point d'intersection entre l'univers des vivants et celui des morts. C'est aussi la force protectrice qu'évoque le félin.

Comme nous l'avons dit, le fo s'appelle lui-même la panthère nomgwi. En outre, lors de son initiation,il contracte une alliance avec une panthère pí qui vit en brousse ; ce que figurent de nombreuses représentations artistiques (Ph.6,7,24). Le fo est donc, avec sa première femme kunfo, membre influent de la société des hommes-panthères, pə-nomgwi.

---

(1) C'est parfois le cadavre d'un vrai serpent qui est accroché à un long bâton fixé sur la place publique en signe de deuil, lors des cérémonies.

Tous les objets à motif de panthère (sauf quelques pièces utilisées en propre par les pə-nomgwi lors de leurs rites) sont de droit la propriété du fo ou, à un moindre degré, du foto' et de quelques dignitaires. Ils évoquent la noblesse.

Le chasseur qui a tué un nomgwi qui peut être le pi d'une personne doit immédiatement voiler le visage de l'animal pour éviter qu'on reconnaisse la victime (1). Puis la bête est remise au fo qui la dépouille et garde de droit la peau ainsi que les moustaches, soigneusement recueillies.

En revanche, le fo doit donner une fête en l'honneur du chasseur victorieux et au cours de laquelle les autres grands chasseurs dansent. En outre, on lui donne une femme et un titre honorifique suopgwi ou suopnomgwi (littéralement celui qui a tué la panthère). Cette danse est appelée gu'.

L'exhibition de la peau de la panthère et des objets à figuration du fauve par des individus lors de certaines cérémonies ou danses, ne signifie pas forcément leur appartenance à la société des pə-nomgwi. Elle indique seulement le rang social, la richesse ou la puissance de ces individus qui ont au préalable soit versé un droit forfaitaire au fo, soit reçu de celui-ci une autorisation spéciale en récompense des services rendus à la chefferie (cas des grands guerriers victorieux) (2).

---

(1) "Des rites particuliers étaient associés aux léopards tués, rites qui reflétaient les croyances, largement répandues dans les Grassfields : les chefs ou les personnes douées de qualités particulières pouvaient se transformer en léopard.Dans le cas où on abattait un de ces animaux,il était possible que l'on ait mis à mort ces hommes transformés. Cet acte rendait nécessaire la mise en oeuvre des rites de purification... Cette purification comprenait une évocation de l'animal et la reconnaissance par celui-ci de l'innocence du chasseur qui l'avait battu" GEARY (C.), 1984, op.cit., p.119.

(2) Certains, parmi les plus valeureux guerriers, dont la peau de panthère était portée au dos et ornée de la plume rouge du perroquet ou du toucan, étaient de véritables hommes-panthères, avec leurs cases décorées des têtes d'ennemis vaincus. On a sans doute très vite assimilé les coupeurs de têtes aux hommes-panthères, mais tous les coupeurs de têtes n'étaient pas des hommes-panthères et vice-versa.

Nous avons déjà mentionné le rôle important des hommes-panthères dans les rituels de l'année du kɛ que préside leur chef, le tamaso (cf. supra, p. 441). La panthère, ainsi, intervient dans les rites d'initiation, de protection du gun et de fertilité. Elle est associée, comme l'éléphant, au mystère de la maso (cf. supra p. 441). Ceci explique peut-être pourquoi la société des pə-nomgwi qui détient certains secrets du gun, est très dangereuse et fermée.

La société des pə-nomgwi participe au maintien de l'ordre dans le gun et au respect de l'autorité royale (1). Ses actions furent parfois accompagnées d'exactions dues à quelques membres trop zélés ou utilisant l'intérêt général à des fins personnelles comme cela arrive dans toute communauté humaine.

Le rôle politique des pə-nomgwi est aussi considérable chez les Douala où ils constituent le mungi :

> "Mungi, la confrérie des fils du léopard, est l'ordre des administrateurs et la police, véritable centrale politique, qui sillonnent les états locaux et les chefferies apparemment indépendantes..." (2).
>
> "Les grandes loges des fils du léopard apparaissent à tous les niveaux comme des gouvernements parallèles" (3).

Au Sud du Nigéria, au Sud-Cameroun, dans le bassin du Congo, on retrouve des sociétés d'hommes-panthères ou léopards avec des différences plus ou moins importantes au niveau de leur organisation et de leurs buts.

La panthère a des relations avec la médecine car beaucoup de guérisseurs gegɛ ont de tels fauves comme pi pour cueillir les remèdes en brousse. Aussi, outre la fonction sacerdotale et politique,les pə-nomgwi se spécialisent dans des domaines comme la géomancie, la pharmacopée, la botanique, l'astrologie.

---

(1) Dans ce cas,elle travaille de concert avec la société judiciaire kwimten.
(2) DIKA AKWA, P., 1982, op.cit., p.251.
(3) Idem.

Ph. 49t_ - Danseurs de la société Kemjyə, portant des peaux de panthère et des masques d'éléphant, Bapa (Cliché FINAC-ADALA, 1983).

La panthère, réputée pour sa force et son agressivité, l'est aussi pour sa vigilance ; en effet, elle est censée dormir sans fermer les yeux. Ceci explique peut-être pourquoi elle symbolise le fo et la force guerrière.

Mais la férocité de la bête inspire aussi la peur et a fait naître certaines croyances :

- La femme qui enjambe la queue d'une peau de nomgwi étalée devient stérile. La menace est telle que, lors de certaines danses, les femmes n'approchent jamais ceux qui portent les peaux de panthère.

- Le félin est susceptible de prendre forme humaine et en particulier capable de marcher debout. Lorsqu'il est chassé, il se débarrasse du chasseur en lui jetant une poignée de tə. Les tə sont des fourmis magnan rouges, insectes très désagréablement agressifs.

- Les moustaches du fauve sont utilisées comme poison mortel et d'une très grande violence.

2. L'ELEPHANT (Ph. 49t).

L'éléphant so, animal royal, signifie aussi force, puissance, pouvoir et richesse, à l'instar de la panthère à laquelle il est associé dans de nombreuses représentations artistiques (Ph. 26b, 45t, 99, 100a, 123a et b).

L'importance symbolique attribuée au so dans le système de pensée bamiléké semble s'expliquer par un certain nombre de faits :

a) Une grande valeur économique est attachée à l'ivoire (défenses d'éléphant), signe de richesse. La commercialisation de ce produit stratégique, importante source de revenus pour le gun, était un monopole exclusif du fo (cf. supra p. 241). En outre, les objets en ivoire, matériau de luxe et de prestige, devinrent les attributs du fo et des grands notables kam

et contribuèrent à bien marquer la hiérarchie sociale.

La possession et l'usage de défenses du so, lors des cérémonies publiques, symbolise la noblesse, l'autorité et l'abondance. (1)

> "Le fon siège toujours sur un trône sculpté, ses pieds reposant sur une ou deux défenses, le trône lui-même étant posé sur une peau de léopard. Ses serviteurs sonnent des oliphants pour signaler sa présence." (2).

Les souverains les plus riches étaient souvent enterrés tenant dans les bras ou entre les jambes une défense d'éléphant.

b) Le pachyderme, par sa masse (cf. supra p.239) est l'image de la force naturelle. Il est censé être le vainqueur de tout combat en brousse et, par analogie, évoque le fo, la royauté et la puissance protectrice du gun. Nous avons dit que cette puissance est matérialisée dans la région de Bamougong, par le məkatzətchok, chef des hommes-éléphants (cf. supra p.245). Les souverains portent des coiffes faites de poils d'éléphant, qui leur donnent vigueur et énergie.

c) Certaines croyances rattachées au so (en exemple cf. note 1 p.240) et les qualités intrinsèques qui lui sont reconnues grâce aux observations des chasseurs, ont largement contribué à donner à l'éléphant de multiples pouvoirs souvent mystiques.

Ainsi,lorsque cette bête est figurée par des masques de bois (réservés aux sociétés secrètes du fam, cimetière royal ou bois sacré), elle incarne la synthèse symbolique des forces indomptées de la nature qu'on peut capter et

---

(1) Rappelons que le motif éléphant se retrouve sur divers objets ayant trait au commandement, à l'autorité politique.

(2) WARNIER (J.P.), 1985, op.cit., p.

exploiter au profit de la communauté. Dès lors, le so est associé aux rites du kɛ et plus particulièrement au mystérieux maso dont nous avons déjà parlé (cf. supra p. 441). Aussi il est un symbole de fertilité et de prospérité du groupe. Il est associé à la pluie bienfaisante, mais à un degré moindre que le serpent.

Le rapport entre le so et la pluie est connu d'autres sociétés humaines :

- Chez les Boulou de Sangmelima (Cameroun), lorsqu'une pluie fine tombe accompagnée d'un éclair de soleil, on pense qu'un éléphanteau vient de naître.

- A propos des membres de la société secrète voma de Bali (région de Bamenda), qui possédait jadis de nombreux masques éléphant en bois, P. HARTER écrit :

> "Etroitement liés à l'éléphant, les hommes dansent aujourd'hui tête nue, le torse peint des lignes noires, blanches et rouges. Après la mort, leur âme se fixerait dans le corps de cet animal, lui conférant ainsi le pouvoir de contrôler la pluie". (1).

SECTION IV - LE BUFFLE ET LE CROCODILE.

1. LE BUFFLE.

> "L'importance symbolique du buffle rejoindrait alors celle du léopard, de l'éléphant et du python à deux têtes, images de la puissance royale que l'on retrouve constamment dans le décor des oeuvres d'art de la région". (2).

---

(1) HARTER (P.), 1986, op.cit., p.48.

(2) DELANGE (J.), 1967, op.cit., p.120.

Le buffle nya évoque la force, la puissance, le courage et la virilité. Nous avons signalé qu'il apparaît comme sujet dans diverses représentations artistiques (cf. supra pp.251-256), doté de plusieurs sens symboliques. Comme dans le cas de la panthère nomgwi, la dépouille d'un nya tué revenait de droit au fo qui récompensait ainsi le chasseur.

Beaucoup des masques rituels, notamment en forme de heaume, reproduisent la forme du nya redouté pour ses colères et son agressivité, mais réputé aussi pour sa grande force sexuelle et sa tenacité (Ph. 133 à 138).

Le nya est mis en rapport mystique avec les phénomènes atmosphériques tels que le tonnerre et surtout la pluie qui fertilise les champs. Les deux cornes (1) du nya évoquent une puissance génératrice lorsqu'elles se présentent sous la forme phallique. Elles sont parfois figurées et plus souvent stylisées dans l'art sous forme de losanges (Ph. 175), de triangles (Ph. 174), de croissant de lune (Ph. 28, 135, 136, 137) qui symbolise alors une force féconde (2), une courbe de croissance.

---

(1) La symbolique de la corne dépasse largement le cadre africain puisqu'on la retrouve dans diverses sociétés humaines. Les cornes sculptées ou véritables ont de multiples significations qui varient en fonction de nombreux critères : forme, orientation, dimension, nombre, type d'animal auquel il appartient, contexte d'utilisation,etc...

(2) La lune évoque au cours de ses phases, par sa présence puis ses disparitions, l'idée de renouvellement, de la répétition. Elle rappelle alors la périodicité des menstruations féminines (dont les cycles sont équivalents en durée à ceux de la lune), ainsi que les plantes qui, par l'intermédiaire de l'eau, renaissent périodiquement à la vie, certaines se courbant en volutes et en crosses avant de s'épanouir. Il y a donc une analogie entre les cornes d'animaux et ces phénomènes.
Signalons aussi que les Bamiléké ont constaté que la disparition de la lune, pendant la saison pluvieuse, est suivie de fortes précipitations. La période qui coïncide avec cette disparition de la lune est appelée tsənwa. Compte tenu d'une certaine régularité du phénomène, il est possible qu'il y ait un rapport entre ces fortes pluies et les phases de la lune, de même qu'on connaît le lien entre les phases de lune et les marées.

Ainsi les cornes de nya et les objets à figuration du bovidé interviennent de plusieurs manières dans les rites agraires saisonniers et les rites du kɛ (puissance de vie, magie), comme le montrent les exemples suivants :

- Nous avons signalé le cas de la société initiatique mapfeli (cf. supra p.253) dont une des fonctions est d'exhiber des masques à tête de nya pour ouvrir et clore la célébration bisannuelle du kɛ. A cette occasion, les masques tsəmapfeli (Ph. 134, 139, 135), médiateurs des hommes et du monde invisible, sont souvent associés à des cornes d'autres animaux comme les antilopes (Ph. 40t) ; le tout éloigne les esprits malfaisants, évoque la puissance protectrice et créatrice, les pouvoirs du kɛ, la force, la croissance des plantes et la renaissance.

Les masques à tête de nya, associés aux flûtes ndun et aux doubles cloches kwifo qui les accompagnent, sont utilisés dans les rites agraires ainsi que de fertilité, de protection et de purification, ceci dans différents secteurs du Grasland et chez certains peuples de la vallée de la Bénoué (Djoukoum, Chamba, Mumuyé, etc...) (1). Bien évidemment, les formes des objets, le sens et l'organisation des rituels présentent, dans les détails, des différences selon les secteurs.

- Certains wambo (qui constituent une catégorie particulière des notables serviteurs du fo, cf. supra p. 164) ont droit au bracelet de cuivre sacré et ont chacun pour pi (double) un buffle et parfois un animal aquatique dont principalement le crocodile (cf. supra, p.164). Chacun de ces hommes-buffles est responsable d'une section autonome de la

---

(1) MOHAMMADOU (E.), 1984, "Ethiopiens du Nord-Cameroun", Etudes de Leo FROBENIUS traduites de l'allemand par E. MOHAMMADOU, CREA, station de GAROUA, 1984.

société initiatique nyəleŋ, qui est la gardienne de la musique sacrée (tambours à figuration de buffle, doubles cloches, etc...). De ce fait, chaque wambo exécute tous les deux ans des rites du kɛ et de fertilité. Non pas dans le cadre du guŋ, mais dans celui d'une unité administrative dont le fo lui a donné le commandement. Ces activités ne constituent qu'un prolongement, dans les quartiers, de la grande célébration bisannuelle du kɛ (décrite plus haut p. 440) à laquelle elles sont coordonnées et parfaitement intégrées.

La société ku'ngaŋ, dont les membres sont aussi avant tout des hommes-buffles (cf. supra p. 461), célèbre, nous l'avons vu, des cultes de divinités des eaux et des champs dans le but d'assurer la fécondité générale de la communauté.

Des témoignages historiques signalent le rapport entre buffle (globalement les bovidés) et fertilité, pluie, agriculture, et ce dans de nombreuses sociétés humaines.

> "A l'époque néolithique, les idoles de forme bovidée symbolisent la grande Déesse de la fertilité. On voit ainsi apparaître le complexe lune-eaux-pluie, fécondité des femmes, des animaux et de la végétation. Dans l'iconographie préhistorique chinoise de Kansou et de Yang-Chao, les cornes stylisées sont placées au centre d'un ensemble d'éclairs et de losanges..." (1).

BEIGBEDER écrit en outre :

> "L'eau, la lune, la plante, certains animaux, surtout les animaux cornus, la femme, les techniques agricoles, la terre, etc., sont liés par un réseau subtil d'homonymie, fruit d'observations positives ou empiriques, à la spirale" (2).

La corne de nya au bout pointu et de forme phallique évoque aussi une énergie latente, le jaillissement des forces de la nature. Lorsqu'elle est remplie d'une potion magique,

---

(1) BEIGBEDER (O.), 1981, La symbolique, Que sais-je ?, PUF, Paris, 5e édition p.28.

(2) Idem, p.27.

elle possède une réelle puissance et connaît de larges utilisations dans les rites du kɛ et dans la divination. Les wambo possèdent de telles cornes qui leur confèrent les pouvoirs surnaturels de leur pi.

- Pour s'approprier la force protectrice et purificatrice, l'énergie vitale et toutes les vertus du nya, les notables accrochaient les crânes du bovidé au-dessus des ouvertures des maisons et sur les piliers soutenant les auvents des toits, comme crânes trophées (1). Ils les utilisaient aussi comme des tabourets, en s'asseyant dessus, ou même se coiffaient de véritables têtes de bovidé (2) lors des cérémonies rituelles, comme ce membre du kemjyə (Ph.50t), société gardienne des coutumes, qui tient sur le crâne une tête de boeuf à l'ouverture des funérailles d'un grand notable.

Nous avons évoqué l'utilisation des masques bovidés lors des rites funéraires par la société mapfelibu (cf. supra p. 253). Une telle pratique est répandue dans divers gun du Grasland. Prenons pour exemple la photo 51t, relative à l'ouverture de la célébration de deuil d'un notable d'Oku :

Au premier plan, le masque mabu à tête de nya a un costume fait de plumes. Il est précédé d'un serviteur du fo qui purifie les lieux en répandant le vin de palme qu'il puise dans la calebasse (3) du kɛ tenue dans la main gauche (4).

---

(1) Ils persistent encore sous forme de sculptures en relief ornant divers éléments architecturaux (Ph. 28).

(2) Les Bamiléké croient que certaines parties du corps humain et animal renferment des vertus précieuses qui peuvent être transmises à celui qui réussit à les dominer et à les posséder. L'élimination physique d'un adversaire (homme ou animal), dans ce cas, ne constitue pas uniquement la supression d'un danger menaçant, mais aussi un accroissement du potentiel vital du vainqueur, que celui-ci s'approprie une partie du corps de la victime.

(3) A rapprocher de la calebasse du maître de la pluie de Foche-Bansoa (Ph. 38t).

(4) NORTHERN (T.), 1984, op.cit., p.143.

Ph. 50t - Un membre de la société kemjyə, coiffant une tête de boeuf lors d'une cérémonie funéraire, Bandjoun (Cliché FINAC-MBANDA, 1982).

Ph.51 t - Le masque mabu' à tête de buffle lors d'une cérémonie funéraire, OKU (province du Nord-Ouest), (Cliché T. NORTHERN, 1976).

Il tient aussi dans cette main la plante verte appelée lɛ̃ (il y en a plusieurs variétés) douée de pouvoirs médicinaux et magiques et qui est très liée,au Grasland, aux cérémonies où intervient le kɛ (cf. Ph. 48t).

2. LE CROCODILE.

Le crocodile,présent dans l'art bamiléké (cf. supra pp. 265-268) est associé à la royauté nəfo et aux rituels du kɛ. Comme les autres animaux étudiés (panthère par exemple), il constitue une force de la nature aux pouvoirs surnaturels, qui inspire à la fois une crainte et un respect. Bien qu'il en existe encore quelques spécimens dans l'Ouest-Cameroun, cette espèce est rare de nos jours dans les rivières importantes où elle fut jadis abondante.

Certains points des cours d'eau, des lacs sacrés (cf. supra, Ph. 9t) sont censés être gardés par des esprits de l'eau, des ancêtres du fo réincarné qui prennent souvent la forme de crocodile ou d'autres bêtes aquatiques. Ils font l'objet d'un culte et on leur donne des offrandes pour les rendre favorables, obtenir leur aide ou même apaiser leur colère. L'image du crocodile gardien et protecteur des lieux apparaît dans les représentations artistiques. Elle est aussi souvent signe du danger et de l'interdiction.

Nous avons dit que le fo et certains dignitaires du guŋ (surtout les mkamvʉ'ʉ neuf notables, les foto' rois soumis, les wambo, etc...)peuvent contracter une alliance avec des crocodiles qui deviennent leur pi et vivent dans les cours d'eau (1). Ils constituent la communauté des pəshyə ou gens

---

(1) A défaut de crocodiles, l'alliance se fait avec des loutres, des hippopotames, des varans, des serpents vivants près des cours d'eau, etc...

d'eau. Certaines noyades, des disparitions mystérieuses d'individus dans les rivières, certaines pluies accompagnées de vents violents, ont souvent été attribuées à des pəshyə en colère.

On localise les endroits précis (1) où vivent les pi de tel ou tel individu, tel ou tel fo X, pour éviter de déranger, lors d'une pêche, les pəshyə et se faire prendre. Les pəshyə n'agiraient, contre ceux qui les tentent, qu'après des avertissements ou sortes de sommation. Ce peut être le son de la double cloche qui viendrait des profondeurs de l'eau, ou encore le hameçon du pêcheur qui sortirait de l'eau portant une flamme, un poisson sec, une petite étoffe rouge, etc... Tout cela invite le provocateur à prendre le large.

On retrouve chez d'autres peuples du Cameroun et d'Afrique des croyances religieuses, des mythes et des légendes se rapportant au crocodile et aux hommes de l'eau.

Les Ejagham de la Cross River pensent que certains individus envoient leur esprit habiter le corps des crocodiles (2). Ces derniers sont alors appelés efumi ; ils sont doués de pouvoirs surnaturels et s'apparentent au pi des Bamiléké.

- Selon DIKA-AKWA, il existe chez les Douala (Cameroun) une confrérie appelée ebasɛnjon ou encore obasi qui regroupe des hommes-crocodiles (3). L'obasi a des fonctions judiciaires, politiques et économiques.

---

(1) Compte-tenu de la grande solidarité entre les membres d'une société totémique d'une région, le pi d'untel peut habiter très loin du gun où il réside, donc dans une autre chefferie.

(2) TALBOT (P.A.), 1912, In the shadow of the bush, Heineman, London, p.2.

(3) DIKA-AKWA (P.), 1982, op.cit., p.253.

- Les Ibo (Nigéria) signalent l'existence d'un crocodile appelé l'Oba mili, qu'ils vénèrent comme le gardien et protecteur des points d'eau (1).

Les Yoruba de la région de Lagos croyaient que leur déesse Olosa avait pour messager un crocodile ., vivant dans une lagune de ce secteur. Il leur fut interdit de molester le saurien de peur d'attirer la colère d'Olosa (2).

Avant la fin des années 70, on parlait constamment, dans la région côtière du Cameroun, d'un crocodile appelé Mbama qui vivait dans le fleuve Nkam et avait des pouvoirs surnaturels. Pour les uns, le Mbama était un protecteur des lieux qu'il fallait respecter, pour les autres, plus nombreux, c'était une créature mystique dangereuse et dévastatrice. A cette époque, Meinrad HEBGA écrivait :

> "A Yabassi (Cameroun), ni les intellectuels, ni les fonctionnaires de l'administration ne prennent à la lagère les méfaits attribués à Mbama, le célèbre caïman de la région du Nkam" (3).

En 1980, Mbama est mort, tué lors de la construction du pont de Yabassi que le saurien avait réussi à empêcher jusqu'alors (4).

Ces récits, ces croyances ne sont pas étrangères à certains cultes de divinités des eaux et réalisations artistiques qu'on trouve chez diverses sociétés du Golfe de Guinée.

Les motifs de crocodile associés à l'eau, au pouvoir, à la fécondité, ornent les objets utilisés lors des rites du kɛ.

---

(1) CAMPBELL (K.F.), "Le léopard, le serpent et le crocodile", in Arts d'Afrique Noire, n° 38, p.26.
(2) Idem.
(3) HEBGA (M.P.), 1979, op.cit., p.131.
(4) Nous étions à cette époque à Douala et le récit de cette mort fut aussi légendaire que celui de l'existence du saurien.

SECTION V - L'ARAIGNÉE, LE CRAPAUD, LE LÉZARD ET LE CAMÉLÉON.

1. L'ARAIGNEE.

Nous avons mis en évidence la très fréquente représentation de l'araignée mygale ngom dans l'art bamiléké (cf. supra pp. 274-279). Cet animal, qui symbolise la sagesse et l'intellignece, a le don de prédire l'avenir. Le terme ngom désigne à la fois la bête et la divination.

Ainsi le ngom est associé à une mantique prestigieuse et élaborée qui est très répandue, non seulement au Grasland mais dans diverses sociétés africaines, et qui peut donner des renseignements sur la pensée et les croyances des peuples qui l'exercent (1).

> "Liée au destin de l'homme, au drame de la vie terrestre, la divination par le ngaame (appellation de ngom chez les Bamoum) a créé une technique du déchiffrement des signes dont le contenu est un poème émouvant de la sagesse paysanne faite d'habileté, de ruse, de méfiance, de craintes superstitieuses et d'un amour de la vie tout pétri d'optimisme. Ceci est spécial aux arts des hauts plateaux du Cameroun" (2).

La mygale vit dans un terrier et ne sort que la nuit. La technique de la divination se présente de la manière suivante :

Le devin, ou consultant ghɛgom nettoie le trou de l'araignée et ses abords immédiats. Il prend soin de ménager un passage au ngom à l'orifice de son terrier, souvent fermé

---

(1) La mantique à l'araignée a été connue d'autres peuples hors d'Afrique (cas des Incas de l'actuel Pérou par exemple).

(2) MVENG (R.p.E.), 1964, op.cit., p.59 .

par un opercule. Il dispose des lamelles (1) de formes variées, qui sont des signes conventionnels, et qu'il a lui-même choisis en fonction des questions soumises à l'oracle. Chaque lamelle a une couleur symbolique et une signification propre (2).

Les lamelles sont placées sur le trou du terrier. La mygale, en sortant, bouscule ces signes idéographiques leur donnant une nouvelle disposition, en déplaçant certains, en mettant en évidence d'autres, etc... Le ghɛgom doit alors interpréter ces nouvelles configurations comme réponse aux questions qui ont été posées (3).

Le ghɛgom n'est pas toujours satisfait de la réponse fournie par la mygale. Le R.p. ALBERT décrit la réaction d'un devin, pas encore tout à fait maître de son art, dans de telles circonstances :

> "Furieux, il bouleverse le nid de l'araignée, déclare qu'elle est folle vu que ses petits ont tout brouillé, et va devant un autre nid renouveler ses demandes". (4).

Le ngom est considéré comme un animal bénéfique à cause de son association avec la terre. Son terrier lui permet d'être en relation avec les ancêtres :

---

(1) Les lamelles sont faites de feuilles de palmier de raphia et de nervures de tiges du même arbre. Les trous, les encoches qu'elles portent, permettent de les distinguer les unes des autres. La nature et la forme de ces signes peuvent varier suivant les ghɛgom, mais les principes de base de la divination restent les mêmes.

(2) Deux couleurs sont généralement employées : le noir et le rouge. Les lamelles rouges sont favorables ou fastes alors que les noires sont néfastes et de mauvais augure.

(3) Certains auteurs ont étudié en détail la technique de divination à l'araignée des Bamoum et des Bamiléké : cf. PARE (I.), 1956, "L'araignée divinatrice", Etudes camerounaises, n° 53-54, pp.61-73 ; cf. aussi ALBERT (R.p.A.), 1943, op.cit., pp.140-144.

(4) ALBERT (R.p.A.), 1943, op.cit., p.143.

> "D'après les croyances de nombreux groupes de populations des Grassfields, les ancêtres se trouvent sous la terre dans un monde qui offre une ressemblance exacte avec la situation terrestre. Là se retrouvent les morts et ils occupent des situations conformes à leur rang" (1).

La mygale serait donc le médiateur entre le monde des vivants et celui des ancêtres ou des esprits souterrains. Elle exprimerait leur volonté.

Pour les Beti (Sud-Cameroun), ce seraient les minkug, ou génies, qui s'incarneraient dans les mygales pour répondre aux questions posées par les devins (2).

Chez les Bassa et les Bakoko, on consulte de préférence une mygale qui loge près d'une tombe (3).

Le ngom symbolise aussi un degré supérieur d'initiation et permet d'avoir accès aux connaissances du monde invisible. Aussi retrouve-t-on souvent des motifs de ngom ornant :

- Les masques et coiffes des grands dignitaires du gun et qui sont membres des sociétés initiatiques (Ph. 145, 186a) ;
- Les tambours et tabourets utilisés dans les rites d'initiation (Fig. 6b; Ph. 173, 176a).

2. LE CRAPAUD.

Nous avons déjà noté que le motif du crapaud figure dans de nombreuses productions plastiques (cf.supra p. 269-273). Le batracien, symbole de la fécondité, est associé à la création de l'enfant, comme le serpent. Les deux animaux sont considérés comme des divinités et font l'objet d'un important culte :

---

(1) GEARY (C.), 1984, op.cit., p.101.
(2) COUDERC (P.), 1974, L'astrologie, PUF, p.21.
(3) HEBGA (M.P.), 1979, op.cit., p.141.

> "On leur donne de la nourriture, comme aux crânes des morts, comme aux pierres et aux arbres des ancêtres, si d'aventure on les rencontre. Et comme ces bêtes n'ont point l'habitude de donner aux hommes des rendez-vous, on leur plante des arbres où leur esprit viendra habiter, où l'on pourra les rendre favorables, en leur offrant fréquemment de la nourriture" (1).

Lorsqu'une femme 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 kɛ (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.

3. LE CAMELEON ET LE LEZARD.

> "Au commencement, Dieu envoya deux messagers sur la terre : le caméléon devait annoncer aux hommes la résurrection après la mort ; le lézard, lui, portait l'annonce de la mort sans retour. Le message qui arriverait le premier devait seul demeurer efficace. Le lézard trompa le caméléon... puis, prenant les devants, il annonça la mort sans retour. Les morts, depuis ce jour, ne reviennent plus" (2).

---

(1) ALBERT (R.p.A.), 1943, op.cit., p.145.

(2) MVENG (R.p.E.), 1964, op.cit., p.61.

Il s'agit d'une des nombreuses variantes d'un même mythe répandu en Afrique et qui a trait à l'origine de la mort. Partout le thème central (1) est l'envoi aux hommes, par Dieu, d'un animal, messager de la vie et de l'immortalité, mais qui arrive trop tard, devancé par un autre animal chargé du message opposé : la mort.

Les bêtes qui entrent en scène sont généralement le crapaud, le caméléon, le lézard et secondairement le serpent, le lièvre, le chien, la tortue, etc... Le choix du couple d'animaux, le message (la vie ou la mort) de chacun d'eux, varient d'un secteur à l'autre, d'un peuple à un autre (2).

Ainsi, par exemple chez les Zulu (Afrique australe), le caméléon fut le messager de la vie et le lézard celui de la mort, alors que pour les Mende de la Sierra Leone, c'est le chien qui fut chargé d'annoncer la vie, et le crapaud la mort (3).

Dans la version bamiléké, c'est le crapaud tetuo (4) qui fut choisi par Dieu, Si, pour apporter à l'homme le message de l'immortalité. Mais, malheureusement, le batracien s'attarda à se régaler de termites rencontrées chemin faisant. Il se laissa distancer par le caméléon tshweyɛ, qui s'empresse d'annoncer aux hommes la mort sans retour (5).

Intrigué par le comportement insolite et l'aptitude à changer de couleur du tshweyɛ, le Bamiléké a assigné à cet

---

(1) Dans son déroulement, le mythe connaît, dans les détails, des modifications d'une région à une autre.

(2) DAMMANN (E.), 1978), Les religions de l'Afrique, Payot, Paris, p.88. A la même page, cet auteur signale que le lézard est par contre le symbole de la vie chez de nombreuses populations de l'Afrique occidentale.

(3) PARRINDER (J.), Mythologies africianes, ODEGE, Paris, p.54.

(4) Parfois c'est le lézard.

(5) MAILLARD (B.), 1984, op.cit., p.178.

animal un rôle tantôt de protecteur, tantôt d'animateur néfaste (caractère qui emporte d'ailleurs les préférences) ou d'agent funeste.

C'est justement à ce titre que les motifs du caméléon ornent les encadrements de porte des cases sacrées, des objets funéraires, certains masques et parures pouvant lancer des maléfices quand ils sont utilisés dans les rites du kɛ.

Le lézard évoque la vie, l'agilité. Il symbolise aussi la bienveillance et la puissance féconde.

Le rôle du lézard et du caméléon, comme médiateurs privilégiés entre les hommes et le monde invisible, explique leur utilisation comme motifs symboliques, porteurs de messages, ornant des objets employés lors de cérémonies rituelles (Ph. 171). Les pouvoirs de ces messagers peuvent aussi bien être maléfiques que bénéfiques, suivant les contextes.

CHAPITRE VI

LA SYMBOLIQUE DES REPRESENTATIONS HUMAINES

SECTION I - L'HOMME OU *MO*

1. GENERALITES

Les arts bamiléké expriment la condition humaine sur terre. On y lit non seulement les multiples visages du *mo* dans la société (cf. *supra* p.197 et 280) mais aussi la structure de la personne humaine dans sa double dimension homme/femme, puis sa triple dimension père/mère/enfant.

Le *mo*, qui est comme nous l'avons dit, la figure centrale de la production artistique des bamiléké, est aussi au coeur de leur pensée symbolique. Très souvent, animaux, formes géométriques, couleurs, végétaux représentés dans l'art symbolisent le *mo* (1) ou évoquent des aspects déterminés de

(1) Ce fait s'observe avec des nuances dans diverses sociétés humaines. Dans un livre consacré à l'art de l'ancienne Nouvelle Guinée "Haddon montre que certaines formes ornementales qui paraissent purement géométriques (par exemple un ensemble de losanges ou une série de triangles) ont leur point de départ dans la représentation d'un animal ou d'une partie du corps humain (les losanges sont dérivés d'une représentation de crocodiles ; les triangles de la toison pubienne féminine". MAQUET (J.), 1966, op.cit., p.125. Cf. aussi HADDON (A.C.), 1895, *Evolution in Art as illustrated by the life stories of Designs*, London : Walter Scott, p.171.

son destin.

- Triangle, losange, cauris sculptés ou non,symbolisent l'organe féminin et la fécondité.

- Le tambour nkak (Ph. 176) est dit femelle puisqu'il émet une voix de femme, alors que le tambour ntem (Ph. 168b, 169) est dit mâle car le son qu'il produit évoque l'homme de sexe masculin.

- Panthères, éléphants, buffles symbolisent le fo et son pouvoir.

- etc.

Le corps humain est lui-même symbole, mais un symbole conscient de la réalité qu'il exprime au centre du cosmos (1).

Faire de la création un lieu d'hominisation, et du destin des choses un prolongement du mo, constituent un des principaux aspects des arts bamiléké.

Le mo apparaît dans la production plastique comme une synthèse du monde, un modèle réduit de l'univers, un microcosme.

Le mystère de la vie, les problèmes de l'existence des individus avec : la naissance, la croissance, la mort ; la renaissance ou encore l'enfance, la jeunesse, la vieillesse, ont suscité de nombreuses expressions symboliques qu'illustrent à leur manière les représentations anthropomorphes (Cf. supra, pp.280-365).

2. L'HOMME DE SEXE MALE OU m'bɛ

L'homme mo se révèle dans l'art dans sa structure fondamentale, sous son double visage :

- le mo de sexe mâle appelé m'bɛ
- le mo de sexe femelle appelé m'jwi (femme)

---

(1) MVENG (R.p.E.), 1964, op.cit., p.73.

Cette double dimension masculine et féminine de l'expression artistique, traduit le dualisme sur lequel repose la symbolique bamiléké.

> "L'homme apparaît, derrière le langage de la symbolique sous son visage masculin. C'est peut-on dire l'une des clefs qui permettent la lecture du grand livre de cet art (Art Africain)" (1).

L'homme et la femme constituent un couple (opposé ou complémentaire) indispensable à la vie. La représentation du m'bɛ évoque la paternité, la force protectrice, la puissance qui émet la vie, le commandement, l'autorité, mais aussi la violence et la brutalité etc. Ceci est bien illustré par les figures : de fo, de guerriers majoŋ, des serviteurs tshofo, des gardiens protecteurs bomǝla', etc. (Ph. 33, 59a, 64 bis, cf. supra, p.285, 331, 332).

Rappelons encore que les sens symboliques que revêt un motif anthropomorphe, dépendent du contexte et d'autres motifs auxquels il est associé.

L'idée de force procréatrice de la génération, ou encore celle de la puissance productrice de la nature qu'incarne le m'bɛ (2) est représentée et adorée sous différentes formes : personnages se saisissant le sexe (Ph. 20, 21a), divers objets de forme phallique (3),(cornes (4), défenses d'éléphant, pierres dressées (5), etc).

---

(1) MVENG (R.p.E.), 1964, op.cit., p.78.

(2) Il symbolise globalement tout le principe actif et masculin.

(3) La représentation d'objets sous la forme phallique n'est pas forcément ésotérique, ou érotique. Elle signifie puissance génératrice et peut revêtir d'autres sens.

(4) Le symbolisme de la corne est très riche (cf. supra p. 516) et présente des aspects ambivalents. La corne représente en particulier, tantôt un principe actif et masculin par sa forme et sa force de pénétration, tantôt un principe passif et féminin par son ouverture en forme de lyre et de réceptacle.

(5) La pierre dressée marque le lieu de la fondation d'un guŋ, d'une société secrète. Elle figure aussi un crâne d'ancêtre. Elle est associée à un riche symbolisme.

Le fo évoque le m'bɛ par excellence. Il est tantôt père, époux, tantôt source de la puissance de vie. Il ne peut être initié et intronisé que s'il prouve son pouvoir de géniteur lors de sa réclusion au la'kam (cf. supra, p.151).

Tout individu de sexe masculin est en principe un m'bɛ. Toutefois, il n'est pleinement considéré comme tel que lorsqu'il a accompli un rite de passage associé aux cérémonies du kɛ (cf. supra p. 446/447). Il devrait même être marié (et parfois engendrer un enfant mâle).

3. LE SYMBOLISME DU CORPS HUMAIN.

Les Bamiléké pensent qu'il existe une continuité ou une correspondance entre le corps humain (plus globalement l'homme mo), son environnement et certains phénomènes de la nature.

Nous avons dit que la périodicité des menstruations féminines concordent avec les phases de la lune. En outre, menstruations féminines et lune sont désignées par le même terme : manwə.

Certains objets (cornes d'animaux, pierres dressées, cauris, etc.) évoquent par leur forme, les organes génitaux du mo.

Le fo est associé au soleil, son épouse à la lune.

L'importance que peut prendre la teinte rougeâtre des nuages symbolise du sang versé.

Les jumeaux sont assimilés au brouillard. Certains individus par les pouvoirs du kɛ, peuvent se transformer en éclair, vent, étoile filante (1), etc.

Le corps d'un mo d'après les Bamiléké se divise en deux parties égales, suivant un axe passant par le nez et le sexe :

---

(1) Cf. aussi BRAIN (R.), 1980, op.cit., p.216.

- le côté gauche symbolise la femme, la mère, la famille maternelle. Il est signe de la passivité, de la maladresse et de la faiblesse.

- le côté droit symbolise le m'bɛ (1), le père, la famille paternelle. Il évoque l'activité,la force (parfois brutale).

Heurter ou cogner quelque chose du pied droit est néfaste. En effet, cela signifie que l'intéressé est susceptible de rencontrer une opposition, une force puissante et un antagonisme l'empêchant de réaliser par exemple un projet, de conclure une affaire, etc.

Par contre, s'il s'agit du pied gauche dans ce contexte, c'est un signe favorable annonçant une réussite chez l'individu. Le pied gauche évoque la Chance , et le pied droit la malchance.

Selon les situations, des éléments du corps (yeux, mains) sont utilisés de diverses manières pour [illegible] peuvent aussi servir à des présages.

Le corps humain dans la sculpture africaine est essentiellement un symbole, un signe, non seulement dans son ensemble mais aussi dans chacun de ses détails (2).

> "Ce sont des signes que ce bras, cette jambe, cette poitrine, ce sexe. L'ensemble même de la statue : un signe. Le résultat de la "lecture" de ces signes, un homme, une femme, reconnaissables même, pour le connaisseur, comme originaires de telle région..." (3).

---

(1) Cette bipartition du corps humain, s'inverserait sur le plan symbolique, chez certains individus dont les gauchers en particulier.

(2) T. OBENGA met en évidence le symbolisme des cheveux blancs et la symbolique du corps chez les Bantu. Il signale que la symbolique du corps est exploitée comme technique de guérison en médecine traditionnelle. Cf. OBENGA (T.), 1985, op.cit., chapitres VII et IX.

(3) KAHNWEILER (D.-H.), "L'Art nègre et le Cubisme", in L'Art Nègre, Présence Africaine, Paris 1966, p.85.

- Joues et abdomen proéminents évoquent la fécondité, l'abondance , la richesse, la bonne santé. La rondeur des formes s'observe chez les Bamiléké aisés, qui, mangeant souvent abondamment, prennent du poids. Une forte corpulence est signe de beauté chez les Bamiléké.

- Le front bombé symbolise le mystère et une force ambivalente. Cette dernière est surtout féconde; un individu qui a un front bombé est susceptible d'engendrer plus tard des jumeaux. Cette force peut aussi être néfaste car certains enfants au front exagérément bombé auraient la possibilité de se transformer en serpents comme certains jumeaux à leur mort. Ils peuvent donc être dangereux. Dès leur naissance, la mère prévoyante doit consulter un ghɛkɛ pour se protéger et débarrasser le bébé de ce pouvoir néfaste.

C'est la tête humaine, très fréquente dans les représentations artistiques (cf. supra, pp.320-362), qui occupe une place fondamentale dans la pensée symbolique bamiléké.

Elle s'identifie à la personne pour laquelle elle constitue une sorte de résumé des traits fondamentaux. En effet, à la limite, les sens grâce auxquels le mo reçoit les impressions du milieu extérieur et au moyen desquels il communique aussi avec ce milieu, sont tous connus ou représentés souvent avec réalisme à cet endroit du corps.

La tête humaine est appelée tsəfə, lorsqu'elle est associée au culte des crânes des ancêtres si important dans la culture bamiléké (cf. supra, p.136, 172). Elle était aussi conservée comme trophée de guerre sous le terme tsəmo (cf. supra p.360).

> "La tête coupée devenait la propriété de celui qui avait abattu un ennemi dans la bataille. Elle était placée au-dessus du foyer, dans la case du vainqueur, pour que plus vite, elle se desséchât. Et puis, aux jours de grande réjouissance, le guerrier reprenait son trophée et dansait en le tenant fièrement sur son poing.

> Et dans le crâne, la danse terminée, il buvait le mlou ! (vin de palme). Ces coutumes ont cessé mais elles appartiennent à un tout récent passé. Elles revivent dans ces danses guerrières où s'exalte et se contient à peine la nostalgie des combats d'hier..." (1).

La tête symbolisait ainsi la force et la valeur guerrière de l'adversaire venues s'ajouter à celles du vainqueur.

Rappelons que le guerrier jon obtenait du fo une forte récompense lorsqu'il présentait au monarque la tête d'un ennemi vaincu. La tête coupée d'un personnage doué des pouvoirs du kɛ était utilisée dans des rituels de protection.

SECTION II - LA FEMME M'JWI ET L'ENFANT MU

1. LA FEMME m'jwi.

> "Dans l'art, elle (la femme) apparaît comme fonction exprimée dans des signes élus parmi les réalités de la nature. De même qu'il y a un visage masculin de la symbolique, il y a aussi, il y a surtout un visage féminin" (2).

De nombreux objets et des motifs symboliques (figures anthropomorphes, masques, tambours, triangles, losanges, croissants lunaires, spirale, cercles concentriques,etc.) expriment le visage féminin des arts bamiléké. Rappelons que les figures féminines les plus fréquentes dans la production plastique bamiléké sont celles des reines (cf. supra p.197).

---

(1) ALBERT (R.p.A.), 1943, op.cit., p.96.

(2) MVENG (E.), 1964, op.cit., p.82.

La femme représentée dans l'art comme symbole est ambivalente :

D'un côté, elle évoque l'amour, la tendresse, la maternité, la fécondité,la sensibilité.

De l'autre côté, elle symbolise la curiosité, la faiblesse, la division, les intrigues, le mystère, la ruse, la trahison, etc.

C'est la femme, norme de beauté, épouse du m'bɛ, mère symbole de la fécondité, qui a suscité le plus de représentations artistiques(cf. supra, pp.324-331).

De nombreuses figures de femmes souvent enceintes ou portant un enfant (Ph. 55a et b) évoquent une fécondité (1) primordiale sans laquelle les humains n'existeraient pas. La m'jwi apparaît donc comme une porteuse de vie.

En outre, des figures féminines exhibées lors des cérémonies rituelles (rites agraires par exemple) ont sur le plan socio-politique, un rapport avec un culte justifiant une occupation et une exploitation du sol, de la terre par le groupe qui s'y est implanté.

> "L'association entre la fécondité de la femme, son rôle agricole et la fertilité de la terre, sans être toujours formelle, semble implicite dans la plupart des rituels africains" (2).

Nous avons signalé que depuis la préhistoire, on rencontre,dans de nombreuses sociétés, certains liens symboliques entre la femme, la lune, la terre, les techniques agricoles, l'eau et certains animaux (cf. supra p. 518)

---

(1) L'évocation de la fécondité peut aussi se faire par les truchements des masques, des instruments de musique, des objets ne portant pas toujours une figuration de femme.

(2) HARTER (P.), 1986, op.cit., p.41.

La m'jwi, symbole de l'amour et de la fidélité, est aussi l'épouse et la compagne du m'bɛ. Ceci est mis en évidence par les nombreuses représentations de couple. Etant donné que les Bamiléké pratiquent la polygamie, le nombre de femmes d'un homme dépend de son rang social et de ses richesses. L'ordre d'arrivée des femmes comme épouses (1) chez un individu, permet d'établir une hiérarchie entre elles. Les plus anciennes sont plus importantes que les nouvelles. Ainsi la première femme appelée dzəla' (nkuŋfo, dans le cas de la première épouse du fo) a le pas sur ses coépouses. On comprend pourquoi le fo est souvent représenté avec la nkuŋfo.

La femme apparaît aussi comme l'expression de la beauté dans les représentations des reines et des jeunes filles (Ph. 27a, 38b, 59a, 75b). Elle est norme de la beauté. La parure (collier de perles ou de cauris) est faite sans doute pour l'orner, mais c'est encore de la femme que la parure tire sa raison d'être.

2. L'ENFANT MU.

Dans l'art, le mu est figuré le plus souvent porté aux genoux (quelquefois au dos) par sa mère (Ph. 23, 25a, 55a et b, 75a, 77) et plus rarement par le père.

Le mu symbolise l'union et la fécondité du couple m'bɛ /mjwi. Il exprime aussi la victoire de la vie sur la mort (cf. supra p.338). Après la disparition d'un individu,

---

(1) Le nombre des épouses des mfo (rois) et des grands notables varie de 10 à 150 de nos jours. Jusqu'au début du XXe siècle, il se situait entre 30 et 300. Un individu n'était considéré dans la société bamiléké que par le nombre de ses épouses et de ses enfants. Bien que cette conception persiste, elle est en déclin.

son enfant est considéré comme l'image vivante du défunt (1) au sein de la communauté. Pour le Bamiléké, la mort d'un individu est définitive s'il disparaît sans laisser de descendants (2).

Le mu symbolise l'innocence, la faiblesse, la simplicité naturelle et la pureté. L'avortement volontaire est inconnu des Bamiléké. L'infanticide est considéré comme le pire des crimes.

---

(1) Les Bamiléké croient à la réincarnation de certains défunts sous la forme de nouveaux nés de même sexe, en particulier dans le lignage du disparu.

(2) Le souci constant de chaque notable est d'avoir un enfant mâle pour assurer sa succession et éviter la dislocation ou la disparition du lignage dont il est le chef.

CHAPITRE VII

ESSAI D'UNE HISTOIRE DES ARTS BAMILEKE DU XIVÈME SIECLE A NOS JOURS

Les créations artistiques, plus globalement la culture bamiléké, résultent d'une longue adaptation au sol, au cadre naturel et acquis, de divers apports du monde extérieur au plateau bamiléké (apports il est vrai réciproques d'abord à l'intérieur du Grasland, ensuite hors du Grasland). Elles sont aussi le produit d'une longue histoire d'échanges, de transformations économiques, politiques et sociales qu'a connue cette partie du Cameroun à travers les siècles (cf. supra, p. 73-74, 116-125, 213-215).

Nous avons évoqué les sérieux problèmes, chronologiques surtout, qui se posent dans l'établissement d'une histoire des arts africains (1) (cf. supra, pp. 78-80). Nous avons aussi signalé la nécessité et les difficultés de la chronologie, fut-elle relative, des arts bamiléké ; chronologie que nous avons constituée en posant nos limites (cf. supra pp. 52-54, et 81-96).

Il s'agit maintenant de dégager à grands traits l'histoire des arts bamiléké (2) avec les transformations

---

(1) Les arts de l'Afrique noire ont souvent été présentés comme figés. LEIRIS (M.)et DELANGE (J.),1967,op.cit.,p.84.

(2) Faute d'une chronologie fine,d'une documentation suffisante,d'informations précises pour toutes les périodes historiques,il subsistera des lacunes pour certains siècles,certains aspects de cette histoire (cf. supra, pp. 7 et 52-54).

qu'ils connurent, de montrer leurs rapports avec d'autres styles artistiques, ce qui permettra de mesurer le degré d'autonomie ou de dépendance de la culture bamiléké vis-à-vis de l'extérieur.

SECTION I - GÉNÉRALITÉS.

1. L'ART ET L'HISTOIRE.

L'art en Afrique n'est pas une simple source d'illustration comme le considèrent certains historiens (1), mais il est un précieux témoin qui apporte une contribution irremplaçable pour expliquer des faits historiques.

Selon J. VANSINA, l'histoire sans l'apport de l'art présente des lacunes et peut décrire ou exposer ce qui pourrait avoir été mais qui ne l'a jamais été réellement (2).

> "Entreprendre l'histoire de certaines sociétés africaines sans comprendre le langage multiple des cauris et des masques, c'est entrer dans une salle d'archives en analphabètes. La "lecture" de l'évolution étudiée serait nécessairement tronquée" (3).

La qualité humaine est ce qui ne se mesure ni avec les instruments, ni avec les chiffres. Mais quand de toutes les bonnes oeuvres de l'homme, les objets d'art sont seuls à subsister, ils sont ce qui rend compte de l'art de vivre, de la vision du monde des hommes qui les ont créés (4).

---

(1) VANSINA (J.), 1984, p.196.

(2) Idem.

(3) KI-ZERBO (J.), 1986, "Les méthodes interdisciplinaires utilisées dans cet ouvrage", dans L'histoire générale de l'Afrique, Présence Africaine/Edicef/UNESCO, Paris, vol. 1, p.198.

(4) Cf. aussi supra notes 1 et 2 p. 39.

Nous avons signalé que les objets d'art sont des témoins ou des supports des expressions symboliques, des techniques, des formes, des fonctions, des faits culturels, etc... Ils constituent alors des sources potentielles et polyvalentes qu'on peut exploiter dans diverses sciences sociales : sociologie, esthétique, anthropologie, économie, histoire générale, etc...

Les liens entre l'histoire de l'art et l'histoire en général sont de deux ordres :

1. Les objets d'art sont donc des sources de l'histoire. Ils constituent des traces du passé et perpétuent, à travers les symboles, la mémoire des faits individuels et collectifs (cf. supra, p. 468).

   "Often historians do not quite realize how much a given body of art work can constitute as a source." (1).

2. L'histoire de l'art étudie l'évolution du style, de l'iconographie, de la technologie en rapport avec l'histoire en général.

En outre, l'art est un mode d'expression qui rend compte d'une situation passée sans déformation. Les oeuvres d'art ne racontent pas, ne discutent pas, mais présentent des faits historiques sans simplification ni généralisation . Le langage de ces documents muets a donc quelque chose d'objectif quant à la connaissance du passé. Toutefois, tout dépend de l'interprétation de ces témoins et repères de civilisations.

Dans la mesure où l'image est un signe parfois aussi éloquent que l'écriture, on peut affirmer que les arts bamiléké constituent un livre d'histoire. Ils ont même

---

(1) VANSINA (J.), 1984, op.cit., p.201.

l'avantage d'exprimer par les motifs symboliques ce que la raison a du mal à saisir : l'ouverture sur le monde invisible (cf. supra pp.437-438).

Mais, sans l'apport d'autres sources, l'art à lui seul ne peut restituer tout le passé des Bamiléké.

2. LES ARTS BAMILEKE NE SONT PAS FIGES (1).

L'art peut être conçu comme l'extériorisation du rapport entre l'homme et le monde extérieur. Ce rapport, qui trouve un lieu d'expression dans la religion, est représenté en même temps dans la forme. Cette dernière peut varier d'une époque à une autre, d'un lieu à un autre, de même que la religion (mais certaines formes correspondent toujours à certaines religions).

Nous avons évoqué le caractère expressif et idéographique des arts bamiléké (cf. supra p. 417-419).
La création plastique, ici, implique une variété de moyens et d'expressions n'ayant d'autres limites que les facultés inventives de l'homme.

De tels arts ne peuvent pas, du fait même de leur principe, être figés ou uniformes. Ils expriment des tendances les plus diverses dans la manière de concevoir et de manifester la forme (2). Ceci se traduit par une richesse de la production, des éléments décoratifs, des styles.

Du XIVème au XXème siècle, les changements du cadre de vie matérielle et sociale, les échanges avec les autres

---

(1) Cf. aussi supra, p. 213, 214.

(2) Et c'est là qu'interviennent, en plus des facteurs psychologiques et techniques d'ordre individuel , l'influence du milieu, l'époque, la référence aux habitudes mentales et sociales.

populations, les transformations économiques et politiques, l'enrichissement des souverains et des gun (cf. supra, pp. 73, 123-125, 181) chez les Bamiléké, ont entraîné une évolution des arts conjointe à ces facteurs (1).

Nous avons signalé que l'histoire économique donne quelques éclaircissements sur certains de ces changements dans la production plastique (cf. supra p. 73). Rappelons en outre que certains centres de style qui sont nés, se sont développés, se sont parfois déplacés dans le Grasland (cf. supra, pp.407 et 411), ont suscité un essor des arts, favorisant parfois des brassages.

L'imagination la plus féconde ne crée pas à partir du néant. L'artiste et l'oeuvre qu'il crée demeurent tributaires de leur société, de leur milieu, de leur époque, etc... L'évolution des formes artistiques doit prendre en compte les multiples origines, les influences continues et mutuelles des styles de la même région et de la même tradition plastique.

L'art bamiléké évoque l'éphémère et le permanent. L'objet d'art, reflet d'une période historique donnée, porte aussi en lui les empreintes de l'évolution dont il est le point d'aboutissement. Ici, la production plastique d'un siècle est le résultat des innovations qu'a vues ce siècle et des apports des siècles précédents.

3. PLACE DU PASSE ET DE LA TRADITION DANS LES ARTS BAMILEKE.

Certains aspects caractéristiques de la culture bamiléké interviennent dans les formes et les expressions artistiques : l'action du passé sur le présent, la fidélité aux

---

(1) Nous y reviendrons en détail plus bas en apportant quelques nuances selon les secteurs du plateau bamiléké et selon les périodes.

valeurs ancestrales malgré la volonté de renouvellement, le maintien des traditions sans remise en cause des innovations, et le progrès.

> "La conscience du passé, si puissante chez les Africains au point qu'elle semble écraser le présent tout en lui laissant son dynamisme, n'est pas caractéristique d'une sorte de "nature" africaine particulière, c'est plutôt la marque d'une étape dans l'évolution sociale." (1).

La masse documentaire que nous avons présentée dans notre corpus (cf. catalogue et supra, pp. 176-192) concerne généralement des objets du passé (2). En dehors de quelques pièces détruites ou conservées dans les musées d'Occident, tous les objets sont en fonction dans les gun. Ils contribuent à fixer la mémoire collective ou généalogique du groupe (effigies royales et trônes par exemple, Ph. 33a, 48, 82a), les souvenirs du passé qui sont destinés à faire vivre la communauté, c'est-à-dire lui permettre de s'adapter au présent et de préparer l'avenir.

Certaines productions anciennes (trônes, effigies royales, statues protectrices, instruments de musique,etc...), dont quelques unes pourraient être taxées d'archaïsme, jouent un rôle si éminent dans le fonctionnement de la société que leur disparition remettrait en cause l'autorité du fo et des notables (3) ou encore mettrait en danger l'existence même

---

(1) BOUBOU HAMA (S.E.) et KI-ZERBO (J.), 1986, "Place de l'histoire dans la société africaine", dans Histoire générale de l'Afrique,Présence Africaine/Edicef/UNESCO, Paris, vol.1, p.48.

(2) Il existe évidemment des pièces récentes, parfois inspirées du passé, et qui ont été choisies pour l'étude de l'évolution des styles.

(3) Signalons que des objets prenant diverses formes, qui symbolisent le pouvoir ou qui assurent en permanence la survie et certaines valeurs du groupe, s'observent dans diverses sociétés africaines (cette pratique remonte souvent loin dans le temps).
.../...

des sociétés secrètes et du gun (cf. supra pp. 85, 92, 332).

Le pouvoir du fo et des notables s'appuie aussi sur la force et la puissance des ancêtres fondateurs du gun et des lignages, qui rejaillissent en eux lors des initiations et des intronisations et qui en outre restent parfois matérialisées dans des objets artistiques (Ph. 1t, 30t, 47a, 48). Nous avons montré l'importance du rôle que joue le culte des ancêtres chez les Bamiléké et l'action supposée qu'exercent les morts sur les vivants (cf. supra pp.171-172) (1)

Toutes ces conceptions se traduisent dans l'art par le maintien d'une certaine continuité, de la conservation de certaines normes traditionnelles. Mais une telle continuité n'exclut pas toute novation puisque l'individu doit s'adapter aux conditions de la vie qui évoluent avec le temps.

.../...
"Chez les Sorko (empire de Gao), c'était une statue représentant un gros poisson avec un anneau dans sa gueule. Quant aux Sonianké, descendants de Sonni Ali, ils disposent de chaînes en or, en argent ou en cuivre dont chaque anneau représente un ancêtre, l'ensemble représentant la lignée dynastique jusqu'à Sonni le Grand. Au cours de cérémonies magiques ces chaînes magnifiques sont dégurgitées devant le public". 1986, op.cit., p.43.

(1) Le rôle des ancêtres dans la vie des individus en Afrique s'observe aussi bien dans l'espace que dans le temps : "Quand l'empereur du Mali KANKOU MOUSSA (1312-1332) fit demander au roi YATENGA de se convertir à l'Islam, ce dernier lui répondit qu'il devait au préalable consulter ses ancêtres par des sacrifices. On voit ici comment le passé est un agent direct du présent". BOUBOU HAMA (S.E.) et KI-ZERBO (J.), 1986, op.cit., p.42.

Il faudrait donc bien se garder de croire que le Bamiléké est prisonnier du passé, que le respect des traditions et le recours aux ancêtres paralysent son art, ralentissent toute évolution, empêchent tout progrès et favorisent des productions statiques. Le maintien des formes et des objets anciens est sélectif puisque les réalisations artistiques qui ne servent plus, ou qui n'interviennent en rien dans l'amélioration de l'existence individuelle ou collective, sont tout simplement abandonnées ou négligées.

Ancien ou nouveau, ce qui n'est plus utile dans la vie (à qui est intimement liée la production plastique) est rejeté. Et c'est là que s'opèrent les changements liés aux diverses nécessités. La forme que nous appelons ancienne fut sans doute elle-même l'aboutissement d'une évolution antérieure puisqu'il fallut qu'elle fût créée à un moment de l'histoire. Ce qui pour nous est nouveau, relèvera plus tard du passé.

> "Le caractère social même de la conception africaine de l'histoire lui donne une dimension incontestablement historique. Car l'histoire c'est la vie croissante du groupe. Or ni dans l'idéologie traditionnelle, ni dans la vision islamique qui influe largement sur les vastes régions africaines, il n'est question d'une histoire inerte". (1).

Reste à préciser la notion de tradition dans le contexte de l'art bamiléké. La tradition apparaît ici comme une portion du passé subsistant dans le présent pour être réinvestie dans le futur, en tant que garante d'une permanence. Elle peut aussi être conçue, comme l'écrit H. AGUESSY comme "ce qui ne cesse de manifester la marque particulière du peuple considéré et qui chassé par le modernisme revient toujours au galop..." (2). Et cet auteur poursuit :

---

(1) BOUBOU HAMA (S.E.) et KI-ZERBO (J.), 1986,op.cit., p.46.

(2) AGUESSY (H.), 1972, "Tradition orale et structures de pensée : Essai de méthodologie", dans Cahier d'Histoire mondiale, vol. XIV, n°2, pp.269-297.

"La tradition, au lieu de traduire une période révolue de la vie d'un peuple, au lieu de traduire son "avoir été", ne traduit-elle pas plutôt "son être" permanent ? (...). Elle est synonyme d'activité et non de passivité (...), la tradition n'est pas la répétition des mêmes séquences à des périodes différentes, ou une force d'inertie ou de conservatisme entraînant les mêmes gestes physiques et intellectuels dans un immobilisme d'esprit incapable d'innover" (1).

SECTION II - LES TRANSFORMATIONS DES ARTS DU XIVe AU XVIIIe SIECLE.

1. Le pays bamiléké entre le XIVe et le XVIe siècles.

Nous avons signalé que les institutions et les croyances de base, communes aux chefferies gun des hautes terres de l'Ouest-Cameroun semblent avoir existé bien avant le XIVe siècle (cf. supra, p.118/119). Dans le cas du gun bamoum, fondé vraisemblablement au XVIe siècle, C. TARDITS écrit :

"L'histoire du pays nous met d'abord en présence d'institutions et des traditions antérieures, à l'arrivée de Ns_a'rə (premier souverain bamoum) à Foumban, et dont la genèse reste inconnue" (2).

Toutefois, ces institutions et croyances se sont transformées tout au cours de la longue histoire de l'occupation de la région, constituant un des principaux facteurs de l'évolution des arts et des symboles auxquels elles sont attachées (3).

---

(1) Idem.

(2) TARDITS, C., (1980), op.cit., p.905.

(3) Nous avons par exemple montré les rapports étroits entre l'art et la royauté nəfo (cf. supra p.464).

Entre le XIVe siècle et le XVIe siècles, le plateau bamiléké n'était pas densément peuplé comme de nos jours. Cependant, de nombreuses populations étaient en place. En dehors de quelques sociétés acéphales localisées dans la périphérie méridionale, ces populations étaient réparties en une multitude de petites unités politiques qui paraissent s'être souvent engendrées les unes les autres (1) ; dans la majeure partie du pays.

La carte politique du pays bamiléké à cette époque, était très différente de ce qu'elle présente au XXe siècle. Les frontières entre les gun qu'on observe sur la carte n°2, ne constituent que l'aboutissement de leurs multiples modifications au gré des événements historiques du XIVe siècle au XXe siècle. Les gun qu'on trouvait autour du XVe siècle peuvent se répartir en plusieurs groupes en rapport avec la situation actuelle :

a) Les gun (plus d'une soixantaine) qui étaient des entités politiques indépendantes à cette époque, mais qui par la suite furent conquis ou soumis par d'autres états, ne sont plus que de simples to' (sous-chefferies) de nos jours. On peut citer les exemples de : Fegwa (Bangwa) ; Dibu, Muwɛ, Mujo (Bandjoun) ; Ndiensə (Bangangté) ; Banok, Bantche (Bansoa) ; Ndumla, Tungu (Bana) (2), etc.

b) Certains gun qui existaient à cette période, disparurent au cours des siècles qui suivirent, car leurs mfo n'avaient pas su se faire les alliances qui leur auraient

---

(1) Ce fait était lié à la mobilité et au déplacement incessants des populations (avec parfois fondation des gun), dans l'histoire du Grasland et que nous avons évoqués plus haut (cf. supra, p.120).

(2) Notons que nous nous sommes limités à des exemples, car la liste de tous les to' dont la fondation date d'avant le XVIIe siècle est encore élevée dans ces quelques gun choisis (Bandjoun, Bangangté, Bansoa, Bangwa, etc.).

permis de perdurer. De quelques-uns de ces anciens états, il ne subsiste plus que les ruines de leurs fam (cimetières royaux), devenus de petits bois sacrés de nos jours.

c) Les gun qui ont su conserver leur indépendance jusqu'à nos jours : Bamendou, Baleng, Bafoussam, Bandrefam, Baloum, Fongo-Tongo, etc. Ils ont été le berceau des dynasties régnantes dans plusieurs autres gun qui furent fondés au XVIIe ou XVIIIe siècle (cf. supra p.120/121). Toutefois, la configuration et la superficie de chacune de ces unités politiques diffèrent de ce qu'elles furent au XVIe siècle. Quelques-uns de ces gun ont même changé de nom : Baleng s'appelait antérieurement Nepeghɛ, et Bandrefam Bafangwa,etc.

d) Quelques gun (Bapi, Bandeng, Mbantoum, Bagam, Bati, Bamenyam, etc.) qui étaient localisés au pays bamoum au XVIe siècle, sont actuellement situés chacun au pays bamiléké, par suite des migrations.

Le culte des ancêtres jouait un rôle important dans la vie religieuse. Les crânes des défunts devaient être conservés et intervenaient dans un tel culte. Les crânes des mfo défunts, étaient indispensables aux rites royaux. Cette pratique était probablement répandue dans le Grasland à cette époque. Ainsi, lorsque NSHARE fut assassiné au XVIe siècle à Rifum, celui qui l'accompagnait s'empressa de ramener à Foumban la tête du fo, expression de la continuité de la royauté (1).

A cette période, les crânes des défunts pouvaient être remplacés par des pierres tombales, des sculptures anthropomorphes. Des monolithes furent parfois dressés sur des tombes royales.

---

(1) GEARY, C. (1984), op.cit., p.43.

Le kɛ (puissance de vie, magie) intervenait dans divers aspects de la vie sociale et religieuse (cf. supra p.428). C'est grâce aux pouvoirs du kɛ que certains Bamiléké auraient échappé à la traite négrière (XVIIe-XIXe siècle) :

> "Certains esclaves Bamiléké, conduits vers le Sud, auraient de manière miraculeuse, réussi à regagner leur village natal. Cependant, leur fuite à travers les forêts équatoriales et les grandes rivières du Sud (les Bamiléké ne savent pas nager) ne pouvait s'expliquer que parce que ces gens étaient aidés par des forces surnaturelles, qui les transportaient dans leur pays" (1).

Les Bamiléké cultivaient le sorgho. La chasse était aussi une activité essentielle et plusieurs fondateurs de gun furent des chasseurs. Le commerce était tourné vers le Nord (Benoué, actuel Nord-Cameroun).

2. Les arts du XIVe au XVIe siècle.

Les arts bamiléké autour du XVe siècle constituaient l'aboutissement d'une évolution antérieure dont on ne dispose pas d'informations précises. Il existe quelques rares pièces datant d'avant le XVIIe siècle (ph. 1t, 62, 178b, 179, 181a). En outre, la tradition orale donne quelques renseignements concernant certaines pièces, associées au pouvoir royal et à la religion.

Mais, comme nous l'avons signalé, on n'a pas suffisamment de séries de pièces ou d'informations détaillées, pour étudier avec précision les styles de cette période. On ne peut donc se faire une idée de la création artistique qu'à travers un strict commentaire de la documentation limitée, qui est à notre disposition.

La production plastique était caractérisée par la variété des oeuvres tant au niveau de la matière utilisée

---

(1) SLAGEREN (V.J.), 1972, op.cit., p.77.

(bois, métal, terre cuite, ivoire, fibres végétales, peaux de bête, etc.) qu'à celui des pièces fabriquées (1) (tambours, double cloche, sculpture anthropomorphe, coiffures, étoffes, récipients et parures (cf. supra pp.190, 192, 240, 290, 343, 394, 476).

Les arts étaient surtout au service de la royauté nəfo et à la religion. Certains objets symbolisaient la souveraineté du gun, le pouvoir royal ou le statut exceptionnel du fo :

a) La double cloche dont la forme générale garde une continuité depuis cette époque jusqu'à nos jours (cf. supra p.374). Les deux anciens spécimens présentés (Ph.179, 181a) proviennent de Bandrefam et de Ndiensə (sous-chefferie de Bangangté). Dès cette période, les doubles cloches étaient associées aux flûtes en bambou dans l'orchestre de la société nyəlen, dont nous avons indiqué le rôle dans la célébration bisannuelle du kɛ (cf. supra p.443, 444, 446).

b) Le tambour à fente lam, était utilisé comme matériel rituel (cf. supra p.248/249). Mais on ignore les styles de ce type d'instrument de musique au XVe/XVIe siècle par rapport à ceux des spécimens du XVIIIe/XIXe siècle (2) (Ph. 159, 162, 164, 165).

c) Le bracelet de cuivre était, rappelons-le, un des principaux attributs de la royauté (cf. supra p.478/479). Il était certainement répandu dans certaines parties du Grasland. Dans le cas de NSHARE par exemple (XVIe siècle), premier fo bamoum, C. GEARY écrit :

---

(1) Tous les objets utilisés à cette époque par les Bamiléké n'étaient sans doute pas nécessairement fabriqués par eux. Ils pouvaient aussi provenir d'autres sociétés grâce aux échanges.

(2) Le style des lam du XVIIIe/XIXe siècle, s'apparente à celui de certains exemplaires provenant de la Cross River, et qui dateraient du XVe/XVIe siècle (Ph. 166).

> "Lorsque les disputes pour le trône éclatèrent entre Nshare et ses frères, Nshare exigea de ceux-ci la remise du costume royal, qui symbolisait l'exercice de la souveraineté, Nshare demanda un pagne, un couvre-chef et un bracelet de laiton afin qu'il puisse se présenter au peuple en tant que roi" (1).

Un bracelet de cuivre ayant connu quinze règnes successifs de fo, provenant de Babungo (Ndop) est signalé et présenté par T. NORTHERN (2).

Selon le foto' régnant de Bantche (Bansoa), les bracelets de cuivre de cette ancienne période étaient plus lourds et, plus massifs que des pièces plus légères qui apparurent au XIXe siècle. Signalons que d'autres bracelets étaient en ivoire.

d) Certaines cornes d'animal sont censées posséder une puissance surnaturelle comme ce spécimen de Bapi (Ph. 1t) et, qui est le symbole royal par excellence. La trompe d'appel de la dynastie royale de Mbantoum (Ph. 178b) daterait d'avant le XVIIe siècle.

e) Les couvre-chefs des souverains étaient constitués principalement des coiffures en fibres de raphia teintes en noir, d'autres de plumes d'oiseau ou encore décorées de poils d'éléphant.

Sur le plan architectural, la case type avait une base carrée, le toit cônique. Chacune des quatre parois sacpa' était faite de tiges de palmier raphia ou ndeŋ, alternativement horizontaux, verticaux et obliques, laissant des espaces vides qui étaient remplis de terre. La façade externe d'un des sacpa' de la case royale (plus grande) était décorée des ndeŋ supplémentaires, très serrés, constituant des faisceaux de lignes obliques, ou formant des arcs de cercle s'entre-

---

(1) GEARY, C. (1984), op.cit., p.44.

(2) NORTHERN, T. (1984), op.cit., p.125.

croisant (1). C'est le style dit bɛnyə. Il est progressivement remplacé dès le XVIIe siècle par un autre style dit chen, que nous verrons plus bas.

Toutefois,le style bɛnyə a subsisté jusqu'au XXe siècle, comme nous le montrent les parois des cases des épouses du fo de Bameka (Ph. 4 bis). De nos jours, rares sont les gens capables de construire aisément les cases du style bɛnyə.

Dans le Nord du plateau bamiléké, et probablement chez les bamoum, existait une ancienne technique aujourd'hui disparue qui consistait à recouvrir de terre le plafond circulaire des cases. Ceci permettait de limiter les dégâts que pouvaient causer les incendies, étant donné que le toit était en paille, matériau inflammable.

Selon les mfo Thomas MOKO (Bamenyam), Elie NGOMPE (Bafoussam) et le fondeur TALOM Kengne, la fonderie de cuivre et de laiton à cire perdue était parfaitement maîtrisée par divers groupes de part et d'autre du Noun à cette période.

D'après GEARY, et s'appuyant sur des informations recueillies auprès des anciens Bamoum, la technique à la cire perdue (et même le savoir artistique) des Bamoum, proviendrait des groupes qu'avait soumis Nshare au XVIe ou XVIIe siècle (2).

Notons qu'une fraction de ces groupes, refusant de se soumettre aux souverains bamoum lors de l'expansion du gun, se réfugia en pays bamiléké (cas de Bagam dont la maîtrise de cette technique à la cire perdue est très ancienne)(3).

---

(1) Ce type d'ornementation s'observe aussi dans le décor de certaines poteries (Ph. 192 a et b).

(2) GEARY, C. (1984), op.cit., p.80 et 85).

(3) Interrogé par L.W.G. MALCOLM sur l'origine de la technique à la cire perdue à Bagam, le fo de ce gun lui répondit que ses artistes avaient toujours connu cette technique. Cf. MALCOLM L.W.G. (1923), "A note on brass-casting in the Central Cameroon", in Man, Vol. XXIII, n°1, p.1.

Le tissage des fibres raphia permit la production des sacs et des étoffes teintes en ocre, Le mqua, étoffe en fibres de sisal, était aussi fabriqué à cette époque.

3. LES ARTS AU XVIIe ET AU XVIIIe SIECLES.

Nous avons analysé un certain nombre de productions plastiques bamiléké datant du XVIIe et du XVIIIe siècle (Ph. 18a et b, 22t, 34 ta, 48, 62, 65a, 104 bis, 127a, 133, 145, 145 bis, 180, 182, 184a, 189, 204).

L'essor des arts est incontestablement lié aux transformations politiques, économiques et sociales que connut le plateau bamiléké à cette époque.

Nous avons signalé que le commerce bamiléké, longtemps tourné vers les régions septentrionales (Benoué, actuels nord-Cameroun et Adamaoua), s'ouvrit aux perspectives offertes par les comptoirs du Golfe de Guinée : Douala au milieu du XVII e siècle (1), Calabar au XIXe siècle (Cf. carte n°9).

> "S'il est vrai que la traite transatlantique ne s'intensifia que vers 1750, elle avait commencé longtemps auparavant et, avant que Calabar n'entre dans le jeu vers 1670, elle avait eu le temps de s'établir fermement à Douala et de se répercuter loin et durablement dans son arrière-pays, c'est-à-dire en pays bamiléké" (2).

Dans le cadre du commerce atlantique, les Bamiléké envoyaient vers la côte principalement des ivoires, des esclaves (3). Les produits d'importations qu'ils recevaient en contre valeur étaient du sel, des perles, des fusils et poudre (autour de 1800) (4), des étoffes.

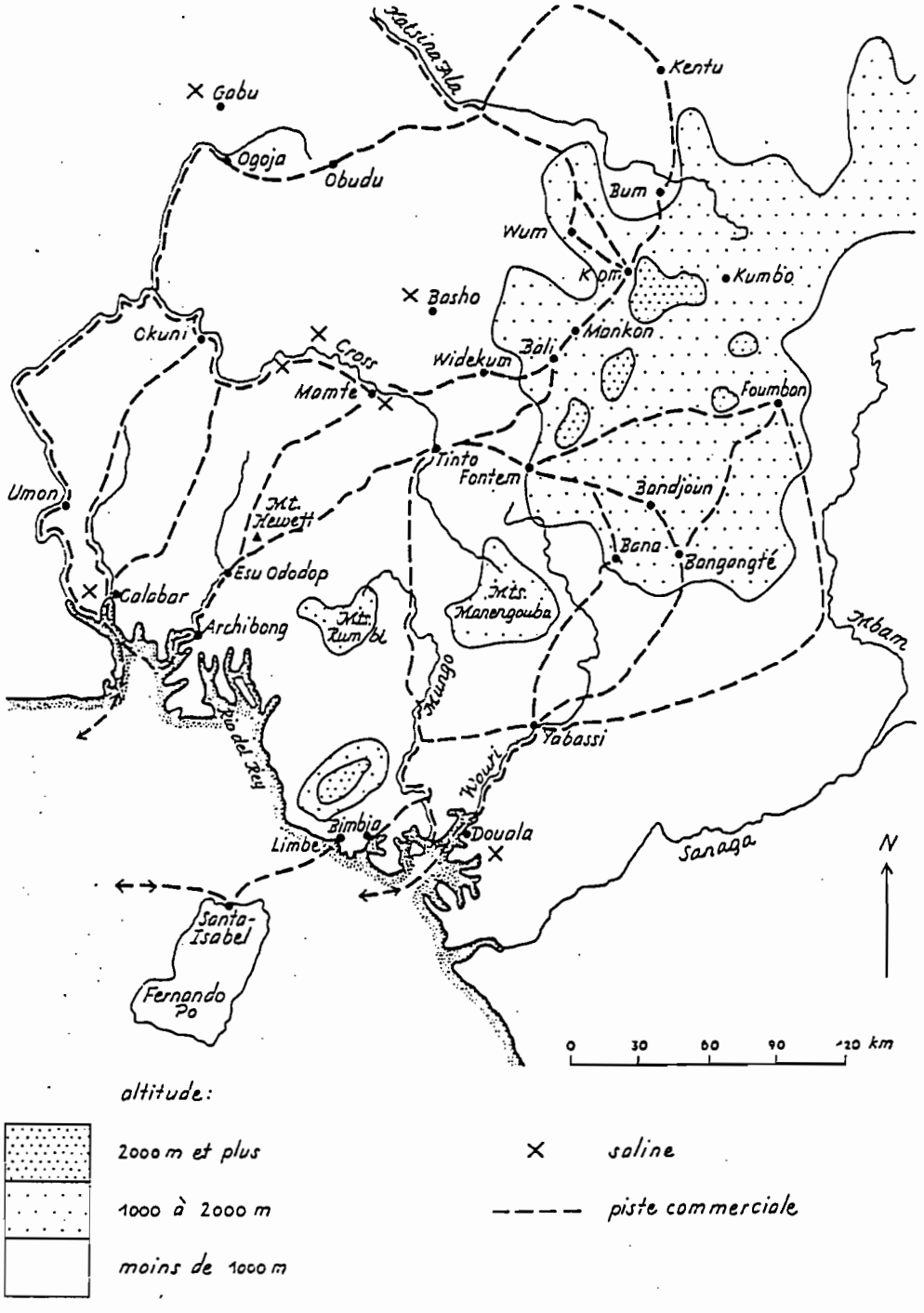
---

(1) WARNIER (J.P.), 1985, op.cit., p.149.

(2) WARNIER (J.P.), 1985, op.cit., p.151.

(3) Le trafic se faisait indirectement par des intermédiaires, de peuple à peuple ou de secteur à secteur du pays bamiléké jusqu'à la côte.

(4) BARBIER (J.C.), 1973, op.cit., p.344.



CARTE n°9 - LE COMMERCE ENTRE LE GRASLAND ET LA COTE ATLANTIQUE

Source : WARNIER, J.P. (1985), op.cit., p.150.

L'arrivée massive des perles venant de la côte au pays bamiléké favorisa le développement de la technique de la broderie des perles (surtout au XIXe siècle) que nous verrons plus bas.

> "On peut localiser l'arrière-pays de Douala et Bimbia par la distribution spatiale des dizaines de tonnes de petites perles multicolores, utilisées pour la décoration des masques, des calebasses et de la statuaire. La répartition de ces perles et de leur usage monétaire couvre la côte, des Douala aux Bakweri, et de là s'étend vers l'intérieur pour englober tout le pays bamiléké et bamoum" (1).

Les mfo et les notables qui participèrent activement à l'économie de traite s'enrichirent, accumulèrent des biens, et se procurèrent des objets d'art, signes de prestige et symboles de leur réussite matérielle, dès le XVIIIe siècle (2). Nous avons mis en évidence le rôle des échanges, d'un marché et de la clientèle dans l'essor des arts (cf. supra p.213).

> "L'impact de l'économie de traite sur les sociétés des plateaux de l'Ouest, jusqu'à présent sous-estimé dans les études en langue française, a été provocateur de changements" (3).

Rappelons qu'au XVIIe siècle, l'espace sur le plateau bamiléké était suffisamment occupé. C'est alors qu'apparaissent des conquérants qui regroupèrent des petits gun préétablis et fondèrent des entités politiques plus vastes et plus puissantes : Bandjoun, Bana, Bafou, Bansoa, Bamena, Bangoulap, etc.

---

(1) WARNIER (J.P.), 1985, op.cit., p.152.

(2) Les wabo ayant droit au bracelet de cuivre, eurent, chacun, la possibilité de créer sa propre société nyəlen (cf. supra p.164) et posséder alors les instruments de musique et les masques appropriés.

(3) BARBIER (J.C.), 1973, op.cit., p.335.

Pour se faire respecter dans leur gun, et accroître leur autorité sur une population toujours nombreuse, les mfo renforcèrent les anciennes sociétés secrètes mkem (mkamvʉ'ʉ, nyəleŋ, kemjyə, etc.) et en créèrent aussi des nouvelles (1) possédant des symboles particuliers.

Devant la menace latente de sécession de certains to' (sous-chefferies) et les ambitions de certains grands notables (2), l'accroissement du pouvoir du fo et des mkamvʉ'ʉ s'avéra nécessaire dans les gun les plus importants.

Du XVIIe au XIXe siècle, du Nord au Sud se renforça la centralisation politique,et s'accentua la hiérarchisation de la société qui se reflète dans la production plastique. C'est donc dans ce contexte que se développèrent les activités artistiques dont voici quelques principaux aspects :

- Le style de construction de case dit Cheŋ (3), qu'illustrent la case du notable Wambo DECHA (Ph.4) et celle de la grande case royale de Bandjoun (Ph. 3a et b). Il apparut vraisemblablement au XVIIe siècle (Ph. 34t-a, cf. supra, p.388) (4).

Le case de style Cheŋ avait quatre parois sacpa' formant une sorte de parallélépipède à base carrée. Chaque

---

(1) Ces sociétés avaient surtout un but militaire, judiciaire ou répressif comme le fefe, police secrète du fo (cf. supra p.473).

(2) Certains de ces notables réussirent à fonder des gun indépendants : un ŋwala'ka' du fo de Bangang (Bambouto) fonda Balessing (cf. supra p.162) au XVIIe siècle ; un autre de Bandrefam, se rebella contre son fo, s'empara d'un quartier de cette localité et fonda ainsi un nouveau gun : Batoufam (XVIIIe siècle).

(3) La case de ce style est aussi appelée Cheŋ.

(4) Ce style ne se serait généralisé dans l'ensemble du plateau bamiléké qu'à partir de la fin du XVIIIe siècle.

sacpa' avait une façade externe formée de ndeŋ (tiges de palmier raphia), très serrés, constituant des lignes verticales et parallèles ; c'est le principal trait caractéristique de ce style.

Généralement, le sacpa' (à la façade formée de ndeŋ très serrés) était doublé d'un deuxième sacpa' intérieur, dont il était séparé par une sorte de galerie interne et close, large de 70 à 100 cm suivant la taille de la case (1).

Au XVIIIe siècle, les encadrements de porte, probablement aussi les piliers des cases royales, furent ornés de figures anthropomorphes et zoomorphes (Ph. 18a et b). De cette époque jusqu'au XXe siècle, les Bamiléké construisirent des cases royales de plus en plus grandes et richement décorées.

La réalisation des statues commémoratives des rois et des reines (Ph. 48, 53) ; l'usage des statues anthropomorphes figurant des gardiens-protecteurs bomǝla' (Ph. 62, 65a) furent bien connus au XVIIe/XVIIIe siècle.

L'esthétique de l'expression, le réalisme qui est parfois d'un haut degré (Ph. 133), la tendance à épurer, à simplifier ou plutôt à exagérer certaines formes, apparaissent dans plusieurs oeuvres (Ph. 48, 65a, 144, 145, 145 bis, 184a et c). Si l'art décoratif se développa surtout au XIXe siècle, il est probable qu'il fut assez avancé au XVIIIe siècle (Ph. 18a, 145bis, 184a, etc.).

La tendance à exprimer la terreur, la férocité, caractérise certaines pièces du XVIIIe siècle : en particulier les masques du type batcham ou katcho (Ph. 130, 145, 145 bis, cf. supra p.261).

---

(1) En résumé, le Cheŋ avait une seule pièce entourée de quatre sacpa' intérieurs, séparés par une galerie de quatre autres sacpa' extérieurs.

Certains objets montrent la grande habileté des artistes à travailler le métal. Ceci est illustré par ce fourneau de pipe du fo de Baleng (Ph.184a) qui, d'après ce dernier, daterait au moins du XVIIIe siècle. Un âge semblable est attribué par P. HARTER (1) à une autre pièce de même style (Ph. 184c), avec des formes similaires sauf quelques petits traits de détails (traitement des oreilles, de la coiffure par exemple).

A propos de ce deuxième spécimen collecté à Fossungo (région de Bangwa occidental), P. HARTER écrit :

> "Les pipes anciennes du Sud-Ouest du Grasland sont sans nul doute celles qui évoquent les plus les "bronzes" du Bénin ... Nous remarquerons surtout un fourneau à tête d'homme ouvrant la bouche au maximum, laissant ainsi un orifice trapézoïdal limité par les arcs dentaires, et les deux côtés de la barbe, formée elle-même de reliefs quadrangulaires concentriques. Les oreilles aux hélix finement marqués, la forte saillie fronto-sourcillière, et surtout la protrusion globuleuse des yeux, témoignent de réelles homologies avec les visages de laiton Yorouba ou du Bas-Niger. La coiffure ajourée à trois bovidés stylisés n'est pas sans évoquer le travail minutieux des masques de ceinture Bini du XVIIe siècle, aux collerettes et bonnets filigranés".
>
> "L'aspect stratifié de l'épaisse patine noire, la minceur particulière des parois (2,5 mm) et le style de ce type de pipe permettent de leur estimer une ancienneté au moins équivalente (dans deux collections privées)" (2).

Les nkwɔngun ou littéralement lance du pays n'étaient pas de simples instruments de justice, mais des symboles de la souveraineté, de l'unité et de la puissance du gun. Elles

---

(1) HARTER (P.), 1973, op.cit., p.33.

(2) HARTER (P.), 1986, op.cit., p.139/140.

remplissaient d'importantes fonctions rituelles (cf. supra p.158). Ces objets en fer, réalisés avec finesse étaient garnis de barbelures, de vrilles entrelacées, de palmes dentelées, rappelant la ferronnerie décorative française du XVIIe siècle. Ce spécimen de Bandjoun (Ph. 22t) date du 2e fo DʉNYəCHOM. L'exemplaire de Bazou, à droite de la photo 121 est ancienne mais on n'a aucune information précise sur son âge. Des modèles de formes variées se trouvent dans d'autres gun. Babungo (Ndop), Bagam, Bamenyam et Bafoussam furent sans doute les principaux centres de fabrication de ces types d'objets.

Si le revêtement des oeuvres d'art avec des perles et des cauris connut son plus grand développement du XIXe au début du XXe siècle, il était bien avancé au XVIIIe siècle (Ph. 104 bis, 184a, 204).

Les Bamenyam maîtrisaient parfaitement la technique de broderie de perles bien longtemps avant l'attaque des Chamba (autour de 1830), selon le fo Th. MOZIE MOKO (Bamenyam).

Nous avons évoqué la diversité des types de perles (Ph. 111a et b, 112a, b et c, 113a, b, c, d) et leurs multiples utilisations dans l'art et la vie sociale chez les Bamiléké (cf. supra p.181-184, 231). P. HARTER a consacré une étude assez détaillée à ce sujet (1).

Avant l'introduction des perles venant de la côte atlantique dans le pays bamiléké, celles qui y étaient utilisées provenaient des pays septentrionaux (région de la Bénoué, Bornou, pays Haoussa) (2). Les principaux types de perles dont l'utilisation débuta avant le XIXe siècle sont :

---

(1) HARTER, P. (1973), op.cit., pp.6-21.

(2) Cette voie septentrionale a fonctionné bien avant le XVe siècle et a subsisté jusqu'au XXe siècle.

- Les perles étirées transparentes à filet ou tosi (to'shə) (Ph. 112 b): elles sont les plus précieuses du Grasland. Leur port était strictement réservé aux mfo et aux dignitaires autorisés par eux (foto', mafo...). Le verre des spécimens du Mali (2 premières perles à partir du haut, Ph. 112b) est moins clair, plus ordinaire, plus pur que celui des tosi du Cameroun (3 dernières perles de la photo 112b) qui est particulièrement clair, brillant, et d'un poids spécifique plus élevé (adjonction sans doute de plomb).

- Les perles à chevrons tu' (Ph. 111b, 112a et c) : Les deux premiers spécimens (à partir du haut de la photo 112c) étaient fabriqués à Venise depuis des siècles. Le dernier modèle de type archaïque est d'origine arabe.

- Les perles étirées tubulaires (Ph. 113a) : Elles peuvent être rouges (type manu, ph. 80, 82a) ou bleues (type magam, ph. 80). Chaque type comprend plusieurs variétés (ton, dimensions) dont certaines n'apparurent qu'au XIXe siècle.

- Les perles étirées granulaires foutomtcha (Ph.113d) : De forme semi-sphérique, de la grosseur d'une tête d'épingle avec un trou central, et de couleur uniforme, ces perles sont surtout fréquentes dans le Sud du Grasland, en particulier au pays bamiléké. Dans le Nord du Grasland, les artistes perliers avaient tendance à les remplacer par les perles étirées tubulaires (1).

Les modèles anciens sont très variables en taille et dans la forme de leur trou d'enfilage (les deux rangées à droite de la photo 113d, cf. aussi ph. 104bis, 184b),alors que les perles modernes sont souvent plus petites et surtout régulières, car elles sont fabriquées mécaniquement (4ème rangée à partir de la droite de la photo 113d).

---

(1) HARTER, P. (1973), op.cit.,p.9.

Les perles mgapui (deux spécimens à partir du bas de la photo 113c) :Ce sont essentiellement des perles de médecine, réservées surtout aux membres de la société Ku'ngan, lesquels les accrochent à la chevelure de leurs masques. Les mgapui n'apparaissent qu'au Sud du Grasland (principalement en pays bamiléké). Certains exemplaires paraissent très anciens. L'origine de ces perles reste inconnue.

SECTION III - LES TRANSFORMATIONS DES ARTS DU XIXe SIECLE A NOS JOURS.

1. Le XIXème SIECLE

Au XIXe et au XXe siècle, les arts bamiléké ont connu des changements liés à ceux du cadre de vie économique, sociale et politique, que nous avons évoqués (cf. supra, pp.123-125).

Les nombreuses oeuvres d'art que nous avons analysées et qui datent du XIXe siècle (Ph. 4, 10, 13, 22, 26, 33, 34, 44, 45, 46, 54,78, 79, 82, 85, 89, 91, 106, 121, 124a et b, 131, 159, 165, etc.),sont les témoins privilégiés de la richesse des cours royaux, de la culture et des arts bamiléké à cette époque.

> "Le spectacle qu'offrent de nos jours les bourgs et villages des Grassfields ne donne qu'une piètre idée du cadre éblouissant dans lequel on vivait au 19e siècle et que l'on peut voir sur les premières photos prises par les Allemands. Aucun ouvrage, à ce jour, n'a tenté de le reconstituer dans son ensemble" (1).

(1) WARNIER (J.P.), 1985, op.cit., p.70.

Les témoignages de certains de nos informateurs centenaires (cf. supra, p.62), les documents écrits (1) et les objets collectés (Ph. 9a, 10, 22, 59b, 76a et b, etc.), laissés par les premiers Allemands (missionnaires, militaires, explorateurs, etc.) qui visitèrent le plateau bamiléké à partir de 1902 , le bassin de Fontem (chez les bamiléké occidentaux) autour de 1898, contribuèrent à la connaissance des arts du Grasland à la fin du XIXe siècle.

> "Déjà dans les tous premiers rapports des officiers coloniaux allemands on remarque que, dans le domaine de l'art africain, ces hautes terres comptent parmi les plus significatives des régions occidentales et centrales de l'Afrique. Très tôt, les Allemands rapportèrent en Europe des masques, des statues et d'autres objets en provenance des Grassfields" (2).

Une lettre qu'écrivit le fo NONO de Bangwa à celui(3)de Bali en 1931 (mais relatant les faits datant de la fin du XIXe siècle), donne au-delà de son contenu anecdotique, quelques indications sur la richesse que pouvaient avoir certains mfo, ainsi que sur certains rapports qu'ils pouvaient entretenir.

> "Bangwa, 22-3-1931
> Mon cher chef de Bali
> Je vous écris ces mots pour vous demander au sujet de la tromperie que vous m'aviez faite depuis quelques dizaines d'années. Auparavant, quand les blancs allemands étaient arrivés à Bali, vous m'aviez trompé

---

(1) CONRAU (G.), 1899, "Im Lande der Bangwa", in Mitt-Schutz (Berlin), XII, pp.201-210 ; cf. aussi : GLAUNING (H.P.T.), 1905, "Bericht über eine Expedition nach Bali, Bameka und dem Sudbzirk", in Deutsche Kolonialblatt, Berlin, vol. XVI, n°22, pp.667-672. D'autres titres se trouvent dans la bibliographie.

(2) GEARY (C.), 1984, op.cit., p.5.

(3) Il s'agissait du fo GAREGA qui mourut en 1901, après avoir accueilli antérieurement en 1889, l'explorateur allemand ZINTGRAFF (cf. SLAGEREN (J.V.), 1972,op.cit., p.83).

> en me disant qu'il y a des bêtes ayant la peau rouge à Bali. Elles mangent les gens partout où elles passent. Vous m'aviez dit qu'il faut que je donne 230 filles et 84 ivoires, 1600 touques de poudre à fusil, sans ça elles viendront manger tous les gens qui sont dans mon pays. Je vous ai donné tout cela. Puis, tu m'as dit de donner 800 chèvres, 9 pagnes d'étoffe indigènes et 24 filets de perles précieuses. Il faut que tu calcules toutes ces choses que je viens de citer et me les envoies tout de suite. Tu m'as trompé, disant que les blancs sont des bêtes qui mangent les gens. Depuis que les Blancs sont venus ici, ils n'ont mangé personne jusqu'à présent" (1).

Au XIXe siècle, la prospérité économique,l'intensité des échanges avec une plus grande circulation des marchandises de prix,des objets d'art et matériaux entre les gun, entraînèrent le développement de la production plastique :

Une plus grande importation de perles et, leur utilisation à une plus grande échelle dans les arts décoratifs, aboutirent à la réalisation des oeuvres d'art. Nous présentons comme exemples, ces magnifiques trônes de Baleng et de Bandjoun (Ph. 79a, 85,90a).

Les marchandises de prix ou nobles (objets de laiton, perles, cauris, étoffes, fusils, etc.) permettaient d'effectuer des paiements pour acquérir des privilèges tels qu'un titre, une architecture élaborée (chen par exemple, ph.4), le droit de porter certains ornements (2), etc. Or la légitimation ostensible des grades, des statuts et des pouvoirs requirent l'élaboration d'une multitude d'objets symboliques.

Les mfo furent les premiers bénéficiaires de l'essor économique. Ils avaient le monopole de certains produits de

---

(1) La copie de cette lettre se trouve dans J. DEBARGE (1934), La Mission Médicale au Cameroun, Paris, p.20. Cf. aussi SLAGEREN (J.V.), 1972, op.cit., p.83.

(2) Les services rendus au fo permettaient aussi d'obtenir des titres et divers droits.

prestige (1) (ivoire, cuivre, peaux de panthères, etc.).Ils étaient au centre de la redistribution des richesses,accumulèrent (plus que leurs prédécesseurs avant cette époque) des biens. Ils eurent des moyens financiers de s'entourer d'artistes professionnels qui contribuèrent à l'essor de l'art de ce siècle (cf. supra, p.214 ; et aussi p.310 pour le cas de l'artiste TEŋOTʉə).

Le rôle de certains mfo en tant que mécènes (KAMGA I, Bandjoun ; KAMDEM I,Baham ; NDIOLA, Bangwa ; TEGANG, Bagam ; NESSOM, Bahouang) influença la création artistique.

La proximité des axes commerciaux contribua au développement de certains centres de styles (Bandjoun, Bansoa, Bangwa, Bamena, Bana, Bangangté, Bagam, Fongo Ndeng, etc.).

Les rivalités et la concurrence entre les souverains (et même entre les gun), la nécessité des échanges ne furent pas étrangères à l'amélioration qualitative des oeuvres (cf. notes (1) et (2) p.213 et 215).

La création artistique du XIXe siècle a été caractérisée par l'amélioration des acquis des siècles précédents, l'accroissement de la production, la spécialisation encore poussée de certains ateliers et de certains artistes

---

(1) Le travail du cuivre, de l'ivoire, de la broderie de perles, des étoffes appliquées (ndop) étaient exclusivement des arts royaux. Les objets produits étaient destinés au fo, et avec son agrément , aux notables kam. Le commun du peuple n'aurait pu en acquérir, même s'il en avait le droit. Ses possibilités financières ne le lui permettraient pas. C'est même chez les souverains les plus fortunés (ou les gun les plus riches) qu'on pouvait trouver les trésors les plus fournis en de tels produits, et localiser aussi les ateliers les plus importants.

(cf. supra, p.211), les innovations des différentes formes d'art (architecture, tissage, sculpture sur bois, travail du laiton, etc.) sur le plan aussi bien stylistique que thématique, sans toutefois se départir des formes du passé.

Certaines oeuvres (plus particulièrement celles de la première moitié du XIXe siècle, sont d'un style fortement réaliste ou très expressive (Ph. 33a, 44, 79a, 90a). Elles apparaissent le plus souvent comme le résultat d'un long mouvement prospectif et inventif et peuvent avoir de nos jours une puissance de suggestion comme à l'époque de leur création (Ph. 79a, 90a).

Comme nous l'avons dit, l'art décoratif connut son plus grand essor à ce siècle (et plus particulièrement la seconde moitié) (1). Il est illustré par la décoration des étoffes ndop, la broderie des perles, l'ornementation des cadres de porte et des piliers avec des représentations des scènes de guerre ou de la vie quotidienne, des événements historiques, de divers faits (Ph. 9a, 10, 11, 22b).

Les motifs décoratifs essentiellement symboliques ne furent pas constitués seulement des représentations humaines, animales et géométriques (Ph. 90a, 10, 69b et c) mais aussi par des objets (masques, fusils, doubles cloches, cauris, calebasses, coupe à boire, etc.) traités comme sujets artistiques (Ph. 11, 23, 35, 38b, 45, 185a).

Certains motifs stylisés, schématisés (cas des animaux surtout) abondent dans les oeuvres décoratives de la seconde moitié du XIXe siècle, mais leur génèse appartient à une tradition plastique encore plus ancienne.

---

(1) Bien que cet art fut généralisé, les principaux foyers stylistiques furent le centre du plateau bamiléké autour de Bandjoun ; le haut-Noun autour de Bagam ; l'Ouest autour de Bansoa.

Quelques thèmes plastiques nouveaux apparaissent dans la seconde moitié du XIXe siècle : le cavalier et sa monture (Ph. 22b), l'éléphant stylisé à quatre défenses (fourneau de pipe, Ph. 186c).

Toujours à cette période, la queue de cheval en tant qu'objet de prestige se substitua à celle du buffle. Sa manche porta divers motifs décoratifs (Ph. 97b). Il devint comme le ndop, une pièce importante dans les rites funéraires.

A la fin du XIXe siècle, apparurent des boutons d'origine européenne, qui, à l'instar des perles, furent utilisés dans le revêtement des objets d'art (Ph. 93a).

Dans l'art du XIXe siècle, la richesse, la variété de l'iconographie et les agencements formels furent liées à une exploration ou une recherche continue des variables possibles par les artistes.

2. Le XXe siècle.

Dans la première moitié du XXe siècle, la domination allemande puis française, l'introduction du christianisme, l'importation massive des objets d'origine européenne mettant en faillite certaines productions locales, bouleversèrent de nombreux aspects de la vie sociale, économique et religieuse du plateau bamiléké (cf. supra, p.124).

Du coup, les arts connurent de profonds changements d'importance variable selon les secteurs du plateau bamiléké et selon les formes d'art (1). Globalement, la production

---

(1) Les différents arts n'ont pas suivi la même évolution. L'importance de la demande, les possibilités diverses d'adaptation, la position dans la société, sont autant de facteurs qui ont influencé sur leurs destinées respectives.

plastique n'eut plus son éclat du XIXe siècle, surtout à partir du deuxième quart du XXe siècle.

La pénétration allemande à l'aube du XXe siècle, fut marquée par le début du pillage et de la destruction d'oeuvres d'art bamiléké :

Les capitales tsa des gun (Bangang, Batcham, Bamougoum, Baham, Bazou, Bangou, Baloum, etc.) (1) 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 (Ph. 10, 76a et b, 104, 120a) par les officiers allemands (GLAUNING, RAUSCH, ADAMETZ, WUTHENOW, etc.), lors d'expéditions de "pacification"vinrent enrichir les musées ethnographiques du Reich.

Toutefois, les dégâts quoiqu'importants furent limités par rapport à la richesse artistique bamiléké de l'époque. Il n'eut pas une désorganisation de la production plastique, et cela pour plusieurs raisons :

- La majorité des gun ne connurent pas des expéditions punitives allemandes, pouvant donner l'occasion au pillage.

Même dans les gun dévastés, les collections des notables, des membres des sociétés secrètes, étaient épargnées tout comme certaines pièces indispensables au fonctionnement du gun, et qui par sécurité furent de tout temps gardées hors de la résidence royale (cf. supra,p.468).

- La présence allemande au pays bamiléké a été de courte durée (cf. supra, p.124) pour une exploitation profonde.

---

(1) GLAUNING (H.P.T.), 1905, "Bericht über eine expedition nach Bali, Bameka und dem Südbzirk", in Deutsches Kolonialblatt, Berlin, Vol. XVI, n°22, pp.667-672. Cf. aussi RAUSCH (1910), "Kamerun, Die Nkam-Nun expedition", in Deutsches Kolonialblatt, Vol. XXI, n°16, pp.690-693.

- Pour contrôler la population, les Allemands avaient besoin du concours des mfo. Ils ménagèrent donc ces derniers et renforcèrent souvent leur pouvoir au détriment des conseils des notables. Il n'était donc pas de leur intérêt, de détruire les objets, symboles du prestige royal.

- Les objets offerts par les souverains aux officiers allemands, n'étaient la plupart de temps, que de simples dons de convenance sans grande valeur symbolique. Certains de ces cadeaux n'étaient que des copies plus ou moins réussies des pièces originales ou rituelles, gardées dans les réserves. C'est pourquoi,dans un premier temps furent sauvegardées des pièces anciennes ou rituelles.

Les arts bamiléké ne perdirent pas encore toute leur vigueur au cours du premier quart du XXe siècle. Ainsi le montrent bien les remarquables oeuvres d'art que nous avons analysées datant de cette époque (Ph. 7, 8, 14, 17, 20, 21a et b, 41a et b, 55a, 59a, 70, 71, 86a, 87b, 130, etc.).

Certaines pièces mettent en évidence la réussite et les recherches esthétiques d'artistes dont on peut citer : TEGHA (Ph. 130), Bandjoun ; MBU KAMTE (Ph. 86a, 87b), Bameka ; FONGANG NGANGAM (Ph.8), Fotouni ; MBEUDJANG (Ph.55a), Bangwa oriental, etc.

Un art spécialisé dans la fabrication des souvenirs débuta à Foumban (pays bamoum) et gagna certains centres bamiléké (Bagam, Dschang) avec moins de vigueur. Des collectionneurs européens et des voyageurs furent satisfaits par des productions réalisées à cet effet : pipes, parures en laiton, poteries, sculptures sur bois avec représentation des personnages en bicyclette.

> "Les premières photographies d'Anna Reich-WUHRMANN, qui fut éducatrice à la mission de Foumban de 1911 à 1915, et de nouveau de 1920 jusqu'à 1922, prouvent que la mise en oeuvre de l'artisanat pour touristes est une institution ancienne... Le meilleur exemple de ce développement déjà ancien sont les pipes de poteries ou de laiton, largement répandues,

qui ont aujourd'hui leur place dans les collections ethnographiques des musées" (1).

Nous avons signalé que les guerres coloniales avaient donné un prestige au soldat allemand, qui devint un nouveau sujet artistique (Ph. 8, 186a et b, 187a ; cf. supra p. 363/364).

L'architecture évolua sauf dans le cas de certaines constructions à fonction religieuse, cultuelle ou cérémonielle. Il y eut l'apparition d'un type de case à base rectangulaire et pouvant compter plusieurs pièces.Les cadres de porte et de fenêtre étaient exécutés en planche. Le toit changeant d'aspect, avait quatre versants couverts soit de chaume, soit de nattes. Ces dernières étaient moins inflammables que le chaume. Elles étaient fabriquées à partir des feuilles de palmier raphia. Ce mode de couverture était venue de la région forestière sud et ne se répandit que lentement.

Au cours du deuxième quart du XXe siècle, à la période coloniale française, une lutte (2) s'engagea entre les religions chrétiennes occidentales (Mission Catholique, Mission Evangélique de Paris (3) surtout) et les sociétés coutumières mkem, cadre privilégié de la vie religieuse autochtone, garantes des traditions, protectrices et importantes utilisatrices des oeuvres d'art .

---

(1) GEARY (C.), 1984, op.cit., p.11.

(2) Cette lutte avait commencé dès le début de la présence allemande, mais fut d'une importance mineure.

(3) La Mission Evangélique de Paris remplaça la Mission de Bâle (antérieurement implantée au Grasland) lorsque les Allemands quittèrent le Cameroun, lors de la première guerre mondiale (cf. supra, p.124). Elle fut mêlée plus que l'Eglise Catholique aux problèmes concernant la culture bamiléké face à la culture occidentale.

En s'attaquant sans discernement minutieux à la religion et aux croyances bamiléké, les missionnaires mettaient en péril les formes d'art et le système symbolique qui y étaient attachés.

Certains auteurs ont signalé le rôle des missionnaires chrétiens de l'époque coloniale, dans le déclin et la disparition de la culture traditionnelle et de l'art de certaines sociétés africaines :

> "Le christianisme au Sud et dans le littoral et l'occidentalisation très poussée de presque tout le Sud-Cameroun ont tari l'inspiration africaine du grand art traditionnel des masques et de la statuaire" (1).

P. LABURTHE ajoute :

> "Le bouleversement a été tel chez les Beti que chacun y sait que la vieille Afrique est morte et que la seule chose qui reste à faire au moins est d'en recueillir la mémoire" (2).

Enfin, L. PERROIS conclut :

> "Les croyances attachées au Byéri ont été assimilées aux superstitions proprement fétichistes qui étaient, pour les Fan eux-mêmes, une déviation qu'ils combattaient avec leurs propres moyens magiques. Toutes les valeurs anciennes, toutes les croyances religieuses, magiques ou relevant de la pure sorcellerie étaient frappées du même sceau d'infamie. La destruction systématique des objets rituels et la mise à l'amende des dignitaires religieux, bons et mauvais, est une des actions les plus sombres à rattacher à l'histoire des Missions" (3).

---

(1) BAHOKEN (J.P.) et ATANGANA (B.), 1975, La politique culturelle en République Unie du Cameroun, Unesco, Paris, p.20.

(2) LABURTHE-TOLRA (Ph.), 1981, op.cit., p.35.

(3) PERROIS (L.), 1972, op.cit., p.156.

Pour vaincre le paganisme qu'incarnaient les mkem au pays bamiléké, les missionnaires conseillèrent aux chrétiens de se débarrasser des "objets-idoles". Ils collectionnèrent des antiquités qui étaient soit détruites, soit exportées , prirent des dispositions susceptibles d'éviter la contagion des modes de vie autochtone, incompatibles avec les exigences chrétiennes. Ils refusaient la participation des chrétiens aux réunions des mkem, que certains comme le pasteur DIETERLE prenait pour

> "des sociétés sataniques dans lesquelles ses membres accroupis autour d'un feu dans une fumée épaisse et dans l'odeur du vin de palme, forgent leurs plans diaboliques inspirés par la haine et la rancune" (1).

Au premier synode régional Bamiléké-Bamoum de la Mission Evangélique qui se tint le 2 janvier 1932 à Bafoussam, on décida :

> "Qu'un chrétien ne peut pas faire partie des sociétés coutumières, dont les membres, reconnaissables au masque leur couvrant la tête et les épaules, dansent sur les marchés, mangent beaucoup et font payer des droits d'entrée" (2).

Il fut interdit au chrétien de pratiquer la danse traditionnelle, ou toutes celles utilisant des instruments de musique autochtone. Le chrétien lors des lamentations, devait abandonner

> "tout ce qui dans les coutumes est contraire à l'Evangile : se coucher sur des feuilles de bananier, ne pas se laver pendant la période de deuil..."(3).

---

(1) DIETERLE (P.), Les sociétés secrètes, document non daté, Douala, Archives de l'Eglise Evangélique, p.6.

(2) SLAGEREN (J.V.), 1972, op.cit., p.206.

(3) Idem.

La position d'autres missionnaires était différente et plus souple :

> "CHRISTOL était en faveur d'une adaptation de la vie chrétienne à la culture indigène. Il s'opposa à l'idée de condamner les coutumes auxquelles les chrétiens sauraient difficilement se soustraire... Il était aussi porté à croire que l'Eglise devait se constituer comme un nouveau "madjong", une société s'appelant "la société des fidèles", constituée sous l'égide des chefs" (1).

Malgré l'âpreté de la lutte, l'organisation sociale bamiléké très élaborée et s'appuyant sur les mkem et le fo, protégea efficacement le système des croyances et les rites qui y étaient attachés, justifiant la continuité de certaines productions plastiques.

La destruction d'oeuvres d'art fut très limitée, et les formes sociales intactes, mais affaiblies. Le christianisme ne réussit donc pas à supprimer les formes d'art traditionnelles, comme cela arriva dans certaines régions signalées plus haut. Toutefois, les milieux christianisés représentaient une menace pesante sur les traditions.

Malgré l'affaiblissement ou le ralentissement des activités artistiques, dû aux effets du système colonial et de l'exode rurale, de nombreuses oeuvres d'art ont été réalisées (Ph. 4, 12, 41a et b, 52, 59a, 68, 73, 109, 125a, 126a, 138, 150bis, etc.). Les ouvrages de R. LECOQ (2) et d'EGERTON (3) montrent bien la vitalité des arts bamiléké à cette époque.

Certaines formes d'art périclitèrent comme le travail du laiton et du cuivre dont les ateliers cessèrent de fonctionner. La poterie connue aussi un net ralentissement.

---

(1) SLAGEREN (J.V.), 1972, op.cit., p.184.

(2) LECOQ (R.), 1953, Une Civilisation Africaine : Les Bamiléké, Paris, Présence Africaine.

(3) EGERTON (F.C.), 1938, African Majesty, a record of refuge at the court of the King of Bangangté, in French Cameroon, London Routledge.

Vers les années quarante, des écoles d'artisanat laïques et religieuses furent installées à Bandjoun, Foumban, Bafoussam, Oku, etc.

> "On vit alors paraître avec profusion des formes hybrides de faible qualité, sans aucune affectation culturelle, et donc accessibles à tout fortuné" (1).

C'est lors de la guerre civile qui ravagea le pays bamiléké (1955-1962) que de nombreuses oeuvres d'art furent détruites, des gun dévastés. On vit alors apparaître sur le marché des arts dits primitifs, d'authentiques pièces anciennes souvent très importantes, qui provenaient plus du pillage et des transactions ténébreuses que d'une vente ordinaire par les mfo et les notables.

Les institutions bamiléké et les symboles qui leur sont associés, ont survécu malgré le lourd bilan des troubles, et même malgré la rapide modernisation de la région.

> "Nous avons souvent entendu soutenir que les institutions bamiléké étaient sans avenir, qu'elles ne pouvaient résister au choc des idées modernes, du fait que l'école répandait dans les nouvelles générations des croyances opposées à celles sur lesquelles elle a été fondée. Que par contre, la chefferie musulmane pouvait survivre, l'école coranique ne diffusant pas une culture qui lui soit opposée. Ce raisonnement est fondé, en partie du moins, pour la plupart des sociétés tribales africaines. Mais, vis-à-vis de la société bamiléké, il ne nous paraît pas valable. Les institutions bamiléké ont une assise suffisante dans la structure du lignage, dans le droit foncier qui en découle, et dans le mécanisme qui assure la mobilité sociale par l'intermédiaire des sociétés coutumières pour fonctionner sans le support des croyances, à supposer même, ce qui n'est nullement certain, que celles-ci viennent à disparaître" (2).

---

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

(2) HURAULT (J.), 1970, op.cit., p. 22.

Ce qui frappe l'observateur chez les Bamiléké de nos jours, est la vigueur des coutumes, même si on peut constater une évolution réelle, une certaine humanisation des rites de passage par exemple, et un déplacement des valeurs. Le trésor des mfo aujourd'hui, c'est autant les trônes, les pointes d'ivoire et les masques, que les véhicules, les tracteurs ou la vidéo. Les notions de hiérarchie, de groupe, de chef et de discipline communautaires restent toujours de règle.

Les titres liés à l'organisation du gun ou des mkem conservent de nos jours une très réelle valeur. L'obtention d'un titre est maintenant plus que jamais le détour obligé par lequel le Bamiléké qui réussit, cherche à se faire reconnaître. La dialectique de la reconnaissance, du prestige, de la valorisation individuelle, passe par le gun pour la bourgeoisie bamiléké. Et le plus riche commerçant n'est rien, s'il n'est pas quelque chose au gun, s'il ne peut s'y prévaloir d'un titre.

Rappelons qu'un titre est toujours associé à un certain nombre d'objets symboliques (sièges, constructions, coiffes, parures, pipes, étoffes, etc...) qui valorisent la position sociale de leur détenteur. La continuité des activités artistiques s'impose alors pour satisfaire une telle demande. Cette dernière reste toutefois inférieure à ce qu'elle fut antérieurement.

L'essentiel de la production plastique bamiléké a échappé aux flammes lors des troubles. Le catalogue fournit l'échantillon des pièces qui sont de nos jours en fonction dans les gun. Parallèlement depuis les années soixante, des artistes talentueux mais dont le nombre se fait rare, réalisent des oeuvres souvent de très belle facture. Non seulement ces pièces enrichissent le patrimoine artistique du Cameroun, mais aussi démontrent que les arts bamiléké ne sont pas morts (Ph. 3a et b, 9, 16, 29a et b, 30a et b, 31, 32a et b, 74b, 75b, 44, 45, 96, 101, 105, 131, 198, etc.), même si

on ne retrouve plus la splendeur des arts du XIXe siècle.

En effet, il y a globalement un ralentissement des activités artistiques, dont l'une des causes est la baisse de la demande. En outre, il y a diminution du nombre d'artistes de talent et d'ateliers surtout dans les gun très affectés par l'exode rurale.

Notons aussi qu'on observe de nos jours de nouvelles formes d'expressions artistiques. C'est le cas de certaines réalisations plastiques qui résultent d'un savant mélange de techniques, de thèmes d'inspiration bamiléké à ceux d'inspiration européenne, en une synthèse originale. On peut citer par exemple :

- Les tableaux représentant les mfo (Ph. 207) qu'on trouve dans les trésors royaux. On peut en recenser plus de deux cents dans le plateau bamiléké. L'origine de ce type d'oeuvre date de la décoration des murs de certains palais royaux par les artistes surtout bamoum, dans la première moitié du XXe siècle (Ph. 14t). Sa généralisation est récente : ce sont des oeuvres de prestige sans valeur symbolique.

- Un type particulier de case chəŋ (Ph. 32a et b) à multiples toits en tôle d'aluminium, aux parois sacpa' en tiges de palmier raphia, s'est répandu dans tout le plateau bamiléké, depuis quelques décennies. Cette case a une valeur hautement symbolique, et ne peut appartenir qu'à un fo, à un grand notable ou encore à une grande société secrète.

SECTION IV - REALISME, FORMES A TENDANCE ABSTRAITE (OU GEOMETRIQUE) DANS L'EVOLUTION DE L'ART BAMILEKE

> "Si l'on définit l'Art négro-africain dans son ensemble et dans son essence, comme un art réaliste-expressif, ce réalisme peut s'entendre de différentes manières. L'idéogramme plastique peut aller d'un naturalisme apparent jusqu'à une représentation hautement stylistique de caractère symbolique ou abstrait. C'est entre ces deux pôles qu'oscillent toutes les créations de la plastique négro-africaine" (1).

L'examen de la production plastique bamiléké pendant ces trois derniers siècles, révèle la coexistence d'un côté des oeuvres, des motifs d'un style à tendance naturaliste, et de l'autre des représentations aux formes simplifiées, stylisées, à tendance abstraite, et cela à chaque période. Le décor de certaines oeuvres contient des motifs réalistes et juxtaposés à d'autres très schématisés. Ainsi nous le démontre l'ornementation de ce cadre de porte de Balengou (Ph. 14, 15a et b), de ce tambour de Bameka (Ph. 171) ou de cette pipe de Baleng (Ph. 184a).

Toutefois, la présence simultanée de deux styles dans l'art d'une société donnée, à une période de l'histoire n'exclut pas que l'un des styles soit antérieur à l'autre. En outre, un des styles peut aussi être prédominant, par l'abondance des oeuvres qui l'illustrent, et peut même de ce fait incarner une période.

Le style à tendance naturaliste a été prédominant dans la création artistique bamiléké du XVIIIe jusque vers la fin du XIXe siècle. Sur le plan morphologique, les oeuvres datant de cette époque mettent parfois en évidence un haut degré de réalisme (Ph. 33a, 44, 45a, 56, 63, 134, 145). On

---

(1) LEM (F.-M.), 1951, op.cit., p.40.

constate souvent une plénitude des formes qui sont en outre dynamiques et très expressives : il s'est agit là d'une période d'un grand épanouissement des arts bamiléké comme nous l'avons signalé plus haut.

Le style naturaliste semble avoir marqué d'autres régions du Grasland à cette époque. Dans son livre sur les objets d'art bamoum du musée royal de Foumban, C. GEARY écrit :

> "Les plus anciens parmi les masques zoomorphes montrent un haut degré de naturalisme. Le plus vieux des masques à tête de bufle est ordonné dans les règnes de Nguwɔ' et de Nsangou (1860-1880, classification chronologique que confirme encore l'utilisation des perles bleues irrégulières, cylindriques qui ont servi à faire la broderie, ainsi que les cauris fortement patinés" (1).

D'autres masques naturalistes sont aussi censés dater du règne du souverain bamoum, MBUEMBUE, à une époque comprise entre 1825 et 1850 (2).

Certaines oeuvres réalistes d'Oku et de Kom (cas du siège-statue connu sous le nom d'Afo-a-Kom, cf. supra p.336) sont parmi les plus belles pièces caractéristiques de cette période, par la finesse et l'harmonie des traits et des formes.

Bien sûr, le naturalisme de détail dans la production plastique, n'exclut jamais le recours à l'essentiel qui est l'un des caractères permanents de l'art bamiléké et plus généralement de l'Art africain.

Vers la fin du XIXe siècle, l'art dans la majeure partie du plateau bamiléké évolue (3) vers une représentation

---

(1) GEARY (C.), 1984, op.cit., p.142.
(2) Idem.
(3) Une telle évolution avait commencé bien plus tôt dans les gun du secteur de Bandjoun,qui connurent précocément un plus grand développement de la broderie de perles, de la décoration du ndop,de l'ornementation d'éléments architecturaux,qui influencèrent l'utilisation des formes de plus en plus simplifiées dans l'art.

des formes, des symboles, des volumes plus simplifiés, plus schématisés, tendant vers l'abstraction, sans toutefois rompre avec le naturalisme (1).

La tendance à l'abstraction, à la réalisation des formes géométriques, est le résultat soit d'une volonté de stylisation, de schématisation (nous avons dit que le recours à l'essentiel est un trait caractéristique des arts africains), soit d'une concentration de la forme réaliste jusqu'au signe, au symbole, soit encore à une nécessité technique (architecture, broderie de perles (2), etc.).

Dans tous les cas, la présence de la réalité persiste tout au long du processus créateur qui la transforme sans toutefois la nier.

Les représentations stylisées ou schématisées tendent vers l'abstrait sans pour autant avoir un sens abstrait mais concret. La forme ne s'est éloignée de la représentation réaliste, que pour aboutir à une apparente abstraction (3).

Entre les deux guerres mondiales se manifesta à nouveau un courant réaliste dans l'art bamiléké selon HARTER (4).

Quand à la situation de la sculpture bamiléké au milieu du XXe siècle, R. LECOQ qui avait visité l'Ouest-Cameroun à cette époque, écrivit :

---

(1) L'essor du naturalisme apparent au XIXe siècle, n'avait pas empêché la réalisation d'oeuvres à tendance abstraite : cas par exemple de certains symboles magico-religieux datant d'avant le milieu du XIXe siècle.

(2) Dans l'ébauche de l'oeuvre qui sera recouverte de perles par exemple, le sculpteur néglige de préciser les détails superflus qui disparaîtraient sous la broderie de perles et pourraient se montrer gênants par leurs reliefs, notamment les yeux, le nez, la bouche.

(3) Toutefois, l'ordonnance du décor de certaines oeuvres obéit à un rythme qu'on peut considérer comme une modalité particulière de la forme abstraite.

(4) HARTER (P.) , 1985, op.cit., p.338.

> "Cette sculpture bamiléké se caractérise dans la forme ancienne par une plus grande plénitude des formes ... Elle évolue dans le style actuel vers une représentation plus géométrique des volumes et des lignes" (1).

Notons aussi que la nécessité de représenter le même objet en plusieurs exemplaires, entraîne d'abord la stylisation de l'image concrète qui l'orne, puis sa schématisation et enfin la hâte de l'exécution aidant, on arrive à l'abstraction stéréotypée.

Un tel processus peut s'observer dans la production de certains objets de souvenirs ou pour touristes.

Dans l'évolution de l'art bamiléké, ces trois derniers siècles semblent avoir prédominé dans la production plastique, tantôt des formes naturalistes, tantôt des formes stylisées ou à tendance abstraite, selon les périodes et selon les circonstances. Toutefois, ont toujours coexisté un style à caractère naturaliste et un style tendant vers l'abstraction.

Le manque de documentation ne nous permet pas de préciser si ce fait a persisté dans toute l'histoire de l'art bamiléké au-delà du XVIIe siècle.

La coexistence de deux styles opposés a été observé par W. FAGG dans l'art Yoruba :

> "Enfin, nous remarquerons dans la culture d'Ifé un phénomène étrange, extrêmement rare dans l'histoire de la culture mondiale : il s'agit de la co-existence dans une même culture d'un art entièrement naturaliste et d'un art presque complètement abstrait : phénomène qu'on ne peut concevoir aux époques Classiques et de la Renaissance en Europe. La petite fouille que fit en 1949 Bernard FAGG à Abiri, à environ quinze kilomètres d'Ifé, fut la preuve la plus frappante de ce que je viens d'énoncer ; certaines de ces découvertes ont été cette année là exposées à l'Institut Royal de l'Anthropologie de Londres. On peut voir sur la planche 24 l'opposition de ces deux styles" (2).

---

(1) LECOQ (R.), 1953, op.cit., p.59.
(2) FAGG (W.), 1951, op.cit., p.105.

A propos de l'art ancien de la Nok, d'une époque datant d'avant l'ère chrétienne, EKPO EYO signale aussi la coexistence d'un naturalisme et d'un art hautement stylistique (1).

SECTION VI - RAPPORTS DES ARTS BAMILEKE AVEC LA PRODUCTION PLASTIQUE DES PEUPLES HORS DU GRASLAND.

Le Grasland se trouve dans une région charnière entre le monde guinéo-soudanais et le monde bantu. Nous avons évoqué des échanges, des contacts, des liens culturels souvent bien anciens (cf. supra, p.73-74) entre les populations du Grasland et celles des régions environnantes (Cross River, vallée de la Bénoué/Adamaoua, bassin du Congo).

Le processus de la création artistique, l'évolution de la production plastique, peuvent être stimulés non pas uniquement par des facteurs internes, mais aussi parfois par des apports extérieurs.

> "Foreign objects,techniques, stylistic characteristics themes or motifs could influence the taste of the public and set artist thinking. Quite often such influences enriched the local repertoire, and in art as in other fields they were quite important" (2).

Nous avons signalé par exemple le rôle des perles, des cauris et du cuivre, qui sont des produits étrangers dans le système symbolique bamiléké et dans la création artistique.

---

(1) EKPO EYO, 1977, Two Thousand Years Nigerian Art, Lagos, Department of Antiquities, p.26.

(2) VANSINA (Y.), 1984, op.cit., p.159.

Quelles que soient les origines de ces produits, ils ont transité par des zones périphériques du Grasland avant d'atteindre le plateau bamiléké.

Il s'agit ici de montrer par des exemples, quelques relations et analogies entre les arts du plateau bamiléké (plus globalement le Grasland) et ceux du bassin de la Cross River, de la vallée de la Bénoué, du bassin du Congo, sur le plan stylistique, thématique ou symbolique, au-delà des particularismes évidents de chacun de ces ensembles régionaux.

1. LES RAPPORTS ENTRE LES STYLES BAMILEKE ET CEUX DE LA CROSS RIVER (Cartes 3, 7, 9).

Le bassin de la Cross River comprend une partie du Sud-Est du Nigéria (Etat fédéré de la Cross River) et la province du Sud-Ouest Cameroun, vers Mamfé et Kumba. Il a été une zone d'échanges entre l'actuel Nigéria oriental et les plateaux du Grasland, surtout à l'époque de la traite des esclaves (1) (cf. supra p.556). Nous avons signalé que des éléments venus de la Cross River ont contribué au peuplement du pays bamiléké, en particulier dans la partie occidentale (cf. supra, p.120-121).

L'examen des productions plastiques de la Cross River (2) montre qu'il faut les relier en partie à celles du Grasland (thème des yeux tubulaires, facture des membres des statues, dynamisme de formes avec suggestion du mouvement, etc.). Les styles artistiques sont variés et probablement fort anciens (3).

---

(1) Vers la fin du XIXe siècle, la quasi-totalité de la traite bamiléké était orientée vers Calabar en basse Cross River (WARNIER (J.-P.), 1985, op.cit., p.254).

(2) NICKLIN K.,SALMONS (J.), 1984, "Cross River arts styles", in African Arts, number 1, vol. XVIII, pp.15-40. Cf. aussi PERROIS (L.) et NOTUE (J.-P.), 1986, op.cit., p. 206-210.

(3) NICKLIN, K. et SALMONS J. (1984), op.cit., p.15.

On trouve dans cette région, des objets de bois (souvent recouverts de peau), de bronze, de fer, d'ivoire et même de pierre (les Akwanshi des Ejagham ou Ekoï). Les centres de style peuvent se répartir en trois grandes zones (1) :

- la basse Cross River (secteur de Calabar),
- la moyenne Cross River (autour d'Ikom avec les populations Mbembé, Etun, Nselle, etc.),
- la haute Cross River, région de Mamfé où habitent les Ejagham (Ekoï de l'Est), les Banyang, Anyang et Widekum.

Ce sont les styles artistiques de cette dernière zone qui se rapprochent le plus de l'art bamiléké.

> "In fact, it was obvious that aesthetic interchanges between the Banyang and the Bangwa (in fact between Ekoï-Cross River Zones and Bamileke) were of an intimate nature; there was no clear break between a forest and savanah style. Other facts confirmed these links" (2).

Le bassin de Fontem est la principale zone de passage des influences stylistiques de la Cross River au plateau bamiléké. R. BRAIN et A. POLLOCK, par leur ouvrage sur les masques Bangwa, donnent des indications (3) sur ces influences (4) stylistiques réciproques entre les Bamiléké et les peuples de la Cross River. Certains types de productions artistiques, certains traits culturels, montrent bien

---

(1) NICKLIN (K.), 1979, op.cit., p.59.

(2) BRAIN (R.), "The Fontem-Bangwa : a Western Bamileke group", in Contribution de la recherche ethnologique à l'histoire des civilisations du Cameroun, Colloque international du CNRS, Ed. du CNRS, Paris, 1981, Vol.2, p.357.

(3) BRAIN (R.) et POLLOCK (A.), 1971, op.cit.

(4) Les influences artistiques et culturelles de la Cross River parviennent aussi chez les Bamiléké (Région de Mbouda) par l'intermédiaire des Widekum.

les relations qu'il y a eues entre ces populations au cours de l'histoire, à la faveur des échanges et de divers contacts :

> "Plusieurs objets de Fontem ont en effet été retrouvés chez les Banyang, et de nombreux masques de Banyang, ou en étant fortement inspirés, le furent chez les Bangwa, Bafou, Fondong, Foto, Méta et Bali-Nyonga" (1).

L'utilisation et la fabrication des sculptures réalistes de bois, recouvertes de peau par les Bamiléké de Fontem , et secondairement du secteur de Dschang, seraient probablement le résultat d'une influence de l'art des Ejagham.

> "The highly distinctive art or covering a wooden carving with animal or human skin in found only in the Cross River region of southeastern Nigeria and Western Cameroon. It probably originated in the forest lands of Ejagham (formerly called Ekoï) people. To the West it diffused into the secondary palm-bush zone of Ibibioland... To the East, the art diffused into the savanah zone of the Bamileke and other Grasslands groups in Cameroon, as well as into the forests of the upper Cross River". (2)

Les masques-cimiers ngkpwe avec figuration d'un personnage portant des cornes qui se recourbent en arrière (Ph. 150, cf. supra p.353-354) sont d'inspiration de l'art de la Cross River. Rappelons que la société ngkpwe dite de chasseurs de tête est la variante bamiléké de la société ngbe des Ejagham.

Nous avons montré que l'étoffe Ukara de la Cross River (Ph. 209) s'apparente à l'étoffe ndop bamiléké (cf. supra, p.399).

Le grand tambour à fente (Ph. 164, 166) aux extrémités sculptées (motifs anthropomorphes ou zoomorphes) est utilisé

---

(1) HARTER (P.), 1986, op.cit., p.351.

(2) NICKLLIN (K.), 1979, op.cit., p.54.

et fabriqué dans une aire artistique allant du Sud-Nigéria au Zaïre, en passant par le Grasland (cf. supra p.247-249).

Les liens entre les Bamiléké et les populations de la haute Cross River, s'observent aussi dans certaines croyances et conceptions religieuses : Croyance aux chefs se transformant en éléphant, serpents, léopards ; Culte associé à des monolithes représentant des ancêtres royaux ; Conservation des crânes humains comme trophée de guerre ou dans le culte des crânes des ancêtres.

En retour, l'empreinte du Grasland est aussi très nette vers les peuples de la Cross River.

> "I have observed typical Cameroon Graslands carved wooden stools in use as chiefship regalia in reverine settlement of the Etung in the Ikom area of Nigeria, and as a headdress by a women's dance group in and Ejagham village near oban" (1).

3. LES RAPPORTS AVEC LES PEUPLES DE LA VALLEE DE LA BENOUE ET DES SAVANES DU NORD

Nous avons évoqué l'ancienneté et l'importance des échanges entre le Nord et le Grasland (cf. supra p.74). Les Bamiléké importaient (du Nord), des perles, des étoffes, du sel, et exportaient principalement les noix de kola et l'ivoire.

Les produits de la vallée de la Bénoué atteignaient le pays bamiléké par deux axes :

- L'axe plateau bamiléké-vallée moyenne de la Bénoué via plateau de Bamenda.
- L'axe plateau bamiléké-haute Bénoué via pays bamoum/ Adamaoua.

C'est ce deuxième réseau commercial qui était le plus important en ce qui concerne les échanges bamiléké avec

---

(1) NICKLIN (K.), 1979, "Skin-covered masks of Cameroon", in Africa Arts, Volume XII, Number 2, p.54.

le Nord.

Au-delà de leurs multiples utilisations, les perles, les cauris et les étoffes provenant du Nord, furent employés comme matériaux dans l'art.

Nous avons signalé que les Chamba, originaires de la haute Bénoué s'installèrent au Grasland au XIXe siècle, fondant des gun. Ils introduisirent la queue de cheval qui, décorée de perles et des figures anthropomorphes ou zoomorphes (Ph. 97a), est devenue chez les Bamiléké, un des principaux objets cérémoniels et funéraires (Ph. 97a, 101). C'est ainsi que le cheval est devenu un sujet artistique (Ph. 22b).

Une grande valeur symbolique est attachée par les Bamiléké à l'étoffe ndop (Ph. 107, 202, 203, cf. supra p.483), qui constitue par son riche décor, une belle oeuvre des artistes bamiléké, au-delà de sa valeur marchande. Sa réalisation montre un bon exemple des relations entre Bamiléké et peuples des savanes du Nord.

> "Les procédés de fabrication du ndop établissent un lien économique entre les montagnards non-islamiques du Nord, souvent connus collectivement comme Kirdi, les Foulbés d'Adamaoua et les Bamiléké du Sud, dans la fabrication d'un produit où l'habileté technique du Nord sert les objectifs rituels du Sud (non islamique). Il n'existe certainement pas de meilleure démonstration de l'unité du Nord et du Sud du Cameroun que celle basée sur la tradition" (1).

La fabrication du ndop suit les étapes suivantes :

- L'étoffe blanche est obtenue par filage et tissage du coton, puis transportée au pays bamiléké.
- En tant que matériau (comme la toile pour le peintre), le tissu est décoré (Ph. 198, 199, 201) puis renvoyé au Nord pour être trempé.

---

(1) LAMB, V. et A. (1981), op.cit., p.49.

. Le ndop est teint en bleu indigo à Garoua (haute Bénoué).

> "La teinture s'effectue en deux étapes. Après avoir baigné pendant environ vingt heures dans une solution de mordant basée sur une lessive alcaline de cendre de bois et d'urine d'animal, l'étoffe est plongée dans un bain de teinture bleue pour une dizaine d'heures supplémentaires. Elle est ensuite essorée et étendue pour sécher au soleil. L'exposition au soleil est une partie essentielle du procédé, car elle entraîne l'oxydation de la teinture, donnant la nuance bleue finale recherchée" (1).

. Enfin, il est ramené au pays bamiléké où des spécialistes exécutent des travaux de finition (Ph. 201).

Le parcours depuis la haute Bénoué jusqu'au plateau bamiléké, puis le retour à la haute Bénoué simplement pour revenir une fois de plus en pays bamiléké, implique un trajet de plus de 2500 kilomètres.

"Il serait difficile de trouver un équivalent de commerce ndop en Afrique" (2).

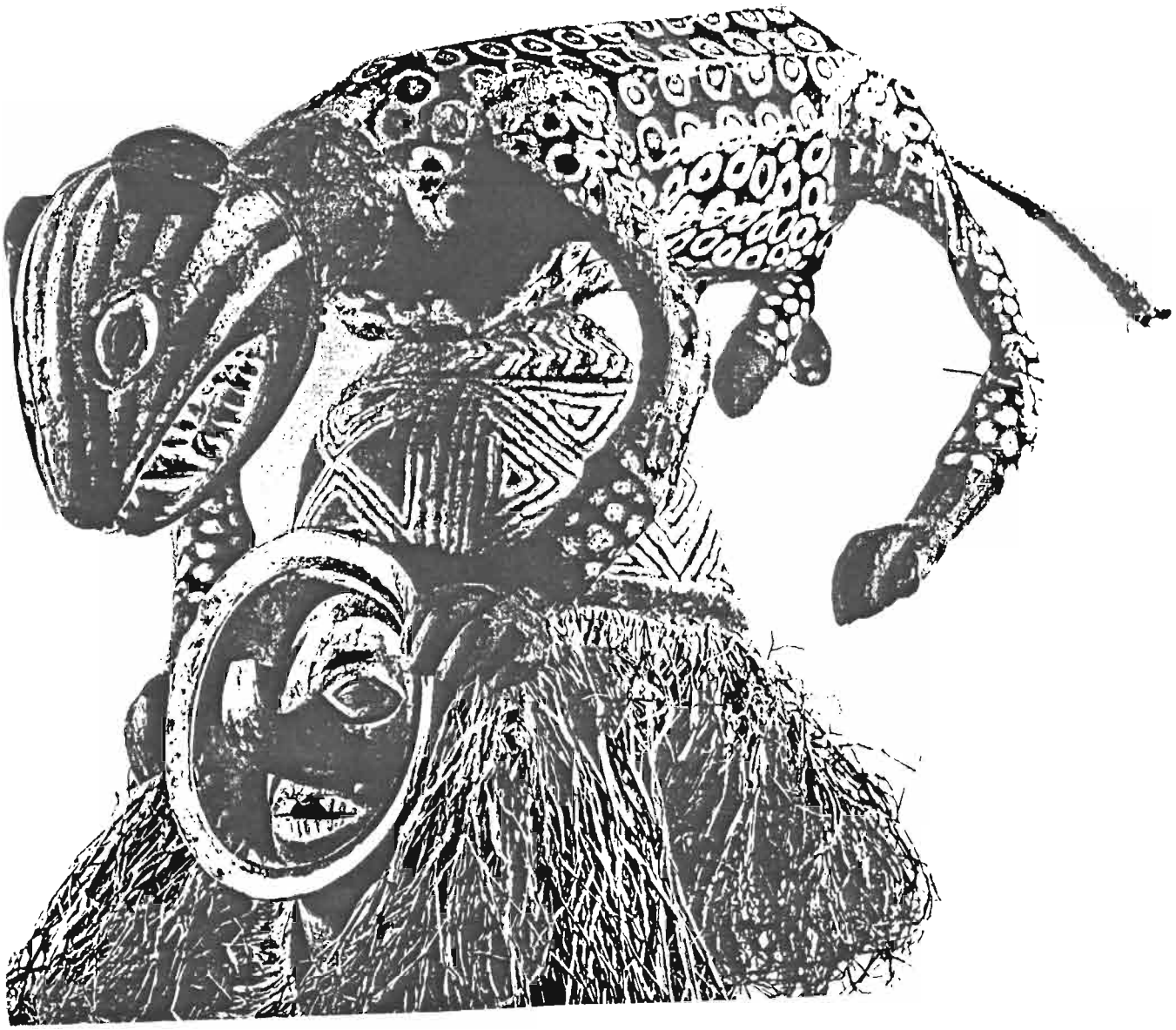
Dans la vallée de la Bénoué comme chez les Bamiléké, les masques de buffle associés à des flûtes interviennent dans les rites agraires et de fécondité. Si l'orchestre de sept ou cinq flûtes constitue un élément fondamental de la culture des peuples de la Bénoué, il l'est aussi au plateau bamiléké et dans divers secteurs du Grasland.

Les masques d'éléphant de bois et les statuettes doubles utilisés par les Mambila, les Chamba, etc., semblent témoigner l'existence d'une même aire artistique allant de la Cross River à la haute Bénoué en passant par le Grasland. Cependant, les sculptures de la Bénoué sont dans l'ensemble plus stylisées, plus abstraites que celles du Grasland (Carte 7 bis).

---

(1) LAMB V. et A. (1981), op.cit., p.28.

(2) LAMB V. et A. (1981), op.cit., p.48.



Ph. 52t - Masque de circoncis Yaka (Zaïre), Zürich, Sammlung für Völkerkunde der Universität.

SOURCE : LEIRIS, M. et DELANGE, J. (1967), Afrique Noire : la création plastique, Paris, Coll. l'Univers des Formes, Gallimard, p. 125.

4. RAPPORTS STYLISTIQUES AVEC D'AUTRES PEUPLES EN AFRIQUE CENTRALE.

Au début du XXe siècle, L. FROBENIUS évoquait quelques liens entre les arts du Golfe de Guinée et ceux du bassin du Congo (1). En particulier, il trouva des analogies entre les cornes gravées de Babanki et celles que ciselaient les Kuba (Zaïre). Il constata aussi que les étoffes Yoruba étaient tissées de la même façon que celles des Kuba.

> "Il pensait à l'hypothèse d'une ancienne grande province s'étendant depuis le pays Yoruba jusqu'au bassin du Congo ... Cette hypothèse pouvait être appuyée par une parenté des sièges à cariatides Luba, Yemba et Songye, avec ceux du Grasland, de la Bénoué (Afo, Jukun) et même du pays Yoruba. Des trompes traversières en ivoire plus ou moins sculptées sont utilisées par les Bini, Bafo, Bangwa, Bamiléké, Igbo, Ibibio ainsi que Kongo, Songye et Mangbetou" (2).

Le masque-cimier de circoncis des Yaka (Zaïre) figurant une panthère à la gueule ouverte, à la peau tâchetée de blanc (Ph. 52t) évoque la coiffure de danse fe bamiléké (Ph. 98a, 99). Le masque Yaka est utilisé dans les rites de circoncision.

La décoration du ndop par ses dessins, l'art du raphia du Grasland ont bien des analogies avec des créations artistiques du bassin du Congo. Ainsi, à propos d'une technique ancienne de décoration de sacs à Bamessing (Ndop) LAMB V et A écrivent :

> "L'effet de velours rappelle beaucoup celui des étoffes de raphia à poils coupés, fabriqués par les Bakuba du Zaïre, et les tisserands de Bamessing produisaient autrefois par cette méthode, des motifs élaborés qui étaient souvent étonnament semblables à ceux des Bakuba" (3).

---

(1) HARTER (P.), 1986, op.cit., p.336.

(2) Idem.

(3) LAMB V. et A., 1981, op.cit., p.102.

Dans le rapport des styles Faŋ avec les styles étrangers, L. PERROIS signala une influence surtout thématique de Kom dans le Grasland. Les statuettes des Ntumu Ngumba du Sud-Cameroun tiennent à deux mains le sifflet magique elon exactement comme le personnage figurant le trône afo-A-kom (cf. supra, p.334-336).

> "Une étude plus approfondie du Cameroun (Grasland , Bamum, Bamiléké) apporterait des éclaircissements notables sur ces courants d'influence" (1).

Nous avons montré que certaines sculptures (Ph. 44 bis, 42a) de la région de Bagangté, s'apparentent au style Faŋ par le traitement de certains traints du visage. Les formes de la tête de la statuette bomǝla' de Bangoulap (Ph. 65) rappellent les masques blancs du Sud-Gabon.

Les sourcils marqués et finement incisés, la teinte claire, les minces amandes occulaires et la longue fine arête nasale du masque tsǝmajoŋ de Bamena (Ph. 149 bis), évoquent les masques ngondang des Faŋ.

Notons aussi que les Bangwa du bassin de Fontem taillent "des figures assises ou représentées en altitude fléchie, qui ne sont pas sans offrir d'analogies avec les figures d'ancêtres Fang, que ce soient celles des Fang du Gabon ou celles plus frustres des Fong du Cameroun méridional" (2).

Toutefois, les études comparatives étayant les rapports ou les rapprochements stylistiques en Afrique Centrale restent insuffisantes, d'autant plus que l'art de certains peuples reste mal ou superficiellement connu. Alors que celui d'autres groupes (ou des sous-régions) a fait l'objet des travaux très remarquables.

Comme exemple, la région forestière au Sud du plateau bamiléké (Cartes 3 et 7 bis) constitue une zone possible

---

(1) PERROIS (L.), 1972, op.cit., p.121.

(2) LEM (F.M.), 1951, op.cit., p.24.

de passage des influences stylistiques (réciproques) du Grasland à l'aire artistique Faŋ et apparentés. Mais on a peu d'informations sur l'art des Bassa, Mbo et Bakoko, qui habitent ce vaste secteur.

C O N C L U S I O N

Les objets et motifs symboliques constituent un moyen d'intégration sociale, un véhicule de communication à l'intérieur des chefferies gun et puis entre les gun qui ont globalement les mêmes institutions et les mêmes croyances.

L'expression plastique restitue au langage la dimension de l'inexprimable. La première fonction d'un symbole qui peut être matérialisée par une couleur, un objet d'art, un motif géométrique, est opératoire : le symbole permet de saisir d'une certaine manière une relation que la raison parfois ne peut définir.

En tant que langage symbolique, l'art bamiléké vise à nous faire pénétrer plus profondément dans la signification de la vie, en exprimant de façon réaliste ou abstraite, quelques-uns des aspects permanents ou éphémères de la présence de l'homme au monde, de son existence dans la société.

Les symboles évoquent ou matérialisent les valeurs et les formes sociales bamiléké, les aspects du destin humain, à travers les représentations artistiques. Ils expriment également la hiérarchie, la cohésion et la stratification sociales ; contribuent au maintien de l'ordre social et politique, ainsi qu'à la protection du gun (masques, statues gardiennes et protectrices bomɔla' , etc.).

Les arts du plateau bamiléké constituent sans conteste, un grand livre d'explication du monde, de la vie sociale, une pédagogie par l'image à travers les cérémonies cultuelles,

les rites, les danses, les symboles, qui en définitive, révèlent aux individus le sens de la vie, les orientent dans leur existence, renforcent le prestige du fo et des sociétés secrètes mkem, et conditionnent la marche de la société.

Les objets symboliques (trônes, masques, statues, etc.) en perpétuant la mémoire des faits individuels et collectifs, sont alors d'éminents indicateurs historiques.

CONCLUSION GENERALE

Au terme de cette étude, il faudrait encore regarder les objets d'art (volume IV) symboles et supports des symboles, points de départ et d'aboutissement de nos recherches. Les arts bamiléké dans leur richesse et dans leur originalité appartiennent au patrimoine culturel de l'humanité. Ils méritaient d'être étudiés et appréciés à leur juste valeur.

Des photographies de trois cents objets d'art (choisis parmi 6500 autres productions plastiques), une centaine de dessins et de pièces, ont été analysés en détail. A l'exception de quelques objets conservés dans les musées et collections particulières d'Occident, ces pièces sont en fonction dans les gun. Cette opportunité a présenté un précieux atout pour nos démonstrations du fait que l'organisation sociale, les croyances religieuses, constituent les principaux facteurs critiques de l'interprétation des expressions symboliques et artistiques.

Cinq années d'enquêtes systématiques de terrain dont nous avons montré l'intérêt fondamental, ont permis de rassembler l'essentiel des données de cette recherche. Un chapitre préliminaire à ce travail a été consacré à des indications et problèmes relatifs aux concepts, à nos sources et à notre méthodologie.

Si l'on retient les arts plastiques comme des arts essentiellement visuels, on ne saurait pour autant négliger les signifiants au profit de la seule morphologie. L'étude de la symbolique des arts s'avère nécessaire. La production plastique est essentiellement symbolique. Chaque oeuvre d'art en général est un symbole dans son ensemble et dans chacun de ses détails (couleur, formes, décor, éléments ajoutés, etc.) Rien en elle n'est naturel, tout y est conventionnel et par là même signifiant . Les formes plastiques constituent le domaine privilégié de la symbolique bamileké; l'étude exige une parfaite connaissance de l'ensemble de la création artistique. Or l'inventaire de tous les objets et symboles d'une société donnée est la description de cette société elle-même,

puisqu'elle est la matrice des arts. Ceci explique l'importance de l'apport de la sociologie et de l'anthropologie dans cette recherche qui par retour enrichit elle-même ces disciplines.

Les représentations artistiques constituent une sorte d'écriture, d'où l'importance de procéder à la description et à l'analyse des motifs symboliques en tant que signes esthétiques, idéogrammes plastiques, alphabet des arts bamiléké, avant de s'attaquer au décodage et de parler du signifié.

La manière dont les bamiléké s'expriment, communiquent au moyen de symboles figurés par des couleurs, des représentations animales et humaines, des motifs géométriques, etc... exprime un langage des formes visuelles. Déchiffrer ce langage nous a permis une meilleure connaissance de la culture et du passé des Bamiléké.

Etant donné que l'image est un signe parfois aussi éloquent que l'écriture linéaire, nos recherches ont montré que les arts bamiléké se lisent comme un véritable livre d'histoire. Ils ont même l'avantage d'exprimer par les symboles (c'est le cas des arts associés aux rites du Kε, puissance de vie, magie) ce que la raison a du mal à formaliser:l'ouverture sur le monde surnaturel ou invisible.

La connaissance détaillée de ces arts est importante puisque les objets sont l'aboutissement de traditions souvent perdues dans les mémoires, les messages ultimes des hommes d'autrefois. Jamais fortuite ou gratuite, l'oeuvre d'art (une statue, un masque, une calebasse perlée, un trône, un cadre de porte décoré ou une case royale etc...) est un sujet esthétique, un document technique et historique précieux. Les objets, symboles d'un pouvoir transmis de génération en génération sont des indicateurs historiques pouvant donner des renseignements par exemple sur le règne d'un fo, sur la fondation d'une chefferie gun ou d'une société secrète mkem (cas des statues commémoratives royales, des doubles cloches, etc...). Les motifs décoratifs ornant des éléments architecturaux (cadres de porte, piliers) retracent également l'histoire des gun et racontent les scènes de la vie quotidienne

tout en donnant le plus souvent un enseignement moral et en mettant en évidence la valeur du groupe.

La complexité des styles, des symboles, ne s'explique pas seulement par le génie créateur des artistes, les mutations politiques ou sociales, mais aussi par d'autres facteurs dont les influences dues aux communications et aux échanges entre le pays bamiléké et l'extérieur (régions environnantes) depuis des siècles.

L'essai d'une histoire des arts bamiléké, nécessaire mais, nous l'avons signalé difficile, a mis en évidence les transformations de la production plastique, l'origine et l'évolution de certaines formes stylistiques et motifs symboliques, la circulation des objets, le déplacement de certains centres de styles au cours d'une période allant du XIVe siècle à nos jours. Des informations ont été données sur les influences stylistiques réciproques entre le plateau bamiléké, et d'autres peuples hors du Grasland (Cross River, Bénoué/Nord, zone forestière sud/bassin du Congo).

Au cours de l'histoire des arts bamiléké (du XIVe au XXe siècle, la production plastique a été un mélange heureux des innovations des différentes époques avec les apports des siècles précédents. Ceci explique une certaine continuité dans l'évolution des arts bamiléké bien qu'il faille la nuancer selon les formes d'art. Les arts bamiléké ont réussi à vivre jusqu'à nos jours malgré les aléas de l'histoire y compris la période coloniale et malgré l'entrée en force des influences européennes. Mais il faut aussi remarquer qu'ils n'ont plus la vitalité d'antan. La solidité des formes sociales bamiléké, leur capacité constante d'adaptation sans deni brutal du passé, ont contribué au maintien de certaines formes artistiques et des symboles qui leur sont associés.

Arts et symboles nous ont introduits au coeur de la pensée bamiléké et ont mis en évidence des réponses aux problèmes constants et universels que sont la vie, la mort, la défaite, la victoire, la faim, le succès, la régénération, la richesse, la naissance, la pauvreté et la force et qui ont été interprétés par les artistes. Certains thèmes plastiques que nous avons étudiés sont spécifiques aux formes sociales et à la religion traditionnelle bamiléké.

Cette étude a montré que les arts bamiléké, font partie d'une aire artistique recouvrant les hautes terres de l'Ouest Cameroun dont la production plastique reflète globalement une homogénéité d'ensemble doublée d'une diversité dans les détails. C'est la symbolique plus que l'expression des formes qui montre : l'unité de la culture bamiléké; c'est au niveau de la signification des symboles qu'il pourrait aussi y avoir une plus grande convergence des croyances et courants de pensée africains.

ANNEXES

ANNEXE I - LES PROBLÈMES DES TRADITIONS D'ORIGINE TIKAR, NDOBO, WIDEKUM DANS LE PEUPLEMENT ET L'HISTOIRE DU GRASLAND.

I - Les Tikar et les Ndobo

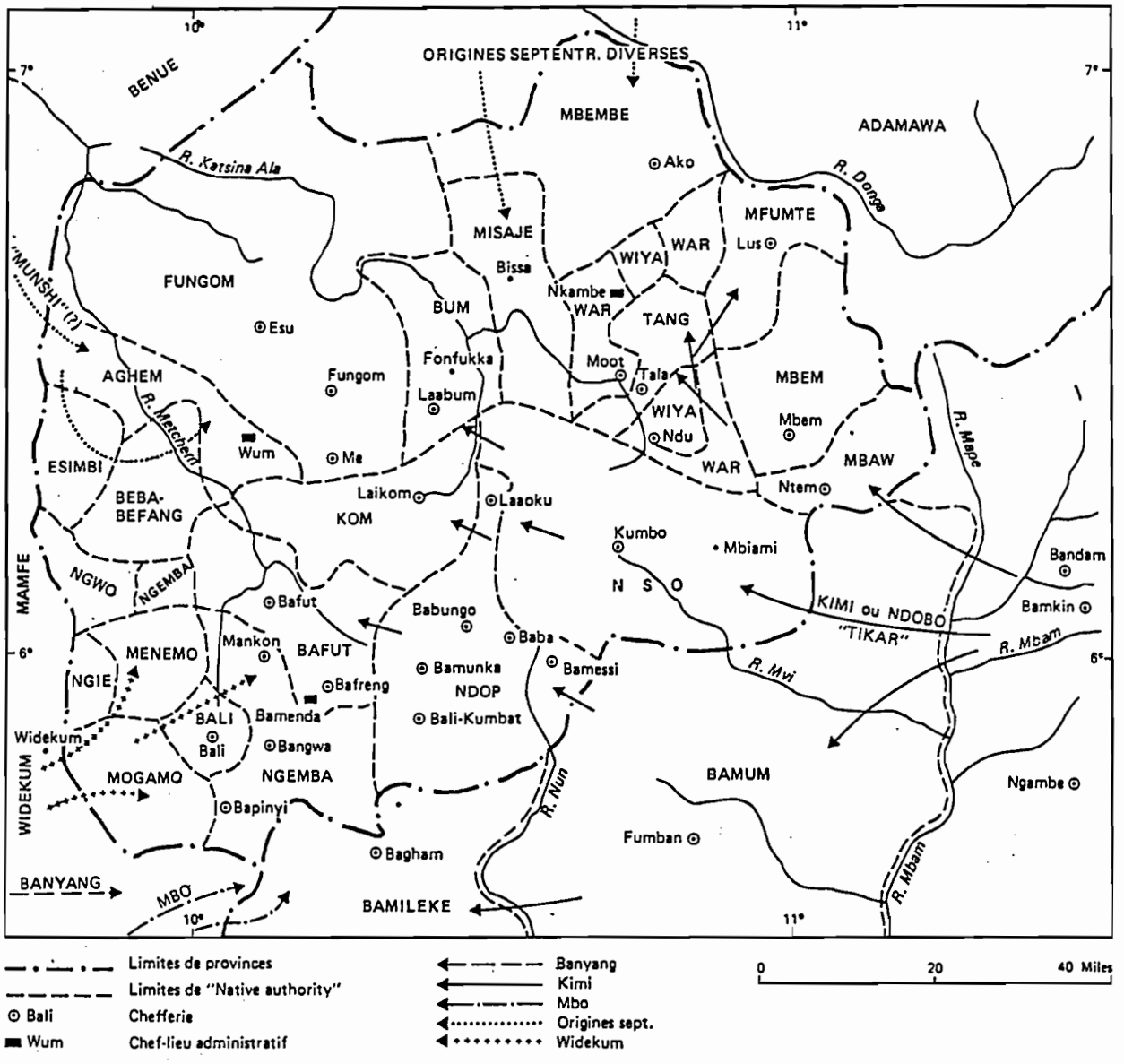
La majorité des chefferies des hautes terres ont été fondées par des gens qui d'après la tradition orale, sont venus directement ou par filiation (par l'intermédiaire d'un autre lignage) de Ndobo, de Kimi ou de Rifum, qu'on localise dans la vallée supérieure du Mbam qui s'appelle aujourd'hui plaine Tikar à l'Est du plateau Bamoum (cartes 4, 11).

> "Les lignages se disant originaires du Mbam détiennent, au début du siècle, le pouvoir dans cent cinquante unités politiques distinctes représentant plus du tiers de la totalité de celles qui occupent alors ce massif. Ce chiffre comprend en outre presque toutes les grandes formations politiques : Bamoum, Banso, Bandjoun, Baham, Bansoa, Bikom, Bafut, Wum. Mankon ferait exception mais la présence d'éléments venus du Mbam n'est peut-être pas exclue (Warnier). L'aire occupée s'étendait sur le centre et les deux versants du massif, laissant les états constitués à partir d'autres composants sur la périphérie. On conçoit que l'image résultant de cette situation ait étayé, sans susciter beaucoup de questions, la thèse d'un peuplement principalement émigré de la vallée du Mbam. Elle a été vulgarisée dans les rapports administratifs et les récits des fonctionnaires coloniaux" (1).

Cependant, l'image d'une expansion et d'une domination "tikar" ou "ndobo" que l'on tire des traditions relatives à l'origine des dynasties se trouve fortement tempérée, voire renversée dans un certain cas, compte tenu de nombreux faits :

---

(1) TARDITS, 1973, op.cit., p.481.



CARTE n° 10 - MOUVEMENTS MIGRATOIRES DANS LA REGION DE BAMENDA

Source : TARDITS C. (1973), op.cit., p.473.

- L'abandon de la langue d'origine, ce qui pourrait bien signifier que les migrants n'étaient pas très nombreux en face des occupants et corroborer l'idée que la pénétration fut très lente.

- Des contradictions et des problèmes apparaissent au niveau de la chronologie relative aux migrations comme nous le verrons plus bas.

- Si certains lignages (principalement royaux) ont une origine authentiquement "tikar", d'autres se réfèrent au pays "tikar" dans des buts politiques et idéologiques.

> "La référence à Ndobo-tikari permettait à un lignage royal et au fon de revendiquer la légitimité du pouvoir par rapport à la population de la chefferie en majorité non-tikar. C'est la raison pour laquelle il est capital de souligner que les traditions tikar sont d'abord et avant tout liées aux lignages royaux et non aux groupes roturiers. La revendication de légitimité connotée par le complexe tikar a été soulignée par CHILVER et KABERRY (1971) et reprise par TARDITS qui illustre le lien entre la légitimité, les insignes royaux, l'appartenance de ceux-ci à un cycle d'échange entre souverains" (1).

- Rien n'étaye l'idée que des vagues successives de populations originaires de la vallée du Mbam aient submergé celles des hautes terres.

- Rien n'établit de façon sûre une différence fondamentale entre les originaires du Mbam et ceux qu'ils rencontrèrent sur les plateaux. TARDITS formule l'hypothèse qu'une partie des émigrants venus du Mbam qui ont peuplé les plateaux montagnards situés à l'Ouest du Mbam, leur ont été à l'origine apparentés et partagent avec eux un même fonds d'institutions (2). La longue histoire de l'occupation du Grasland a été marquée par des déplacements de la population, dans tous les sens, pour diverses raisons (commerce, luttes

---

(1) WARNIER (J.P.), 1985, op.cit., p.265.

(2) TARDITS (C.), 1980, op.cit., p.911.

politiques, recherche des terres, mariage et divers types d'alliance, etc...), d'où le caractère fortement composite des chefferies.

- L'attestation d'une occupation fort ancienne et d'une façon continue des hauts plateaux, le trop grand déséquilibre démographique entre les chefferies tikar de la vallée supérieure du Mbam (10.500 habitants et moins de 2 h au km² en 1964) et les chefferies d'origine"Ndobo"ou"tikar" des hautes terres de l'Ouest et du Nord-Ouest (plus de 800.000 habitants en 1964 pour plus de 50 h/km²) (1),nous amènent à revoir sérieusement la thèse de l'expansion "tikar".

- Enfin, l'usage ou l'utilisation abusive des termes "tikar" ou "Ndobo" est source de nombreuses confusions et posent de nombeux problèmes pour la connaissance de l'art et l'histoire des peuples des hautes terres .

*
* *

Le terme "Tikar" fut à l'origine un sobriquet appliqué à un groupe de Mboum qui quittèrent leur pays (localisé dans l'actuel Adamawa) et gagnèrent la haute vallée du Mbam.

D'après HAGEGE, Tikar provient de Tikala ou plus précisément Tikalaje qui signifie en Mboum "sors au-delà de cette terre" (2).

---

(1) Nous ne tenons pas compte d'un nombre important d'originaires de ces chefferies de hautes terres, installés hors du Grasland. Parmi les 78.846 Bamiléké résidant à Douala en 1964, par exemple, plus de la moitié provenait des chefferies dont l'ascendance "ndobo" ou "tikar" était la plus forte.

(2) HAGEGE, 1969, Esquisse linguistique du tikar (Cameroun) Klincksierk, p.14.

"Tikalaje" est donc l'ordre que reçurent les fugitifs mboum (par suite de querelles avec leurs chefs). L'expression devient un nom transformé en "TIKAR". Cet ordre et les circonstances où il fut donné, accréditent la thèse d'un exil contraint et non choisi.

Les récits (le plus souvent contradictoires) font état des vicissitudes qui marquèrent l'arrivée de ces émigrants mboum (peu nombreux) surnommés Tikar dans la haute vallée du Mbam où ils rencontrèrent une population, les Tumu, avec lesquels ils s'allièrent, dont ils adoptèrent la langue et qu'ils finirent pas soumettre après avoir occupé leur territoire. Ils adoptèrent les institutions politiques des Tumu, en particulier leur titulature et leurs sociétés secrètes : Ngirri et Mbassié (1). Il se pourrait qu'en réalité le petit groupe Mboum se soit "fondu" dans la masse tumu, et que le terme "Tikar" soit resté le plus connu.

> "Aujourd'hui, les Tikar se désignent eux-mêmes comme bwe la tumu "enfants du peuple tumu", le nom Tikar étant employé par les Mboum, les autres peuples et l'administration" (2).

Le berceau de cette dynastie tikar fut Rifum ou Kimi connu de nos jours sous le nom de Bankim. Les traditions tikar dites de Rifum n'avaient rien de mboum. Elles appartenaient au fonds institutionnel et culturel tumu de la vallée du Mbam et étaient proches de celles des populations montagnardes des plateaux.

> "Il n'est pas actuellement possible d'appréhender un héritage culturel mboum. Le témoignage recueilli à Bankim auprès des chefs tikar, dont l'héritier des fondateurs de la dynastie mboum, a été à ce point négatif. Notons toutefois que les liens entre les chefs tikar et mboum existent encore aujourd'hui" (3).

---

(1) TARDITS (C.), 1980, op.cit., p.89.
(2) HAGEGE, 1969, op.cit., p.8.
(3) TARDITS (C.), 1980, op.cit., p.96.

On voit ainsi que les institutions, la langue, les traditions plastiques des Tikar sont donc celles des Tumu. Le terme "tikar" a été surtout utilisé par les peuls des lamidats de l'Adamawa au milieu du XIXème siècle. Les peuls utilisaient ce terme pour désigner les populations du Sud de l'Adamawa.

Les Allemands contribuèrent aussi à la diffusion du vocable tikar, qu'on rencontre sous la plume de la plupart des voyageurs de la seconde moitié du XIXème siècle. D'après TARDITS, HUTTER publia en 1904 et 1905 une série d'articles sur la classification des peuples camerounais, englobant dans le même ensemble "Tikar", les Bali, les Bafut et les Bamoum, aussi bien que les royaumes de la vallée du Mbam, tout en prenant la précaution de préciser que

> "le terme qu'il met toujours entre guillemets est un terme collectif dont l'usage extensif serait dû aux Peuls, lui-même n'ayant jamais noté qu'une population se soit désignée par cette appellation" (1).

Les Britanniques qui ont administré le Grasland du Nord-Ouest, pendant un temps, appelèrent "tikar" une partie de la population, tout simplement parce que les traditions d'origine de ces populations assimilées à celles des lignages des chefs locaux remontaient jusqu'à la haute vallée du Mbam, dont les royaumes passaient pour être le berceau des Tikar.

La diffusion, l'usage abusif et les vicissitudes politiques ont fait du vocable "tikar" (au départ simple sobriquet), un ethnonyme qui, par son étymologie, a valeur d'indicateur historique, bien qu'aussi source de confusion.

*
* *

Les Ndobo représentent un groupe de populations

---

(1) TARDITS (C.), 1980, op.cit., p.96.

installées dans le bassin supérieur du Mbam, antérieurement à l'arrivée des Tikar (1). Les institutions et la culture tikar étant en réalité celles des Tumu, le rapport entre Tumu et Ndobo n'est pas bien clair par les auteurs.

> "Il reste à clarifier aujourd'hui les conditions d'emploi de la forme ndob : elle est, manifestement à rapprocher de la forme ndobo qui, selon les auteurs anglais, serait donnée comme lieu d'origine dans les lignages dynastiques de l'ancienne province de Bamenda (CHILVER et KAMBERRY, 1968, p.22-23) et d'une autre, presque similaire, nduoba, utilisée en pays bamoum pour désigner les populations de la vallée du haut Mbam. On verra que les Tumu qui peuplent quelques-uns des villages que les Bamoum conquirent sur la rive occidentale de la Mapé et du Mbam sont appelés pa nduoba et que certaines populations du plateau se disent nduoba.
> S'agit-il d'un toponyme utilisé, ce qui est fréquent, comme ethnonyme ou simplement d'un autre mode de désignation des Tumu ? Seules des recherches en pays tikar pourraient clarifier le point car HAGEGE n'a rencontré aucun fait qui lui ait permis d'aborder cette question" (2).

GHOMSI distingue les Ndobo des Tikar (3), qui eux-mêmes se disent "enfants du peuple tumu". Cet auteur rapproche Ndobo des mots Ndeub, Ndop qui d'après lui, représenteraient ainsi le même lieu géographique qu'on peut assimiler à la plaine ou à un endroit bas par rapport aux habitants des régions hautes.

> "En effet, les Bamoum qui ont l'habitude de nommer leurs voisins en fonction du relief du site qu'ils occupent appellent les gens du Mbam, les pa-Ndeub, c'est-à-dire les gens de la plaine. Par ailleurs, un lieu-dit, sur la rive gauche du Mbam, au confluent avec le Maya Foufou Djinge, porte le nom de Ndouba" (4).

---

(1) GHOMSI (E.), 1972, op.cit., p.65.

(2) TARDITS (C.), 1980, op.cit., p.91.

(3) GHOMSI (E.), 1972, op.cit., p.63.

(4) GHOMSI (E.), 1972, op.cit., p.64.

Les Ndobo dont parle GHOMSI peuvent être assimilés aux Tumu. Peut-on penser qu'il faudra distinguer, d'un côté les Tumu qui eurent une parenté avec le lignage royal d'origine mboum qu'on peut appeler "tikar" et de l'autre des Tumu qui quittèrent la plaine pendant ou bien avant l'arrivée des réfugiés mboum ou encore, qui n'eurent aucun contact avec les Mboum (la haute vallée du Mbam a plus de 6800 km²) et qu'on peut assimiler aux Ndobo ?

A cet égard, nous avons pu remarquer qu'au-delà de l'unité indiscutable des chefferies qui se réclament de Ndobo ou de Kimi, au niveau des institutions et des objets qui les matérialisent, on pouvait distinguer dans l'ensemble des chefferies des hautes terres (Ouest et Nord-Ouest) :

- d'une part, les chefferies qui ont de longues généalogies royales qui affirment être les plus anciennes : elles semblent avoir les institutions les plus élaborées et les plus classiques avec une organisation particulière de la résidence du fo. Elles sont principalement localisées au centre et au Sud du Grasland. La vallée du Noun apparaît comme un axe principal.

- d'autre part, les chefferies sans doute plus récentes qu'on rencontre principalement au Nord et plus proche de la vallée du Mbam.

Ce ne sont là que de simples constatations, il nous faut encore quelques enquêtes pour étayer des conclusions solides. Signalons aussi que certaines chefferies ou sous-chefferies qui se réclament de Rifum ou Kimi en pays bamiléké présentent les objets rituels censés venir de cette localité du Haut-Mbam.

La tradition orale ne fait pas mention d'une telle division. KABERRY a remarqué des distinctions dans les indications d'origine. Les dynasties se réclamant des Ndobo occupaient la partie centrale de la province de Bamenda, tandis que celles mentionnant Kimi, occupaient plutôt le Nord-Est du pays. Quant au terme "Tikar", il pouvait être

associé aux deux (1). Il y a donc un rapprochement net entre "Tikar", "Tumu" et "Ndobo". CHILVER écrit :

> "The influence upon western region institutions of the Tikar (or rather the Tumu-Ndobo speaking of a Mbum dynasty of Kimi) has been hardly mentioned in conference papers" (2).

TARDITS signale que Ndop assimilé à Ndobo et Kimi (Rifum) peuvent faire référence à deux points de départ différents concernant vraisemblablement la même population.

> "Se dire d'origine "Tikar" peut simplement signaler qu'on est originaire du pays aujourd'hui nommé Tikar mais on peut aussi indiquer une parenté avec le lignage royal d'origine mboum désigné au départ par le sobriquet "Tikar" (cas des Bamoum et Banso). Il serait utile que les recherches locales permettent de mieux localiser l'aire Ndop" (3).

L'influence culturelle mboum s'avérant nulle dans le haut Mbam, en tenant compte des argumentations développées plus haut, les institutions et traditions plastiques d'origine tikar, peuvent être assimilées à celles des Tumu ou Ndobo, en attendant des études complémentaires à effectuer dans la haute vallée du Mbam.

D'autres problèmes surgissent au niveau de la chronologie des événements comme nous l'avons signalé plus haut. Ainsi HAGEGE propose de situer la migration "Tikar" venu de Nganha, importante chefferie mboum, située à 65 km de Ngaoundéré vers la fin ou le milieu du XVIIIème siècle (4). Mais à cette époque, de nombreuses chefferies qui se disent d'origine "tikar" des hautes terres étaient déjà sur place.

---

(1) TARDITS (C.), 1973, op.cit., p.482.

(2) CHILVER (E.M.), 1973, op.cit., p.459.

(3) TARDITS (C.), 1973, op.cit., p.482.

(4) HAGEGE, 1969, op.cit., p.15.

TARDITS situe la fondation de la dynastie de Rifum ou Kimi au XVIème/XVIIème siècle (1), ce qui n'est pas totalement en contradiction avec la liste de 14 fon (mve), ayant dirigé Kimi ou Bankin depuis Klo le fondateur de la dynastie jusqu'au fon régnant en 1969.

Or un certain nombre de chefferies se disant d'origine "Ndobo" et qui occupent la moyenne et la haute vallée du Noun, Baleng, Bamessing, Bamumkumbit, Bafandji, etc... ont des listes dynastiques dépassant 24 chefs. Dans certaines chefferies, des détails (à vérifier) sont donnés sur les noms des différents souverains et les endroits occupés dans le cas où le site de la résidence du fon a varié dans le temps. Dans ces conditions, si les fondateurs de ces chefferies viennent réellement de la haute vallée du Mbam, leur migration est antérieure à l'arrivée des fugitifs mboum dans cette région.

La haute vallée du Mbam a plus de 6.800 km² que Kimi n'a jamais entièrement contrôlé. Cette vallée est aussi un point de passage entre le Grasland et les régions septentrionales du Cameroun. Les déplacements et les échanges des populations entre le Grasland et les régions voisines sont probablement anciens (2).

Les migrations ndobo ne nous paraissent pas toutes liées à l'arrivée des fugitifs Mboum à Bankim (Rifum). Sans doute les Ndobo de Rifum, sous l'impulsion d'une dynastie d'origine étrangère, ont joué un rôle particulier dans ces déplacements compte tenu du prestige de certaines chefferies directement liées à ce centre (Bamoum, Nso). Mais les migrations ou déplacements des originaires du Mbam s'inscrivent probablement dans le cadre plus général des mouvements incessants des populations dans le Grasland et sa périphérie

---

(1) TARDITS (C.), 1973, op.cit., p.480.

(2) WARNIER (J.P.), 1985, op.cit., p.147.

depuis des siècles (1). Des recherches approfondies restent encore à faire pour que tout soit plus clair.

*
* *

Les vocables "Tikar" et "Ndobo" paraissant nobles et prestigieux représentaient pour la conscience collective des groupes, une importante légitimation de leurs institutions et un motif narratif qui se retrouvent très souvent dans les traditions orales. Ces vocables ont été appliqués d'une façon abusive à des groupes au départ hétérogènes. Aussi certains auteurs ont même proposé qu'on abandonne le terme collectif "Tikar", en ce qui concerne les populations du Nord-Ouest :

> "C'est pour cette raison qu'il serait bon d'abandonner le nom générique de "Tikar" pour revenir à l'expression "ethnies de la province du Nord-Ouest du Cameroun". Dans ce dernier cas, les actuelles frontières régionales recouvrent presque exactement les territoires où vivent les populations" (2).

Malgré des différences dans beaucoup de domaines (écologie, langue, type de contact, etc...), les chefferies des hautes terres ont une culture et des traditions plastiques de base originales et communes. On retrouve la plupart de ces éléments chez les Tikar du Haut-Mbam qui en fait

---

(1) "What actually happened, we would suggest, was small movements of people going back on less densely settled by people who they knew well. To avoid the confusion that might be induced by the word "migration", we'll talk of "population movement". These were patterned, because they helped to solve problems that were permanent in the Grassfields, such as conflicts, land or labour shortages, whichcraft accusations, finding wives, organising trade and diplomacy and so am. We've every reason to think that such patterned population movements were not limited to the nineteenth century, but had been going on for several centuries if not millenia before". WARNIER (J.P.), NKWI (P.), op.cit., p.25.

(2) GEARY (C.), 1984, op.cit., p.3.Même dans ce cas, il faudrait éviter de transformer en ethnies, ces unités politiques (gun).

se trouvent dans la mouvance du Grasland.

Tous ces éléments communs (cf. supra p. 401-402) se sont répandus dans le temps et dans l'espace, différemment selon les principaux secteurs, à partir probablement d'un noyau originel. L'apport des originaires de la vallée du Mbam est indiscutable. De nombreux auteurs ont pensé que ce noyau originel pouvait être ces prestigieux "Ndobo-Tikar" venus du Mbam. Mais le peuplement des hautes terres qui a aussi subi diverses influences, est ancien et continu. Compte tenu de tout ce que nous avons exposé plus haut, il est plus prudent d'attendre la poursuite des recherches, d'autant plus que rien ne différencie totalement les "Ndobo-Tikar" des traditions orales, des peuples qu'ils rencontrèrent sur le plateau . et qu'il y a eu un grand brassage des populations (1).

> "La question se pose de savoir si les institutions politiques que l'on observe ne sont pas largement celles des populations anciennes en place plutôt que celles importées du Mbam" (2).

Toutes les chefferies ne sont pas d'origine "ndobo-tikar".

---

(1) Les Tikar du Mbam partagent avec la population des chefferies des hautes terres une indiscutable base culturelle. Le déplacement incessant des gens pour diverses raisons, les multiples jeux de mariage peuvent toujours rattacher par le sang certains lignages des chefferies des hautes terres à des originaires du Mbam. Mais le véritable problème est de savoir quel est l'apport exact de ces originaires du Mbam dans la culture commune qu'ils partagent avec la population des hautes terres et qui de toute évidence a connu d'autres influences.

(2) TARDITS (C.), 1973, op.cit., p.481.

II - Les Widekum

Le terme "Widekum" qui chez certains auteurs semblait indiquer une ethnie aux frontières bien précises est aujourd'hui contesté comme d'ailleurs de nombreux noms d'ethnies du Cameroun, lorsque les termes ne sont pas vraiment nets, voire pertinents, par rapport à une réalité de terrain singulièrement complexe.

> "In this book,while admittedly trying to draw a sort of "tribal map" of Cameroun, we are very conscious that the boundaries between groups of peoples, tribes, ethnies groups are very vague. Colonial administrators, of course, liked these boundaries to be as precise as possible and their attempts at meat and classified tribal lists often led to confusion : "Widekum", "Keyaka", "Tikari" are all examples of terms used by Europeans for political or linguistic units or only vaguely commented groups which were never really clearly marked off as separate ethnic groups" (1).

Les Widekum sont les Ayereokum qui signifie les fils de l'ancêtre commun Okum (2). Les migrations et l'installation par segmentation à partir d'un habitat originel qui est aujourd'hui l'actuelle chefferie d'Abegum ou de Widekum, eurent pour cause la surpopulation et la recherche des terres, il y aurait trois ou quatre siècles d'après la tradition orale et les études généalogiques.

> "Genealogies in many of these chiefdoms, point to a migration that would have taken place three ou four hundred years ago" (3).

Le premier point de dispersion fut donc Widekum. Par la suite, une fraction de ce peuple s'installa à Ntarenkon

---

(1) EYONGETAH (T.), BRAIN (R.), 1974, "A history of the Cameroun", Longman, p.6.

(2) Propos recueillis à Abegum (Widekum), la principale chefferie du groupe par son ancienneté,chez le prince Tita Dinka, représentant le fon d'Abegum absent.

(3) WARNIER (J.P.), NKWI (P.), 1982, op.cit., p.13.

ou Tadkon qui fut ainsi le second point de dispersion des clans Moghamo, Monemo (Meta) et Ngemba (carte 11).

D'autres sources indiquent plutôt que le premier point de dispersion fut Tadkon (et non Widekum/Abegum) d'où serait sorti des entrailles de la terre l'ancêtre Mbeka (Tembeka) accompagné de sa femme Akumakah.

> "The mythical site of origin for many of these south-western Bamenda village dynasties is Tadkon, some two and a half miles (4 km) south of the present palace of the chief of Batibo. Here there are places associated with the emergence from the earch of the primal incestor Mbeka, and an old market site containing the stone back rest of clan heads, said to have dispersed from Tadkon south to Widekum, North to Mankon and North-West to the Meta villages by many routes" (1).

On retrouve encore à Ntarenkon des pierres sacrées qui sont censées représenter les fils de Mbeka qui se dispersèrent. Que les principaux groupes Widekum eussent pour premier centre de dispersion Abegum et, en deuxième lieu, Tadkon ou vice-versa (ces deux localités sont séparées de moins de 40 km), force est de constater que d'autres clans actuellement considérés comme Widekum affirment d'autres origines. Par exemple certains Moghamo déclarent venir du côté des Mundani et des Munshi.

D'après un mythe d'origine Widekum, relaté par J.A. NGWA (2), Tembeka et sa femme Akumatah lorsqu'ils émergèrent d'un trou construirent une case qui fut conservée, et ne tomba en ruine qu'il y a une cinquantaine d'années. La description de cette case la rapproche plutôt des styles de construction du haut plateau que de la zone forestière. Sur son lit de mort, Tembeka nomma Mbeh, un de ses fils, comme gardien de son tombeau et sorte de prêtre devant accomplir

---

(1) EYONGETAH (T.), BRAIN (R.), 1974, op.cit., p.74.

(2) NGWA (J.A.), 1978, "A new geography of Cameroon", Longman, Hong Kong, p.121.

des rites coutumiers. Un autre de ses fils Njie-Tegha devint de son côté chef politique et administrateur devant résoudre les problèmes de l'installation.

Njie-Tegha en mourant à son tour, désigna Ndiga-Njong comme prêtre et gardien de son tombeau, alors que son fils Njifor lui succéda. Le fon Mbah de Batibo régnant actuellement, est le descendant de Njifor.

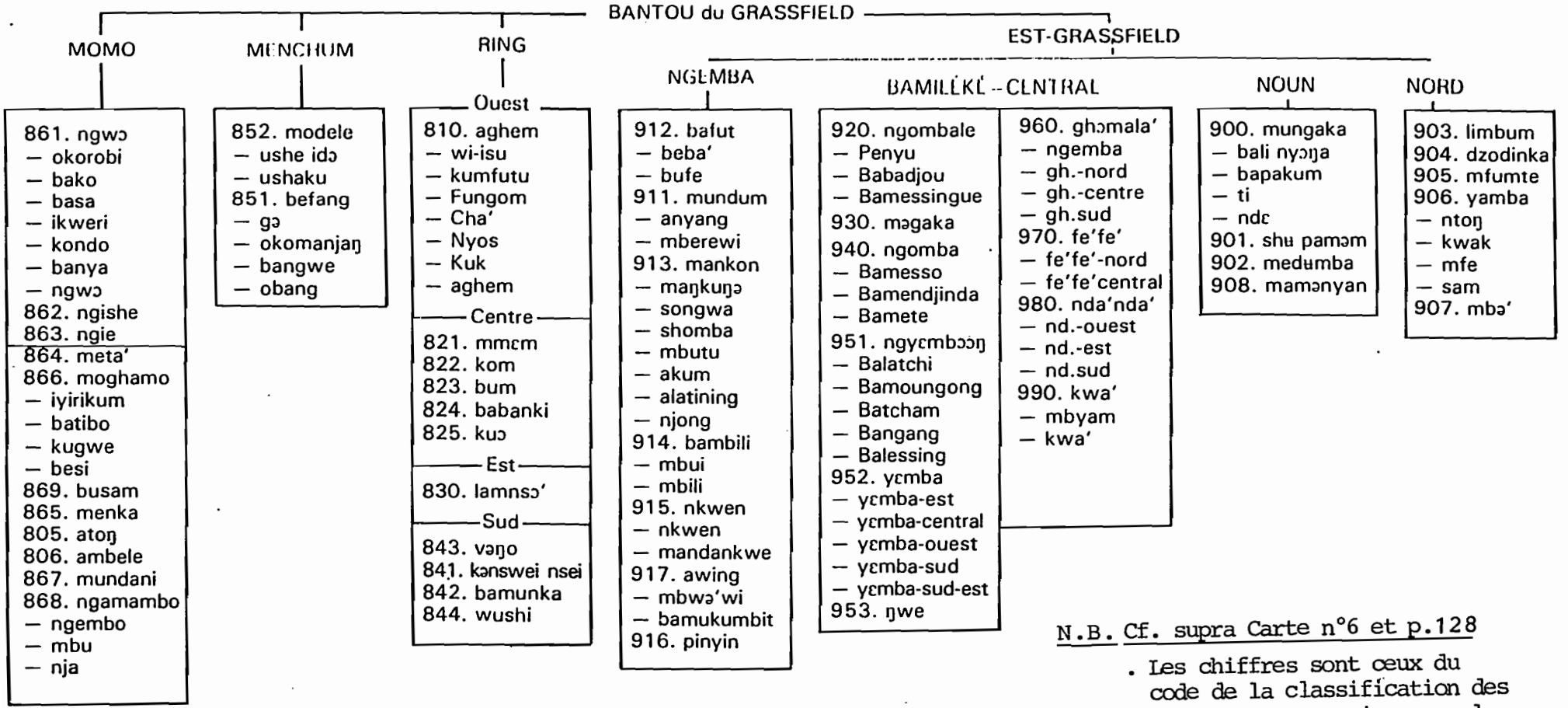
Les descendants de Ndiga-Njong de nos jours qui vivent à côté des tombeaux de leurs ancêtres sont chargés d'accomplir de nombreux rites coutumiers. Les principaux groupes Widekum sont :

1. Les Moghamo autour de Batibo
2. Les Menemo (Meta) autour de Mbengwi
3. Les Ngi à l'Ouest des Meta. Certains clans Ngi affirment que leur ancêtre Ngekum est sorti des eaux situées dans une forêt dans un endroit appelé Tiben non loin de cette zone (1).
4. Les Ngwo à côté des Ngi
5. Les Ngemba dans le plateau de Bamenda (fusion des Widekum, avec des "Tikar" et autres peuples).

Il faudra associer à ceux-ci certains groupes de la vallée de la Mentchum : Esimbi, Beba, Befang (dont les clans se disent d'origine Widekum) ainsi que quelques lignages bamiléké,en particulier les dynasties régnantes à Babadjou et Bamessingué (région de Mbouda) qui eux aussi affirment être d'origine Widekum.

---

(1) NGWA (J.M.), 1978, op.cit., p.121.



N.B. Cf. supra Carte n°6 et p.128

. Les chiffres sont ceux du code de la classification des langues camerounaises par la G.T.B.C. (Groupe de Travail sur le Bantu du Grassfield).

ANNEXE II - LES LANGUES DU BANTU DU GRASSFIELD
D'APRES LES TRAVAUX DE LA G.T.B.C.

Source : Atlas linguistique de l'Afrique Centrale ALCAC.
Le Cameroun, 1983, op.cit., p.362.

BIBLIOGRAPHIE ET SOURCES

Rappelons que nous avons fait plus haut,une présentation, une description générale et un commentaire critique de l'ensemble de nos sources écrites, orales et iconographiques (cf. supra pp.50-62).

I - LES SOURCES ECRITES

Elles peuvent se répartir en plusieurs groupes comme nous l'avons dit (cf. supra pp. 59 et 60) :

- Les documents d'archives ;
- Les ouvrages généraux à vocation méthodologique ;
- Les documents écrits, spécifiques sur la symbolique; les symboles et le symbolisme ;
- Les ouvrages et articles sur l'esthétique, l'histoire, l'anthropologie, les arts en Afrique, au Cameroun, au Grasland et au pays Bamiléké.

1. Les documents d'archives

a) Archives de Buéa

BRIDGES, W.M.(1934), Reassessment Report on the Banso District, Dossier n° Ab 13

DRUMMOND-HAY, M.J.C. (1925), Intelligence Report on the Ndop Area.

GOODLIFFE F.A. (1949), The Bali Reorganization Report, Dossier n° Ab 9.

b) Archives de l'Institut des Sciences humaines (ISH) à Yaoundé.

Ces documents ont appartenu antérieurement à l'IRCAM (Institut de Recherches du Cameroun). Ils sont en cours de classement définitif. Nous ne citons que quelques manuscrits que nous avons consultés :

FOURNIER (1921), Monographie concise de la circonscription de Dschang.

GELI (1938), Rapport de tournée à Bapi, Bandeng.

GEAY, L. (1934), Monographie de plusieurs chefferies de la région de Dschang.

RAYNAUD, A. (1935-1939), Monographies et Histoire de la plupart des chefferies des actuels départements de la Mifi et du Haut-Nkam.

RAYNIER, P. (1935), Monographie de la chefferie de Bafou.

RELLY, H. (1944), Description sommaire et tableau comparatif des sociétés coutumières existant entre les chefferies de Bangou, Baham, Bayangam.
Rapport de tournée dans la subdivision de Bafoussam.
(1945), Monographie de la chefferie de Bafoussam.

RIPERT (1921), Les coutumes régissant le mariage indigène dans la circonscription de Dschang.

2. Ouvrages généraux à vocation méthodologique.

ARNHEIM, R. (1954), Art and Visual perception. A psychology of the Creature Eye. Bekerley and Los Angeles : University of California Press.

AUGE, M. (1979), Symbole, fonction, histoire. Les interrogations de l'anthropologie, Paris, Hachette.

BEIGBEDER, O. (1969), Lexique des symboles, Saint-Léger-Vauban-Zodiaque.

BLOCH, M (1949) Apologie pour l'histoire ou le métier d'historien, Paris, A. Colin.

BRAUDEL, F. (1969), Ecrits sur l'histoire, Paris, Flammarion.

ELIADE, M. (1953), Traité d'histoire des religions, préface de Georges DUMEZIL, Paris, Payot.

EVANS-PRITCHARD, E.E. (1974), Les anthropologues face à l'histoire et à la religion, Paris, P.U.F.

FOCILLON, H. (1939), La vie des formes, Paris, Alcan.

FRANCASTEL, P. (1965), Peinture et société, Paris,Coll. Idées, arts, Gallimard.

FREUD, S. (1959), Introduction à la psychanalyse, Paris, Payot.

GUERNIER, F. (1952), L'apport de l'Afrique à la pensée humaine, Paris, Payot.

GUILCHOT, J. (1962), La Dynamique de l'expression et de la communication, Paris, La Haye, Mouton.

HUISMAN, D. (1963), L'Esthétique, 5e éd., Paris, Que sais-je ?, P.U.F.

JUNG, C.G. et KERENYI, C. (1974), Introduction à l'essence de la mythologie, Paris, Payot.

KRAPPE, A.H. (1930), Mythologie universelle, Paris, Payot.

LAPLANCHE, J. et PONTALIS, J.B. (1967), Vocabulaire de la Psychanalyse, Paris, P.U.F.

LEROI-GOURHAN, A. (1964-1965), Le geste et la parole, Paris, A. Michel ; Vol. I, Technique et Langage, 1964; Vol. II, La Mémoire et les rythmes, 1965.

LEVI-STRAUSS, C. (1962), La pensée sauvage, Paris, Plon (1973), Anthropologie structurale II , Paris, Plon.

MAUSS, M. (1968), Les fonctions sociales du sacré, Paris, Minuit.

MILLS, C.W. (1960), Images of Man : The classic tradition in sociological thinking, New York, Georges Braziller.

PREISWERK, R. et PERROT, D. (1975), Ethnocentrisme et histoire, Paris, Anthropos.

SAUSMAREZ, M. (1964), Basic Design : The dynamics of visual form, New York, Reinhold.

THOMAS, L.V. (1980), Anthropologie de la mort, Paris, Payot.

VAN GENNEP (1981), Les rites de passage, Paris, Picard.

3. Symbole, symbolisme et symbolique.

ALLENDY, Dr René (1948), Le symbolisme des nombres Paris, Chatornac.

BEIGBEDER, O. (1981), La symbolique, 5e éd., Paris, Que sais-je ?, P.U.F.

BUREN, E., DOUGLAS Van (1945), Symbols of the gods in Mesopotamian Art, Analecta Orientalia, Rome.

CAMPBELL K.F. (1981), "Le léopard, le serpent et le crocodile", in Arts d'Afrique Noire, n°38, pp.16-27.

CASSIRER, E. (1953/57), The philosophy of the symbolic forms, New Haven, Yale University Press, 3 vol.

CHEVALIER J. et GHEERBRANT, A. (1982), Dictionnaire des symboles, Paris, Robert Laffont/Jupiter.

CHAMPEAUX, G. de et STERCKX, dom Sébastien (1966) Introduction au monde des symboles, Saint-Léger-Vauban, Zodiaque.

DANIELOU, J. (1942), Le signe du temple, Paris, Gallimard.

DAVY, M .M.
(1967), Initiation à la symbolique romane, Paris, Flammarion
(1973), Clefs de l'art roman ; la symbolique romane, Paris, Berg.

DEONNA, W. (1965), Le symbolisme de l'oeil, Paris, de Boccard.

DIEL, P.(1952), Le symbolisme dans la mythologie grecque, Paris, Payot.
(1976), Le symbolisme dans la Bible, Paris, Payot.

DOUGLAS, M. (1957), "Animals in Lele religious symbolism", in Africa, n° XXVII, pp.46-58.

DUCHAUSSOIS, J. (1958), Le bestiaire divin ou la symbolique des animaux, Paris, Ed. du Vieux Colombier.

DURAND, G.
(1969), Les structures anthropologiques de l'imaginaire , Paris, Bordas.
(1968), L'imagination symbolique, Paris, P.U.F.

ELIADE, M.
(1949), Le mythe de l'éternel retour, archétypes et répétitions, Paris, Gallimard.
(1952), Images et symboles (essai sur le symbolisme magico-religieux), Paris, Gallimard.
(1965), Le sacré et le profane, Paris, Gallimard.

EVANS, E.P. (1896), Animal symbolism in ecclesiastical architecture, Londres.

FLAM, J. (1971), "The symbolic structure of Baluba caryatid stools", in African Arts, Vol. IV, n°2, pp.54-59.

FREUD, S. (1947), Totem et tabou, Paris, Payot.

GABUS, J. (1958), Au Sahara II. Arts et symboles, La Baconnière, Neuchâtel.

GILLES, R. (1962), Le symbolisme dans l'art religieux, Paris, La Colombe.

GOETZ, J. (1968), "Symbolique du Dieu céleste chez les primitifs", in Studia Missionalia 18, Roma, pp.17-54.

GOLLMER, C.A. (1885), "On African Symbolic messages",in Journal of the Anthropological Institute, Vol. XIV.

GRIAULE, M. (1951), "Les symboles des arts africains", Art Nègre, Présence Africaine, pp.25-33.

GRODDECK, Dr Georg (1976), La maladie, l'art, le symbole, Paris, Gallimard.

GUILARIS, M. (1953), "Les palais royaux de Séoul et leurs symboles", in France-Asie, n°81, Saïgon.

HADDON, A.C. (1895), Evolution in art as illustrated by the life-histories of design, London, Walter Scott.

HANI, J. (1962), Le symbolisme du temple chrétien, Paris, La Colombe.

HAULOTTE, E. (1966), Symbolique du vêtement selon la Bible, Paris.

HAUTECOEUR, L. (1954), Mystique et architecture. Symbolisme du cercle et de la coupole, Paris, Picard.

HERRMANN, F. (1961), Symbolik in den Religionen der Naturvölker, Stuttgart.

HEUSCH, L. de (1956), "Le symbolisme du forgeron en Afrique", Reflets du monde, n°10, pp.57-70.

HINSK, R. (1939), Myth and allegory in ancient Art, Londres.

HOLAS, B. (1969), Animaux dans l'art ivoirien, Paris, Geutner.

HOPPER, V.F. (1938), Medieval number symbolism, New York, Columbia University Press.

ICHAC, P. (1968), "Hommes-lions et hommes-panthères", in Dictionnaire des Civilisations Africaines, Paris, 1968, pp.206-208.

ISAMBERT, F.A. (1979), Rite et efficacité symbolique, Paris, Cerf.

JEFFREYS, M.D.W. (1945),"Le serpent à deux têtes Bamum", in Etudes Camerounaises, n° 9,pp.7-12.

JOSET, P.E. (1955), Les sociétés secrètes des hommes-léopards en Afrique Noire, Paris, Payot.

JUNG, C.G. (1964), L'Homme et ses symboles, Paris, Laffont.

LANGER, S.K.

(1953), Feeling and form , a theory of art, New York, Scribner.

(1957), Philosophy in a new key : a study in symbolism of reason,rite and art, Cambridge, Harvard University Press.

LANNING, E.C. (1954), "Genital symbols on Smiths'belows in Ouganda , in Man, Londres, n°261/262, pp.167-169.

LEVI-STRAUSS, Cl.

(1957), "Le symbolisme cosmique dans la structure sociale et l'organisation cérémonielle de plusieurs populations nord et sud-américaines, le symbolisme cosmique des monuments religieux", Série Orientale, Vol. 14, Rome.

(1962), Le totémisme aujourd'hui, Paris, PUF.

(1975), La voie des masques, Génève, Skira (nouvelle édition : Paris, Plon, 1979).

MERLEAU-PONTY, M.
(1960), Signes, Paris, Gallimard.
(1964), Le visible et l'invisible, Paris, Gallimard.

MORRIS, Charles (1946), Signs, Language and Behavior, New York, Prentice Hall, Engelwood Cliffs.

MUSHARHAMINA, Mulago gwa Cikala
(1972), "Symbolisme dans les religions traditionnelles africaines et sacramentalisme", in Revue du Clergé africain, Mayidi, pp.467-502.

MVENG, E. (1964), L'Art d'Afrique Noire (lithurgie cosmique et langage religieux),Paris, Mame (2e éd. : Yaoundé, Clé, 1974).

OHNUKI TIERNEY, E. (1981), "Phases in human perception/cognition/symbolization process : Cognitive anthropology and symbolic classification", American Ethnologist, Vol.8, n°2, pp.451-467.

PIAGET, J. (1945), La formation du symbole chez l'enfant, Paris, Delachaux et Niestlé.

PANOFSKY, E.
(1969), L'oeuvre d'art et ses significations : essais sur les arts visuels, Paris, Gallimard.
(1967), La perspective comme forme symbolique, Paris, Ed. de Minuit.

PERDRIZET, P. (1907), L'art symbolique du moyen-âge, Leipzig.

PRIEUR, J. (1982), Les symboles universels, Paris, Ed. Fernang Lanore.

ROWLANDS, M. (1985), "Notes on the material symbolism of Grassfields palaces", Palaces and Chiefly Households in the Cameroon Grassfields, Paideuma 31, pp.203-215.

ROWLANG, B. (1977), Animals with human faces : a guide to animal symbolism, Knox Will, The University of Tennessee Press.

ROSOLATO, G. (1969), Essais sur le symbolique, Paris, Gallimard.

RUYER, R. (1962), L'Animal, l'Homme, la Fonction symbolique, Paris, Gallimard.

SMITH, E. (1952), African symbolism, London, Royal Anthropological Institute.

SPERBER, D. (1974), Le Symbolisme en général, Paris, Collection Savoir, Hermann.

TURNER, U. (1974), "Symbols and social experience in religious ritual", in Studia Missionalia, Roma,pp.1-21.

URBAN, W.M. (1939), Language and reality : the philosophy of language and the principles of symbolism, Londres, Allen and Unwin.

ZAHAN, D. (1980), Antilopes du soleil, Wien, Edition A. Schendl.

ZIMMER, H.R. (1951), Mythes et symboles dans l'art et la civilisation de l'Inde, Paris, Payot.

4. Théorie esthétique, histoire, anthropologie, arts en Afrique.

AGUESSY, H.
(1972), "Tradition orale et structures de pensée : Essai de Méthodologie", in Cahier d'Histoire Mondiale, Vol. XIV, n°2, pp.269-297.
(1977),"Visions et perspectives traditionnelles", Introduction à la Culture Africaine, Unesco, pp. 141-212.

BALANDIER, G. et MAQUET, J. (1968), Dictionnaire des Civilisations africaines, Paris, Hazan.

BALOGUN, Ola (1977), "Forme et Expression dans les arts africains", Introduction à la culture africaine, Unesco, pp.47-140.

BASTIN, M.L. (1961), Art decoratif Tshokwe, Lisbonne, Diamang.

(1984), Introduction aux arts d'Afrique Noire, Arnouville,Coll. d'Arts d'Afrique Noire.
(1986), "Art sculptural de l'Afrique Bantu", in Muntu, n° 4-5, Libreville, pp.137-164.

BOUAH, Niangoran (1966), "L'art et la résistance politique en Afrique", Colloque sur l'Art nègre, Paris, Présence Africaine, Vol. II, pp.30-37.

BRAIN, R. (1980), Art and society in Africa, London, Longman.

BRAUMANN, R.A. (1973), Open Frontiers : The Mobility of Art in Black Africa, Seattle.

DAMMANN, E. (1978), Les religions de l'Afrique, Paris, Payot.

DAVIDSON, B. (1965), Old Africa rediscovered, Paris, PUF.

DELANGE, J. (1967), Arts et Peuples de l'Afrique Noire ; Introduction à une analyse des créations plastiques, Paris, Gallimard.

DELANGE, J. et Autres (1970). "Pour décoloniser l'Art nègre : un essai d'analyse de l'imaginaire plastique", Revue d'Esthétique, tome XIII, fasc. 1, Paris, Klincksieck.

DESCHAMPS,H. (1977), Les religions de l'Afrique Noire, 5e éd., Paris, coll. "Que sais-je ?", PUF.

DIAGNE, P. (1977), "Renaissance et problèmes culturels en Afrique", Introduction à la Culture africaine, Paris, Unesco, pp.213-311.

DIKA-AKWA Nya Bonambela
(1982), Les problèmes de l'anthropologie et de l'histoire africaines, Yaoundé, Ed. Clé.

DIOP ANTA Cheik
(1959), L'Unité Culturelle de l'Afrique Noire, Paris, Présence Africaine.
(1960), L'Afrique précoloniale, Paris, Présence Africaine.

EINSTEIN, C.
(1915), Negerplastik , Verlag der Weissen Bücher, Leipzig.
(1961), La sculpture nègre (trad.) in Médiations, n°3, Paris.

ENO BELINGA (1978), Introduction générale à la littérature orale africaine, Yaoundé, Université de Yaoundé.

FAGG, W. (1967), L'Art de l'Afrique Occidentale : Sculptures et masques tribaux, Paris, Coll. d'Art Unesco.
(1967), Sculptures africaines, les univers artistiques des tribus d'Afrique, Paris, Fernand Hazan éditeur.
(1970), Divine Kingship in Africa, London, the British Museum.

FORDE, D. (éd.)
(1954) African Worlds, studies in the cosmological ideas and social values of African peoples, London, Oxford University Press.
(1965), African System of Thought, London, Oxford University Press.

FRASER, D. and COLE, H. (eds) (1972)
African Art and Leadership, Madison, The University of Wisconsin Press.

FROBENIUS, L. (1952), Histoire de la Civilisation africaine, Paris, Gallimard.

FROELICH, J. (1964), Animismes, Paris, éd. de l'Orante.

GABUS, J. (1968), Art nègre, Neuchâtel, éd. La Baconnière.

GUERRE, P. (1976), "L'Enseignement universitaire de l'Art d'Afrique et ses problèmes", in Quaderni, Poro I, Venise, pp.62-63.

GRIAULE, M. (1947), Arts de l'Afrique Noire, Paris, éd. du Chêne.

HALLEN, B. (1979), "The art historian as conceptual analyst", in Journal of Aesthetics and Art Criticism, 37, pp. 303-313.

HARTER, P.
(1971), "Le Crâne humain en Afrique", in Arts d'Afrique Noire, n°2, pp.4-11.
(1981), "Notions nouvelles sur les perles étirées à chevrons ou star beads ou perla rosetta en Afrique" notes Af., Dakar, n°169, pp.2-10.

HEBGA, M. (1979), Sorcellerie, Chimère dangereuse ?, Abidjan, Inades Edition.

JEFFERSON, L.E. (1974), The decorative arts of Africa, London, Collins, St James Palace.

KAHNWEILER, D.H. (1948), "L'Art nègre et le cubisme", in Présence Africaine, n°3, Paris (réédition en 1966).

KI-ZERBO, J. (1978), Histoire de l'Afrique, 2e éd., Paris, Hatier.

KI-ZERBO, J. (ed.) (1980), General History of Africa, London, Vol. I, Methodology and African Prehistory (édition abrégée : en français : Paris, Présence Africaine/Edicef/Unesco, 1986).

KJERSMEIER, C. (1935-1938), Centre de styles de la sculpture nègre africaine, 4 volumes, Paris-Copenhague, Morance.

KOELLE, S.W. (1854), Polyglotta Africana, London, Church Missionary House.

KRIEGER, K. (1965-69), West Afrikanische Plastik, Berlin, Museum für Völkerkunde ; Vol. I 1965 ; Vol. II et III 1969.

LAUDE, J.
(1965), "Esthétique et système de classification : la statuaire africaine", Sciences de l'art, Paris, tome 2.
(1979), Les arts de l'Afrique Noire, Paris, Le Chêne, 2e éd.
(1980), "Création artistique, pensée mythique, et Religion (pour une iconologie des arts de l'Afrique Noire)", Esprits et Dieux d'Afrique, Nice, Musée Chagall.

LEIRIS, M. et DELANGE, J. (1967), Afrique Noire : la création plastique, Paris, Coll. l'Univers des Formes, Gallimard.

LEM, F.H. (1951), "Variété et unité des traditions plastiques en Afrique Noire", in L'Art Nègre, numéro spécial de Présence Africaine, Paris, pp.35-44 (réimpression en 1966).

LEROI-GOURHAN, A. (1970), "Le rythme statuaire", Echanges et communications, Paris/La Haye, Mouton.

LEUZINGER, E. (1962), L'Afrique, l'art des peuples noirs, traduit de l'allemand, Paris, Albin Michel.

MAQUET, J.
(1962), Afrique : Les civilisations noires, Paris, Horizons de France.
(1967), "Problématique d'une sociologie de la sculpture traditionnelle", Colloque sur l'Art nègre (rapports), Paris, Présence Africaine, Tome I, pp.125-146.

MASUDI ALABI Fassassi (1978), L'architecture en Afrique Noire, Paris, François Maspéro.

MEAUZE, P. (1967), L'Art Nègre, Paris, Hachette.

MONTEIRO, J.J. (1875), Angola and the river Congo, London, Tome I.

MVENG, E. (1980), L'Art et l'artisanat africains, Yaoundé, éd. Clé.

NDIAYE, F. (1986), "Les objets d'Afrique", Masques et sculptures d'Afrique et d'Océanie, Ed. Paris-Musées, pp.39-44.

NEYT, F. (1977), La grande statuaire Hemba du Zaïre, Louvain-La Neuve, inst. sup. d'archéologie et d'histoire de l'art.

NICKLIN, Keith (1983), "Méthodes traditionnelles de conservation : réflexions sur quelques pratiques africaines",in Museum, Vol. XXXV, n°2, pp.123-127.

NICKLIN, Keith et SALMONS, J. (1984), "Cross River arts styles", in African Arts, vol. XVIII, n°1,pp.15-40.

OBENGA, T. (1985), Les Bantu, Paris, Présence Africaine.

OLBRECHTS, F. (1943), "Contribution to the study of the Chronology of African plastic art", in Africa, London, vol. XIV, n°2 pp.183-193.

PAUDRAT, J.L. (1986), "Figures du réalisme africain", in Catalogue : Ouvertures sur l'Art Africain, Musée des Arts Décoratifs, Fondation Dapper, Paris, pp.12-19.

PEDRALS, D.P. (1950), Archéologie de l'Afrique, Paris, Payot.

PERROIS, L.

(1966), "Note sur une méthode d'analyse ethnomorphologique des arts africains", in Cahiers d'Etudes Africaines, Vol. 21.

(1972), La statuaire Fan, Paris, mémoire ORSTOM, n° 59.

(1979), Arts du Gabon, Arnouville, Arts d'Afrique Noire et ORSTOM.

(1985), Art ancestral du Gabon, Musée Barbier-Müller, Genève,Nathan éd.

PICKET, E. (1973), "L'art africain congloméré", traduit de l'anglais par Raoul LE HUARD, Arts d'Afrique Noire, n° 10, pp.12-41.

ROY, C. (1965), Les arts sauvages, Lausanne, Coll. "L'Encyclopédie Essentielle",2e éd.

SODERBERG, B. (1977), "Les instruments de musique africaine et leurs décorations", Arts d'Afrique Noire, n° 24, pp.18-38.

SYDOW, E. Von (1954), Afrikanische plastik, Berlin, Gebr, Mann.

TABOLT, P.A. (1912), In the Shadow of the bush, London, Heineman.

TEMPELS, P. (1961), La Philosophie bantoue, traduit du néerlandais par A. Rubbens, préface d'Alioune DIOP, Paris, Présence Africaine.

THOMPSON, R.F. (1973), "Yoruba Artistic Criticism", in W. d'Azevedo (ed.), the traditional artist in African-societies, Bloomington, Indiana, pp.19-61.

THOMPSON, R.F. and CORNET, J. (1981), The four Moments of the Sun, Washington.

VANSINA, J. (1984), Art history in Africa (an introduction to method), New York, Longman.

VOGEL, S.

(1980), "Beauty in Eyes of the Baule", W.P.T.A., n° 5/6, Philadelphia.

(1985), African aesthetics, Venezia, Carlo Monzino.

5. Histoire, anthropologie, sociologie, arts au Cameroun et au Grasland.

ANKERMANN, B. (1910)", "Bericht über eine ethnographische Forschungsreise ins Grasland von Kamerun", Zeitschrift für Ethnologie 42, pp.288-310.

ARDENER, E.W. (1968), "Documentary and Linguistic Evidence for the Rise of the Trading Polities between Rio del Rey and Cameroons, 1500-1650", in J.M. LEWIS (ed.) History and social anthropology, London, Tavistock, pp.81-125.

BAYART, J.P. (1985), L'Etat au Cameroun, 2e éd., Paris, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques.

BORN, K. (1981), Sculpturen aus Kamerun, Sammlung THORBECKE-1911/1912, Mannheim, Reiss Museums.

BOUCHAUD, J. (1952), La côte du Cameroun dans l'histoire et la cartographie des origines à l'annexion allemande, Mémoire de l'I.F.A.N., Centre du Cameroun.

CHAMPAUD, J. (1973), Atlas régional de la République Unie du Cameroun, Ouest II, Commentaires des cartes, Yaoundé, ORSTOM.

CHILVER, E.M. et KABERRY, P.M. (1967), Traditional Bamenda. The precolonial history and Ethnography of the Grassfields, Buea, Ministry of Primary Education and Social Welfare, and West Cameroon Antiquities Commission.

C.N.R.S. (éd.) (1981), Contribution de la recherche ethnologique à l'histoire des civilisations du Cameroun, pub. sous la dir. de Cl. TARDITS, Paris, Colloque International du CNRS, 2 vol.

DUGAST, I. (1949), Inventaire ethnique du Sud-Cameroun, Mémoires de l'I.F.A.N., Centre du Cameroun.

EYONGETAH, T. et BRAIN, R. (1974), A History of the Cameroon, Longman.

FERRETI, F. (1975), A Fo - a - Kom sacred art of Cameroon, New York, The third press.

GEARY, C.

(1976), WE : die Genese eines Häuptlingtums im Grasland von Kamerun. Studieren zur Kulturkunde 36, Wisbaden : Franz Steiner Verlag.

(1984), "Les choses du palais" (Catalogue du Musée du palais bamoum à Foumban, Cameroun), Wisbaden, Franz Steiner Verlag.

GEBAUER, P.

(1964), Spider divination in the Cameroons, Milwaukee, Milwaukee Public Museum.

(1971), "Dances of Cameroon", in African Arts, Vol. IV, n°4, pp.8-15.

(1971), "Architecture of Cameroon", African Arts, Vol. V, n°1, pp.40-49.

(1972), "Cameroon's Tobacco pipes", African Arts, Vol. V, n°2, pp.18-35.

(1979), Art of Cameroon, Portland, Oregon : The Portland Art Museum.

GERMANN, P. (1910), "Das plastisch-figürliche Kunstgewerbe im Grasland von Kamerun", Jahrbuch des Städlischen Museums für Völkerkunde zu Leipzig, n°4, pp.1-35.

HARTER, P.

(1973), "Les pipes cérémonielles de l'Ouest Camerounais", in Arts d'Afrique Noire, n°8, pp.18-43.

(1976), "Simplification, stylisation, symbolisation, évolution vers le cubisme ou plutôt le géométrisme dans l'ornementation de la sculpture du Grasland Camerounais", in Quaderni Poro I, pp.77-84.
(1980), "Le rôle culturel et social de la mère dans l'Ouest Camerounais", in Cameroun, Arts et Cultures des peuples de l'Ouest, Genève, Musée d'Ethnographie, pp.41-45.
(1981), "Les perles de verre du Cameroun", in Arts d'Afrique Noire, n°40, pp.6-22.
(1986), Arts Anciens du Cameroun, Arnouville, Arts d'Afrique Noire.

HIRTLER, O. (1904), "Bericht über eine Erkundungs expedition von Bamum nach Yabassi", Deutsches Kolonialblatt, Berlin, Vol. XV, n°19, sept. 1904, pp.587-591 et n° 20, 1er oct. 1904, pp.610-613.

HUTTER, F. (1902), Wanderungen and Forschungen im Nord-Hinterland von Kamerun, F. Viewey. Braunschweig.

ITTMANN, J.
(1939), "Die Tierwelt des Kameruner, Waldlandes in magischen gebrauche", Evang Miss. Magazin, Stuttgart, n°5, pp.151-159.
(1953), "Volkskundliche and Religiöse Begriffe im Nördlichen Waldland von Kamerun", Africa and Ubersee, supplément n° 26.
(1956), "Von Totengebraüchen und Ahnenkult der Kosi", Africa XXVI, pp.380-397.
(1960), "Orakelwesen im Kameruner Waldland", Anthropos, 55, pp.114-134.

KOLOSS, H.J. (1977), Kamerun : Könige, Masken, Feste, Institut für Auslands bezichungen Stuttgart and Linden-Museum Stuttgart.

LABOURET, H.
(1935), "L'art au Cameroun", in Togo-Cameroun, pp. 165-176.
(1935), Catalogue de l'Exposition de la mission au Cameroun de M.H. LABOURET, 9 mars/31 octobre 1934, Paris, Musée de Trocadéro.

LABURTHE-TOLRA, P. (1981), Les Seigneurs de la forêt, Paris, publications de la Sorbonne.

LAMB, V. et A. (1981), Au Cameroun. Weaving-tissage, Douala, Elf Serepca Cameroun.

LECOQ, R. (1950) "L'art au Cameroun", in Tropiques : Revues des troupes coloniales, n° 327, pp.39-46.

(1951), "Quelques aspects de l'art Bamoum", in L'Art Nègre, Présence Africaine, n° 10-11, Paris, pp.175-181.

LEM, F.H. (1951), "L'Art au Cameroun", in Togo-Cameroun, Encyclopédie de l'Afrique Française, Paris, Ed. de l'Union Française, pp. 363-374.

MARFURT, L. et SUSINI, J. (1966), "Pipes du Cameroun", Yaoundé, Etudes Camerounaises, n° hors série.

MIGEOD, F.W.H. (1925), Through the british Cameroons, London, Heath Craton.

MOHAMMADOU, E. (1971), Les traditions d'origine des peuples du Centre et de l'Ouest du Cameroun, Yaoundé, Centre fédéral linguistique et culturel.

MVENG, E. (1963), "L'art camerounais", in Abbia, n°3, pp.3-24.

(1963), Histoire du Cameroun, Paris, Présence Africaine.

NGWA, J.A. (1978), A new Geography of Cameroon, Longman group limited.

NKWI, P.N. (1976), Traditional Government and social change. A Study of the Political Institutions Among the Kom of the Cameroon Grassfields, Fribourg, Zwitzerland, the University Press.

NORTHERN, T. (1973), Royal Art of Cameroon, Hanover, Hopkins Center Art Galleries, Dartmouth College.

(1975), The sign of the Leopard : beaded Art of Cameroon, Storrs, University of Connecticut.

(1979), Splendor and Secrecy Art of the Grasslands, New York, The Pace Gallery.

(1984), The Art of Cameroon, Washington D.C., Smith Sonian Institution, travelling exhibition service.

PARE, J. (1956), "L'araignée divinatrice", in Etudes Camerounaises, n° 53-54, pp.61-73.

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

SAVARY, Cl. (1980), Cameroun : Arts et Cultures des peuples de l'Ouest, Genève, Musée d'Ethnographie.

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

SOH BEDJENG, Pius (1984), The Signification and Role of Royal Symbols on Grassfields Politics, Osaka, National Museum of Ethnology.

SYDOW, E. Von (1932), "Die Abstrakte Ornamentik der Gebrauchskunst im Grasland von Kamerun", in Baessler Archiv, Vol. 15, pp.160-180.

TARDITS, Cl. (1962), "Panneaux sculptés bamoum", Objets et Mondes, n°2-4, pp.249-260.

(1970), "Le peuplement du rebord occidental de l'Adamawa", in Deschamps H. (Ed.), Histoire générale de l'Afrique Noire, T. II, Paris, P.U.F.

(1979), Le royaume Bamoum, Paris, A. Collin.

THORBECKE, M.P. (1914), Auf der Savanne, Tagebuch einer Kamerunreise, Berlin, Mittler.

VALENTIN, P.

(1970), "Raffia im Kameruner Grasland", in Ethnologische Zeitschrift Zürich 1, pp.67-73.

(1975), "Das chamäleon in der Vorstellungswelt des Kameruners", in Ethnologische Zeitschrift Zürich,1,pp.259-261

(1978), "Das chamäleon in der Vorstellungswelt der Kameruner (2 teil)", in Ethnologische Zeitschrift 2, pp.105-116.

WARNIER, J.P.

(1975), Precolonial Mankon : The Development of a Cameroon Chiefdom in its Regional Setting. Ph. D. Dissert, Univ. of Pennsylvania, Univ.Microfilm Int. n° 76-32,27.

(1980), "Trade guns in the Grassfields of Cameroon", in Paideuma 26, pp.79-92.
(1980), "Les précurseurs de l'école Berlitz : le multilinguisme dans les Grassfields du Cameroun au 19e siècle", in L. Bouquiaux (éd.) : L'Expansion Bantoue, Paris, SELAF, CNRS, Vol. II, pp.827-844.
(1984), "Histoire du peuplement et Genèse des paysages dans l'Ouest Camerounais", in J.A.H., 24 (4), pp.395-410.
(1985), Echanges, développement et hiérarchies dans le Bamenda précolonial (Cameroun), Stuttgart : Franz Steiner Verlag, Wiesbaden, G.M.B.H.

WARNIER J; et NKWI, P. (1982), Elements for a history of the Western Grassfields, University of Yaoundé.

6. Histoire, anthropologie, arts du pays Bamiléké.

ALBERT, R.P.A.
(1937), "Coutumes des Bandjouns à la naissance, au mariage et à la mort", in Les Missions Catholiques, pp.117-121 et 138-143.
(1937), "Justice et guerre au pays des Bandjouns (Cameroun)", in Les Missions Catholiques, pp. 231-237.
(1937), "La magie à Bandjoun (Cameroun)", in Les Missions Catholiques, pp.277-284.
(1943), Au Cameroun français : Bandjoun, 2e éd. Montréal, éd. de l'Arbre.

BARBIER, J.C. (1977), Essai de définition de la chefferie en pays bamiléké, Yaoundé, ONAREST.

BRAIN, R. et POLLOCK, A. (1971), Bangwa Funerary Sculpture, London, G. Duckworth.

BUISSON, E.M.
(1930), "Les armes bamiléké actuelles et les formes préhistoriques", in Bull. de la Société préhistorique française, XXVII, Paris, pp.532-536.

(1931), "La céramique bamiléké. Quelques réalisations animales chez les Bamiléké", in Togo-Cameroun, (Fev.), pp.117-121.

(1934), "L'art chez les Bamiléké", in Cameroun, Exposition d'Art Colonial de Naples, pp.20-35.

(1943), "Enquête sur les végétaux dans le Folklore bamiléké", in L'Ethnographie, n°41, pp.93-100.

CHILVER, E.M. (1964), "A Bamileke Community in Bali-Nyonga : a note on the Bawok", in African Studies, Vol. 23, n° 3-4,pp.121-127.

CONRAU, G. (1899), "Im Lande der Bangwa", Mitt-Schutz (Berlin), XII, pp.201-210.

DELAROZIERE, R. (1950), Les institutions politiques et sociales des populations dites bamiléké. Memorandum III de l'I.F.A.N., Centre du Cameroun.

DESPOIS, J. (1945), "Des montagnards en pays tropical : Bamiléké et Bamoum", in Revue de Géographie Alpine, n°4, pp.595-634.

DOGMO, J.L. (1981), Le dynamisme bamiléké (Cameroun), 2 Vol.: I , La maîtrise de l'espace agraire ; II La maîtrise de l'espace urbain, Yaoundé, CEPER.

EGERTON, F.C. (1938), African Majesty, a record of refuge at the court of the King of Bangangté, in French Cameroon, London-Routledge.

FEYOU, Happi de (1980), Histoire du royaume de Bana, Yaoundé, Centre National d'Education.

FOTSO, F. (1980), Histoire du peuple Bafoussam de l'Ouest Cameroun, Yaoundé, Ed. Saint-Paul.

FOTSO, M. (1966), Le Bamiléké devant le Christianisme, Mémoire de Licence, Faculté protestante de Montpellier, (Multigr.).

GHOMSI, E. (1972), Les Bamiléké du Cameroun : (Essai d'étude historique des origines à 1920), Paris : Université de Paris I, 2 Vol.

GLAUNING, HPt (1905), "Bericht über eine Expedition nach Bali, Bameka und dem Sudbzirk, Deutsches Kolonialblatt, Berlin, Vol. XVI, n°22, pp.667-672.

HARTER, P.
(1969), "Le Lakam, stage initiatique des chefs bamiléké", in Bulletin de l'A.F.R.E.C., Bordeaux.
(1972), "Les masques dits Batcham", in Arts d'Afrique Noire, n°3, pp.18-45.

HURAULT, J. (1962), La structure sociale des bamiléké, Paris, Mouton et Cie.
(1970), "Essai de synthèse du système social des Bamiléké", in Africa, Vol. XL, n°1, pp.1-14.

KAMDEM, A. (1965), Les régimes traditionnels de la chefferie en pays bamiléké : Evolution. Mémoire de D.E.S. Université de Grenoble.

KAMGA, V. (1959), Le droit coutumier bamiléké, en contact des droits européens, thèse, Paris.

LABOURET,H. (1935), "Les populations dites Bamiléké", in Togo-Cameroun, pp.135-156.

LATOUR DEJEAN C.H. de (1975), Bangwa. La parenté et la famille dans une chefferie Bamiléké du Ndé au Cameroun, thèse de troisième cycle, Paris.

LAURENT, M.O. (1981), 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.

LECOQ, R. (1953), Une civilisation africaine : les Bamiléké, Paris, Présence Africaine.

MAILLARD, B. (1984), Pouvoir et religion. Les structures socio-religieuses de la chefferie de Bandjoun (Cameroun), Berne, Peterlang, 2e ed.

MALCOLM, L.W.G.
(1922), "Notes on sorcellery in the Bagam area, Central Cameroon, West Africa", in Man, Vol. XXII, pp.177-178.
(1923), "A note on brass casting in the Central Cameroon", in Man, Vol. XXIII, n°1, pp.1-4.

(1924), "Short note on native drawings from the Bagam area, Central Cameroon, West Africa", in Man, Vol. XXIV, n°53, pp.70-71.

MASSON, G. (1939), "Médecins et sorciers au pays bamiléké", in L'Anthropologie, Vol. LIX, pp.312-332.

NKWENGA, P.N. (1965), "Histoire de la chefferie de Bangangté", in Abbia, n° 9-10, pp.91-110.

NOTUE, J.P.

(1978), Contribution à la connaissance des Arts Bamiléké (Ouest-Cameroun), Mémoire de D.E.S., Département d'Histoire, Université de Yaoundé, Mimeo.

(1985), Contribution à l'étude du bestiaire dans la sculpture bamiléké, Mémoire de D.E.A., Paris I.

NOTUE, J.P. et PERROIS, L. (1984), Les sociétés secrètes chez les Bamiléké (Ouest-Cameroun),Yaoundé (C), ISH et ORSTOM.

RAUSCH (1910), "Kamerun, Die Nkam-Nun Expedition", in Deutsches Kolonialblatt, Vol. XXI, n°16, pp.690-693.

RAYNAUD, A. (1944), "Les "ndie tsafie", ou cases tombeaux des chefs bamiléké (Cameroun)", in Notes Africaines.

RELLY, H. (1945), "Quelques notes sur les noms et titres des Grassfields", in Bulletin de la Société des Etudes Camerounaises, pp.75-83.

STRUMPELL, F. (1903), "Exposition in den Südöstlichen Teil des Berzirkes der Station Bamenda , in: Deutsches Kolonialblatt, Berlin, Vol. XIV, n°4, pp.84-86.

SYLVESTRE, P. (1956), "L'Auvergne au Cameroun en pays bamiléké", in Sciences et Voyages, Vol. XI, n° 131, pp.25-27-63.

TARDITS, C.L. (1960), Les Bamiléké de l'Ouest Cameroun, Paris, Ed. Berger-Levrault.

TCHAKOUNTE, M. (1966), Notion de l'homme et de Dieu, selon les conceptions traditionnelles des Bamiléké de l'Ouest Cameroun,Thèse,Paris,Faculté libre de théologie protestante.

VOORHOEVE, J. (1971), "The Linguistics unit Mbam Nkam Bamiléké, Bamum and related languages", J.A.L., Vol. 10, n°2, pp.1-12.

II - INDEX DES NOMS D'AUTEURS CITES

AGUESSY, 17, 548.
ALBERT, A., 180, 442, 579, 495, 498, 526, 528, 537.
ANKERMANN, 59.
BALANDIER, 387.
BALOGUN, 39.
BARBIER, 75, 115, 118, 214, 413.
BASTIN, 59, 407.
BAVMANN, 507.
BAYART, 124.
BEIGBEDER, 518.
BEKOMBO PRISO, 119.
BERNIER, 154.
BOUAH NIANGORAN, 94.
BOUCHAUD, 240.
BOUBOU HAMAN, 546, 547.
BRAIN, R., 60, 285, 302, 472, 498,
BUISSON, 205
CAMBELL, 524.
CHAMPAUD, 12, 106.
CASSIRER, 422.
CHAMPEAUX, 377.
CHEVALIER, 10, 46, 49.
CHRISTOL, 57.
CONRAU, G., 59.
COUDERC, 527.

DAMMANN, 529.
DELANGE, 4, 29, 35, 36, 176, 216, 515, 541.
DELAROZIERE, 458.
DESCHAMPS, 158, 429, 435.
DEVISSE, 59.
DIAGNE, 36.
DIKA-AKWA, 76,97, 130, 153, 511, 523.
DIOP ANTA CHEIK, 168.
DOGMO, 5, 131, 375.
DORSCH, 59.
EGERTON, 62, 298, 313, 342 .
ELIADE, M., 503.
ENO BELINGA, 33, 35, 71.
FAGG, W., 4, 10, 397, 440.
FEBVRE, 51.
FERRETI, 336.
FOCILLON, 28, 39, 41, 42.
FOTSO, 117.
FRANCASTEL, 41
FROBENIUS, 31, 517.
GABUŞ, 59, 199.
GEARY, 15, 56, 122, 129, 152, 527.
GEBAUER, 13, 203, 331, 498.
GERMANN, P., 268.
GHEERBRANT, 10, 46, 49.
GHOMSI, 117, 120.
GLAUNING, 59.
GOLDWATER
GOODLIFFE
GRIAULE, 59, 74.
GRIMAL, 494.
GUERRE, 79.
GUERRIER,
HADDON, 531.
HARTER, 14, 15, 202, 209, 238, 305, 322, 423, 515, 538.
HEGBA, 174, 524, 527.
HUISMANN, 28.

HURAULT, 131, 165.
HYMANN, 125.
IBADER THIAM, 89.
JEFFREYS, 507.
JUNG, 437, 494.
KABERRY,
KAHNWEILLER, 535.
KI-ZERBO, 542, 546, 547.
KOELLE, 58.
KOROVKINE, 81.
LABURTHE, T., 119.
LAMB, V.A., 395.
LAUDE, J., 35, 40, 67, 68, 193.
LAURENT, M.O., 124, 153.
LAPLANCHE, 49.
LECOQ, 14, 218, 241, 507.
LEIRIS, 541, 35.
LEM, F.M., 180, 208, 397, 439.
LEROI-GOURHAN, 45, 66, 421.
LEUZINGER , 472.
LEVI-STRAUSS, 49.
MAILLARD, 19, 427, 434, 444.
MALCOM
MAQUET, 27, 31, 38, 43, 65, 419, 531.
MASSON, 500.
MASUDI, 387.
MEAUZE, 16, 90.
MONTEIRO, 190.
MOHAMMADOU, 117, 517.
MVENG, 16, 18, 35, 68, 69, 171, 212, 275, 379, 417, 423, 426, 480, 502, 537, 525, 528, 532.
NDAYWELE, 17, 463.
NDIAYE, 54.
NEDONCELLE, 29.
NEYT, 64, 67.
NGWA,
NICKLIN KEITH, 54, 248.

NJOUGLA, 142.
NKWI, 116, 119, 501.
NORTHERN, 226, 243, 314, 519.
NOTUE, 1, 14, 136.
NOUSCHI, 41.
NUEFFOR, 60.
OBENGA, 119, 476, 502, 535.
OLBRECHTS, 65.
PANOSFKY, 422.
PASSARDE,
PARE, 526.
PAUDRAT, 59, 420, 438.
PARRINDER, 529.
PELISSIER, 10.
PERROIS, 1, 8, 14, 34, 37, 41, 63, 65, 66, 136, 209, 406.
PERROT, 17, 26, 39.
PICKET, 194, 369.
PONTALIS, J.B., 49.
POLLOCK, 302.
PRADELLES, 292.
PREISWERK, 17, 26, 39.
PRIEUR, 487.
RAUSCH, 59.
RIPERT, 59, 135, 142.
RODNEY,
ROWLANDS, 135.
ROY, C., 27.
SALMONS, 248.
SAVARY, 429.
SENGHOR, 45.
SLAGEREN, 5, 364.
SODERBERG, 248.
SOH BEDJENG, 142.
SPERBER, D., 48, 50, 420 bis.
SUCHEL, 113.
STERCKX, 377.
SYDOW, 60.

TABOLT, 523.
TARDITS, 5, 78, 112, 240.
THOMPSON, 36.
THORBECKE,
VANSINA, 33, 44, 67, 72, 79, 119, 374, 542, 543.
VOORHOEVE, 125, 128.
VOGEL, 36.
WARNIER, 7, 57, 73, 116, 119, 122, 128, 217, 240, 398, 514.
ZAHAN, 59.

III- LES SOURCES ORALES - LA LISTE DES INFORMATEURS

Cette thèse a été rédigée à la suite d'une série d'enquêtes de terrain (1) (Ph. 2t à 6t) de 1981 à 1986. Compte tenu du nombre très élevé de personnes rencontrées (chefs traditionnels, artistes, notables, membres des sociétés secrètes, hommes de culte, enseignants natifs de la région, etc.), et qui nous ont donné des informations, nous ne pouvons citer que quelques-uns, constituant toutefois un échantillon représentatif.

AJECK, Philip	Prince et sculpteur,Ewen (Nord-Ouest)
ALEMOKA, Daniel	Sous-préfet et Maire de Bangangté en 1983.
AWUTI TITA AYAFO	Prince, Awing
BATCHOU,Célestin (Ph. 27t)	Sculpteur et fo, Bakong (Ndé)
BIRMI, Samuel (Ph.50)	Notable Bamenyam
BOPDA	Notable centenaire, Bangoulap
CHE,Joseph	Serviteur du fo, Bafut (Nord-Ouest)
CHOFONG II,William (Ph.30t)	fo de Bamumkumbit
DIMBE	Notable, Banok (Bansoa)
DINKA, James	Prince, Widekum
DJONTU, Maurice	Fo de Bansoa
DODO, Philippe	Notable, Diboum (Haut-Nkam)
DOH GAVABE	Fo de Baligangsim (Nord-Ouest)
DONFANG, André	Notable, Bandenkop
FEUTUE DEFO KOUYIM	Membre du Conseil des neuf notables, Bandjoun
FOFONGUE, Frédéric	Fo de Bahouang
FONDJA TCHAKOUNTE	Foto' de Bameneu (Bangoulap)
FOSSO FOCHE	Foto' de Bantche (Bansoa)
FOTSO	Fo de Bamougoum
FOTSO, Esaïe (Ph.198)	Artiste, spécialiste de la décoration du ndop, Bandjoun.

(1) Cf. supra, pp.60-62 et p.96-97.

FOUOWOUM TCHOUATA	2e adjoint de l'administrateur municipal de MBouda (1984), chef de la société des hommes - épervier et grand notable, Bangang (Bambouto).
HAPPY	Fo de Balengou
HEUMO FEUME TCHEUKEU (Ph.62)	Foto' de Mbantoum, herboriste guérisseur, centenaire.
KAMDEM, Raymond	Technicien des statistiques, fils d'un grand guérisseur et maître du Ku'ngan, Baham.
KANA Dr	Fo de Bafou
KAYE, Moïse	Président des groupes de danses traditionnelles de l'arrondissement de Batcham, notable, Bamougong.
KENUE	Sculpteur, Oku (Nord-Ouest)
KEUTCHOUA, Thomas	Abbé, Bagangté
KILO, James	Sculpteur et fo, Talla (Nord-Ouest)
KWAMENI, Jean	Sculpteur, Bamena
MAFO KAMDOM (Ph.127b)	Reine et membre du conseil des neuf notables, Bandjoun
MAFO NGUEAMGNE	Reine, Bandjoun
MAKOUDJOU	Reine, Bantche (Bansoa)
MBAFOR II	Fo d'Ashong (Nord-Ouest)
MBORIGONG, William	Professeur d'Ecole Normale d'Instituteurs, Notable, Mendakwe
MBOULA, Sara (Ph. 28t et 28t bis),	Potière, Bameka
MBU NGATCHEKO	Notable, Bangoulap
MOUMBE, Célestin	Instituteur, Bameka
MOZIE MOKO, Thomas	Fo de Bamenyam.
NANA FEDJI	Foto', Fegwa (Bangwa)
NANA FENGAFA	Fo de Bawok (Nord-Ouest
NAZEFONG (Ph.66)	Notable, Bamendjing
NGOMPE, Elie	Fo de Bafoussam
NGONG SIYE	Artiste-perlier, Babungo
NGONGANG, Joseph	Sculpteur, Bamena
NGUETIYAP	Membre du conseil des neuf notables, Bapi
NGUIEMO, Elie	Fo de Bamesso
NGWEFUNI II	Fo de Bafandji
NIETCHO,Jacques (Ph.5t)	Fo de Bamena

NINEFO, Benjamin (Ph.60) Notable, Bamenyam.

NJIKE Sculpteur, Bangang Fokam.

NOUKIMI, David Fo de Bapa

NZEPA, Moïse (Ph.204) Membre du conseil des neuf notables, Bangoulap

NZU TAGNE Notable, Bamougoum

POKAM (Ph.48t) Fo de Baloum

SIMBO NJINDUH Sculpteur, Bamali

SIMO, Gabriel Conservateur du Musée royal de Bandjoun

SOUKOUDJOU, Rameau Fo de Bamendjou

TAFE Sculpteur, Bandjoun

TAFO Notable centenaire, Bandjoun

TAGNE Notable, Bahouang

TAKOUMBOU, Bernard Sculpteur, Bapi

TALOM KENGNE Forgeron, Bafoussam

TAMBO Fo de Bameka

TCHATCHOUANG (Ph.43) Fo de Bangwa

TCHINDA, Joseph Fo de Bapi

TCHOKODJO Commerçant, Bana

TEGEMWA Notable, Bandjoun

TEKOM,Jeannette(Ph.115) Artiste, Bandjoun

TEKOMGHƐ(TABHOU,P.)(Ph.26t) Sculpteur et premier des neuf notables, Bandjoun

TELA (Ph. 13t) Fo de Baleng

TENOTUE Sculpteur et artiste-perlier, Bandjoun

TUME NTANI II (Ph.45t) Fo de Nkar (Nord-Ouest)

WAFO TUETO Notable, Bandjoun

WAGNE Notable, Bandjoun

WAMBO DECHA (Ph.24t) Notable, Bandjoun

WAMBO NEKAM (Ph.205) Artiste, Bahouang

ZOFOA II Sculpteur et fo, Babungo.

IV - TABLE DES ILLUSTRATIONS PHOTOGRAPHIQUES DU TEXTE

N.B. : Rappelons qu'il s'agit de la liste des photographies qui ont chacune leur numéro accompagné de la lettre (t). Elles figurent de ce fait dans le texte (vol. 1,2 et 3). Cf. catalogue pour la table des photographies des objets qui s'y trouvent ; leurs numéros sont démunis du (t).

Ph. 1t	Corne d'animal, Bapi	85
Ph. 2t	Enquête de terrain à Bamesso (Bambouto), 1984	98
Ph. 3t	Enquête de terrain Ashong (plateau de Bamenda, 1985)	99
Ph. 4t	Enquête de terrain Mendakwe (Mezam), 1985	100
Ph. 5t	Entretien avec le fo de Bamena (Ndé), 1983	101
Ph. 6t	Enquête de terrain Mbantoum (Bangangté) 1983	102
Ph. 6t bis	Enquête de terrain à Mbantoum (suite), 1983	103
Ph. 7t	Paysage bamiléké à Batié (Mifi)	108
Ph. 8t	Paysage de bocage, Bamendjou (Mifi)	108
Ph. 9t	Un lac de cratère, Baleng (Mifi)	110
Ph. 10t a	Paysage bamiléké à Baloum (Menoua)	111
Ph. 10t b	Paysage bamiléké, plateau de Bafoussam	111
Ph. 11t	Paysage bamiléké à Balatchi (Bambouto)	112
Ph. 12t	Vue de la résidence royale, Bansoa (Mifi), 1981	134
Ph. 13t	Le Fo TELA, 38e souverain de Baleng (Mifi), 1982	140
Ph. 14t	Peinture murale réalisée à Bandjoun, 1936	141

Ph. 15t	"Capture d'un héritier, Bandjoun, 1982	144
Ph. 16t	Le jeune fo de Batchingou au La'kam, 1983	145
Ph. 17t	Phase d'initiation du fo au La'kam, Batchingou, 1983	147
Ph. 18t	Phase d'initiation du fo au La'kam, Batchingou, 1983	148
Ph. 19t	Sortie du La'kam , Batchingou,(Ndé) ,1983	149
Ph. 20t	Danse marquant la sortie du La'kam, Batchingou, 1983	150
Ph. 21t	Les membres de la société Kemjyə, Bandjoun, 1982	157
Ph. 22t	Cérémonie funéraire à Bandjoun, 1982	158
Ph. 23t	Une jeune mafo, lors des funérailles du fo de Bamougoum (Mifi), 1981	160
Ph. 24t	Le notable WAMBO DECHA assis, Bandjoun, 1981	163
Ph. 25t	Un lieu de culte tchuebsi, Bansoa (Mifi), 1982	173
Ph. 26t	Broderie de perles par l'artiste ZU TEKOM, Bandjoun	182
Ph. 27t	Le fo de Bakong (Ndé) en train de travailler, 1982	200
Ph. 28t	La potière Dara Mboula au travail, Bameka, 1982	205 bis
Ph. 28t bis	La potière Sara Mboula au travail, Bameka, 1982	205 ter
Ph. 29t	Sculpteur KWAYEP et ses apprentis, Bamena, 1925	207
Ph. 30t	Le fo de Bamumkumbit (Mezam), 1985	258
Ph. 31t	Un jeune fo Bamiléké, Bagam (Ndop), 1925	259
Ph. 32t	Peinture murale à motifs géométriques Bandjoun, 1981	266
Ph. 33t	Batteurs de tambour de la danse majoŋ-lali, Bandjoun	374
Ph. 34t a	Restes de paroi d'une case inachevée, Bandjoun	389
Ph. 34t b	Grande case de Bandjoun (détail)	389
Ph. 35t	Deuil d'un notable, Batié, 1982	424
Ph. 36t a	Ouverture du Kɛ : défilé des membres de la société Nyəleŋ, Bandjoun, 1983	430

Ph. 37t a-b	Ouverture du Kɛ : Procession des membres de la société nyəleŋ	431
Ph. 38t	Un maître de la pluie, Bantche-Bansoa, 1982	432
Ph. 39t	Le tamaso, chef des hommes-panthères, Babeté, 1983	440 bis
Ph. 40t	Sortie des initiés, Bafoussam, 1981	448
Ph. 41t	Sortie des initiés, Bafoussam,1981 (suite)	449
Ph. 42t	Sortie des initiés, Bafoussam, 1981 (suite)	450
Ph. 43t	Un taku' de la société Ku'ngaŋ, Bapa, 1983	452
Ph. 44t	Phase de la danse Ku' de la société Ku'ngaŋ, Bapa, 1982	457
Ph. 45t	Notables Kam, rendant hommage au fo, Nkar (Nord-Ouest), 1985	465
Ph. 46t	Le foto' de Mbantoum portant une coiffe en plumes, 1983	484
Ph. 47t	Masque Walikan en feuilles vertes de bananier Tabeken (Nord-Ouest)", 1985	485
Ph. 47t bis	Trois pierres de justice dressées, Bapi, 1981	492 bis
Ph. 48t	Procession des membres de la société jyə, Baloum, 1976	504
Ph. 49t	Danseurs de la société Kemjyə, Bapa,1983	512
Ph. 50t	Un membre de la société Kemjyə, coiffant une tête de boeuf, Bandjoun, 1982	520
Ph. 51t	Le masque mabu' à tête de buffle, OKU, 1976	521
Ph. 52t	Masque de circoncis,Yaka, Zaïre	590

V - TABLE DES FIGURES

1a	Tabouret royal, Bamenyam	222
1b	Cimier de danse, Batcham	222
2	Tabouret royal, Babeté	228
3	Masque Katcho, Bagam	262
4A à 4I	Divers stades de schématisation du crapaud	270
5A à 5E	Divers stades de schématisation de l'araignée	274
6a	Tabouret royal, Babeté	276
6b	Tabouret royal, Babeté	276
7	Effigies commémoratives d'un fo et son épouse, Bafou	284
7 bis	Batteur de tambour, Fongo Ndeng	286
8a	Détail d'un fo assis, Fotetsa	295
8b	Statue d'un fo assis, Fotetsa	295
9	Fo POKAM de Baham.	320
10 a.b.c	Statuette d'ancêtre gardien et protecteur, Bamendjo	334
11a	Ancêtre protecteur, détail d'un poteau rituel, Bamendjing	336 bis
11b	Figure d'ancêtre protecteur, Bamendjing	336 bis
12a et b	Tambour à motif anthropomorphe, Babeté	339
13a	Tambour à figuration humaine, Babeté	340
13b et c	Masque de la société majoŋ-lali	340
14	Masque janus, Bamesso	353
15a	Fourneau de pipe kan, Balatchi	366
15b	Représentation du fo, détail d'un pilier sculpté, Fongo Ndeng	366
16	Tabouret royal, Babeté	372
17a.b.c.d.	Motifs géométriques	378
18	Permutations des triangles dans l'art décoratif	380
19a.b.c.d.e.f.	Motifs géométriques	381
20a.b.c.d.	Motifs géométriques	382
21a.b.c.d.e.f.	Motifs géométriques	383

VI - LISTE DES CARTES

	Pages
1. Le pays bamiléké au Cameroun et en Afrique	11
2. Le pays bamiléké : les divisions territoriales	12
3. Les grandes régions artistiques du Cameroun	13
4. Relief de l'Ouest du Cameroun	106
4 bis. Espaces régionaux	106 bis
5. Familles et groupes linguistiques au Cameroun	126
6. Le bantou du Grassfield	127
7. Les régions artistiques du Grasland	399
7 bis. Carte stylistique de la sculpture du Cameroun	400
8. Les pistes pré-coloniales d'après la carte MOISEL 1913	405
9. Le commerce entre le Grasland et la côte atlantique	557
10. Mouvements migratoires dans la région de Bamenda	603
11. Le pays bamiléké : les infrastructures routières	VOL IV

UNIVERSITÉ DE PARIS I – PANTHÉON-SORBONNE

LA SYMBOLIQUE DES ARTS BAMILEKE (OUEST-CAMEROUN) : APPROCHE HISTORIQUE ET ANTHROPOLOGIQUE

THESE POUR LE DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS I
(arrêté du 5 Juillet 1984)

PRÉSENTÉE ET SOUTENUE PUBLIQUEMENT
PAR
Jean Paul NOTUE

SOUS LA DIRECTION DE M. LE PROFESSEUR JEAN DEVISSE

Volume IV

ANNÉE 1988

S.O.M.M.A.I.R.E. (PHOTOGRAPHIES DES OBJETS D'ART)

N.B.

1. Le numéro (chiffre arabe) de la photographie (Ph.) et celui de sa page dans le catalogue sont les mêmes.

   Exemples :

   Ph.5 —> page 5 ; Ph. 1a ou b —> page 1, etc...

   Quelques numéros peuvent être bis :
   Ph. 4 bis —> page 4 bis ;
   Ph. 41 bis a ou b —> page 41 bis.

2. Les numéros qui suivent la légende (ou le titre) relative à la photographie, sont ceux des pages de référence de ce document dans le texte (vol. 1 et 2).

3. Enfin, rappelons que les photos dont les numéros sont suivis d'un t,et les dessins se trouvent dans le texte et non dans le catalogue.

I - LES OBJETS D'ARCHITECTURE.

1a Une vue de la résidence royale, Bandjoun 132, 137.

1b Une vue de la résidence royale avec scène de danse devant la grande case, Bandjoun 137, 178.

2 Une vue d'une résidence royale bamiléké 132, 137.

3a et b Façade monumentale de la grande case royale, Bandjoun 137, 177, 178, 201, 216, 384, 387, 390, 391, 466.

4 Case de notable, Bandjoun 179

4 bis Cases des épouses du fo, Bameka 384

5 Cadre de porte, Bandjoun 179, 315, 316,388,482

6 Cadre de porte, Bandjoun 235, 237, 317,390,466

7 Cadre de porte, Bayangam 179, 235, 237, 509.

8 Cadre de porte, Fondjomekwet 363, 425, 468

9a Pied-droit d'un cadre de porte, Bayangam, 264, 367, 388, 490

9b Détail des murs, se coupant à angle droit, de la grande case de Bandjoun 264, 367, 388, 490

10 Cadre de porte, Baham 180, 264, 265, 285, 468

11 Cadre de porte, Bandjoun 363, 425, 468, 491

12 Cadre de porte, Bahouang 263, 360, 507

13 Détail d'un élément faisant partie d'un vieux cadre de porte, Bandjoun 263, 279, 468

13 bis Le fo POKAM de Baham devant un cadre de porte, 321, 425

14 Cadre de porte, Balengou 319, 360

15a et b Détails du linteau d'un cadre de porte, Balengou 178, 321

16 Cadre de porte, Bana 263, 375

17 Cadre de porte, Bayangam 263, 279, 375, 425, 507

18a et b Pied-droit d'un cadre de porte, Fegwa Bangwa oriental, 235, 236, 287

19 Piliers sculptés, Batié 264 367

20 Quatre pieds-droits de cadre de porte, Balengou, 417, 477, 482

21a Détail d'un pied-droit de cadre de porte, Balengou 287
21b Détail d'un pied-droit de cadre de porte, Balengou (suite) 178
22a Pilier sculpté, Bagam 236, 256, 410
22b Pied-droit d'un cadre de porte, Bati 282, 410
23 Deux piliers sculptés, Bamena 180, 322
24 Détail d'un pilier sculpté de Bamena : le fo et la panthère 237 , 509
25a Détail d'un pilier sculpté de Bamena : statue de la mère à l'enfant 327
25b Détail d'un pilier sculpté de Bamena : statue du fo assis 287, 322
26a et b Deux piliers sculptés, Fongo Ndeng 180, 365 , 513
27a Statue d'un joueur de tambour (détail d'un pilier sculpté, Fongo Ndeng) 178
27b Statue de la femme de fo agenouillée (détail d'un pilier sculpté, Fongo Ndeng) 178
28 Détail d'un pilier sculpté, Fongo Ndeng 256 , 516
29a et 29b Phases de la construction de la grande case royale, Bafoussam : montage des éléments préfabriqués au sol 387, 388, 391
30a et 30b Phases de la construction de la grande case royale de Bafoussam (suite) 387, 391
31 Construction d'une case abritant un tambour lam, Balatchi 178, 391
32a Une case à toit multiple d'une société secrète, Bafoussam 178
32b Une vue de la place du marché avec cases abritant chacune un tambour d'appel, Bandjoun 178

II - STATUAIRE

33a Statue commémorative du fo NDIOLA, Bangwa oriental 181, 291, 417, 466

33b Statue commémorative du fo NDIOLA, vue de dos 291

34 Statue commémorative du fo SOPIE, Bangwa oriental 303, 414

35a Statue commémorative du prince chasseur LEKEMNIA, fondateur de Bangwa oriental 73, 306, 287

35b Statue commémorative du fo LEKEMNIA (détail) 306

36a Statue commémorative et longiforme d'un fo assis, Bangwa oriental 278, 343

36b Statue commémorative d'un fo assis, vue de dos 343

37 Détail de la statue commémorant un fo assis 307, 287, 414

38a Statuette commémorative d'un fo assis, Bangwa oriental, 280, 297

38b Statuette commémorative de la femme d'un fo, Bangwa oriental, 329

39a Statue commémorative d'un fo debout, aux bras cassés, Bangwa oriental, 414

39b Statue commémorative d'un fo de Bangwa oriental (détail) 414

40a et b Statue commémorative d'un fo assis et tenant un serpent, Bangwa oriental, 257, 263, 278, 306,490

41a Statue commémorative d'un fo debout, Bangwa oriental, 302, 305, 414, 415, 417

41b Statue commémorative d'un fo debout, Bangwa oriental, 302, 305, 414, 415

41 bis (a) Statue commémorative d'un fo, Bangwa oriental,305

41 bis (b) Statuette commémorative d'un fo assis, Bangwa oriental, 305

42a Statue commémorative d'une reine, Bangwa oriental, 180

42b	Statue commémorative d'une femme de fo (détail), 415
43	Bangwa oriental : le fo régnant actuel TCHATCHOUANG posant avec les effigies royales, 181, 224, 278, 368, 466, 468
44	Statue commémorative du fo KAMBOEU, Batié, 192, 272, 282, 292
44 bis	Statue commémorative de fo, Banka, 301, 466
45a	Statue commémorative du fo DEUNTCHO, Banka, 294, 414
45b	Statue commémorative du fo DEUNTCHO, vue de dos, 294
46a	Statue commémorative du fo TSAGʉENƐ, fondateur de la chefferie de Fotetsa, 296
46b	Statue commémorative du fo TSAGʉENƐ, Fotetsa, vue de dos 296
47a	Statue commémorative du fo TSAGʉENƐ portant un costume, Fotetsa, 296, 368
47b	Statue commémorative du fo TAGʉəMBE, Fotetsa 296
48	Ensemble de dix figures d'ancêtres royaux, Bamenyam 92, 302, 410
49 a,b,c,d	Quatre statuettes d'ancêtres royaux, Bamenyam, 308
50	Le maître du culte devant la corde portant les statuettes, Bamenyam, 92, 308
51	Le ŋwala'ka' devant des royales statues , Batoufam, 180
52	Statues commémoratives des rois et des reines, Batoufam, 300, 306, 328, 330
53	Statues commémoratives du fo NANFAN II et de son épouse, Batoufam, 298
54	Statues commémoratives des rois et des reines, Batoufam, 282, 298, 300, 413, 417, 466, 468, 480
55a	Statue commémorative de la reine NANA, Batoufam 282, 325

55b Statue commémorative de l'épouse du fo NJIKE, Batoufam, 325

56 Statues commémoratives du fo NGONGANG et de son épouse, Bamena, 282, 291, 297

57a Statue commémorative de l'épouse du fo NGONGANG, Bamena, 415

57b Statue commémorative de l'épouse de NGONGANG (détail)

58 Statue commémorative du fo NGOUAMBO, Bakassa 304

59a Statue d'un personnage portant une calebasse, Balatchi , 180

59b Statue commémorative d'un fo, Bangwa occidental, 302

60 Personnage rendant hommage à une statuette habillée, Bamenyam, 382, 338 , 493

61 Statuette d'ancêtre gardien et protecteur, Bamenyam, 332, 338, 410, 417

62 Un foto' (chef soumis) portant la statuette tafikoŋ, Mbantoum (Bangangté), 278, 342, 343, 466, 481

63 La statuette tafikoŋ, Mbantoum, 278, 306, 342, 415, 436

64 La statuette tafikoŋ dans son enveloppe de peau de bête, 342, 343

64 bis Statue de guerrier, Bandjoun, 362

65a Statuette féminine, gardienne et protectrice des lieux, Bangoulap, 333, 415

65b Statuette féminine de Bangoulap (détail), 333

66 Statuette rituelle ZAA, Bamendjing, 337, 486

67a Statuette rituelle ZAA avec les piquants de porc-épic, Bamendjing , 331, 332, 337, 368, 410, 417, 437, 477, 479

67b Statuette ZAA (vue de dos), 332, 337, 436, 437

68 Poteau rituel sculpté, Bamendjing, 337, 411, 437, 477, 479, 492

68 bis Statue gardienne, Bafoussam, 336, 477, 481

69 Poteau funéraire ghenyə, Fotetsa, 180

69b, c Bâtons rituels sculptés panmkətuɔk, Bahouang 473

70 Statuette protectrice, Bamendjo 335, 367

70 bis Statue protectrice, Bawok 336

71a et b Statuette mupo, Fongo Ndeng, 341, 459, 477

72a et b Statuette janus, Fongo Ndeng, 181, 459, 491

73a, b, c Statuette janus utilisée pour rendre la justice, Fongo Ndeng 181 , 491

74a Statue d'une porteuse de coupe, Bamenkombo 329

74b Statue féminine, Bandjoun, 280

75a Statue de mère à l'enfant, Bangwa oriental, 326, 415

75b Statue d'une jeune fille, Bangang Fokam, 415

76a Statue, Bangou, 417

76b Statue féminine, Batoufam , 180

77 Effigie commémorative d'une reine, Bandjoun, 326

III - OBJETS PERLÉS ET PERLES

78a Trône royal perlé, Bandjoun, 183, 230, 282, 413, 417 , 490

78b Trône royal perlé (détail), Bandjoun, 230

79a et b Trône royal perlé, Bandjoun, 177, 216, 230, 283, 331, 332, 365, 413, 477

80 Trône royal perlé de Bandjoun (détail) 384, 483

81a Trône royal anthropomorphe, Bandjoun, 310, 384,492

81b Trône royal anthropomorphe, Bandjoun, 310, 384, 477

82a Trône anthropomorphe, Bandjoun, 310, 368, 413, 437, 479

82b Trône anthropomorphe de Bandjoun (détail), 310, 478.

83 Une partie du trésor royal de Bandjoun, photographié en 1930, 311

84 Une partie du trésor royal de Bandjoun, photographié en 1930 (suite) , 183

85a Trône royal perlé, Bandjoun, 283, 384, 483 , 490

85b Détail d'un des personnages du trône royal perlé de Bandjoun, 385

86a Trône royal perlé, Bameka, 177, 309, 377, 384, 385, 413

86b Trône royal perlé, Bameka, vue de profil

87a Porteuse d'une coupe perlée, Bameka, 477, 479

87b La porteuse de coupe de Bameka, vue de profil, 328, 479

88 Trône royal perlé, Bansoa, 313, 360, 413

89 Trône royal perlé de Bansoa, 287, 310, 313, 329

90a Trône royal perlé, Baleng, 183, 250, 310, 362, 377

90b Trône royal perlé à dossier anthropomorphe, Baleng, 177, 310, 377

91a Détail du trône royal de Baleng, 483

91b Détail du trône royal de Baleng, 250, 386

92a Trône royal perlé, Bamesso, 410

92b Trône royal de Bamesso, 410

93a Tabouret royal perlé, Bandjoun, 370

93b Tabouret royal perlé de Bandjoun (détail), 370

94 Trône royal à dossier, figurant le fo FOTUE, Bandjoun, 310, 371, 477, 480

95 Trône royal du fo FOTUE (détail)

95 bis Statue gardienne, Bafoussam, 373

96a Calebasse, Bamougoum, 371

96b Calebasse, Bafoussam, 371, 373

96c Trône royal, Bameka, 287, 371

97a Sommet de coiffe à forme d'oiseau, Babadjou, 226, 410

97b Fouet de danse sɛ̀ leŋ, Fongo Ndeng, 238

98a Coiffure en forme de toque fe, surmontée d'une panthère, 224, 385, 482

98b Une femme du fo de Bangang Fokam, présentant la coiffure fe, 201, 224

99 Masque d'éléphant avec sommet de coiffe en forme de panthère, 224, 385, 386

100a et 100b Tabouret royal perlé, Baleng, 234, 492

101 Membres masqués de la société Kwɔ'si lors d'une danse à Bamougoum, 225, 243, 244, 257, 260, 377, 385

102 Membres de la société Kwɔ'si avec des masques d'éléphant, Bandjoun, 187, 225, 243, 244, 311, 466, 475

103a Les masques perlés invités à Foumban pour les funérailles de la mère du roi NJOYA, 243

103b Figuration de crâne-trophée perlé, Dschang, 360, 361

104 Masque d'éléphant perlé, Bafoussam, 242, 385

104 bis Figuration de crâne, Fontsa Touala, 361

105 Coiffure rituelle, Babeté, 181

106 Peau de panthère perlée de la mafo MBIALEU, Bana, 184

107 a et b Les peaux de panthère, perlées, Bandjoun, 386, 239

108 Femmes du fo exhibant des calebasses rituelles perlées, Bandjoun, 475

109 Calebasses perlées, Bamesso, 183

110 Calebasse perlée à double col, associée aux figurations du serpent et de la tortue, 263, 506

111a Collier royal, Bamenyam, 224

111b Collier d'un foto, Bameneu (Bangoulap), 181

112a Collier d'un fo bamiléké, 181

112b Vue longitudinale des perles étirées, transparentes, à filet ou tosi, 181

112c Perles à chevrons, 181

113a Perles enroulées ou tournées, 181
113c Perles sphériques enroulées (mgapui), 181
113d Perles étirées granulaires, 181
114 Masque de tissu de la société Kemjya, Baleng, 373
115 Broderie de perles par l'artiste TEKOM Jeannette, 413

IV - PIECES DE MOBILIER

116 Tabouret royal en forme de panthère, pays bamiléké, 220, 223, 229, 232, 386
117 Tabouret d'un foto, Bandjoun, 184, 232, 371, 384, 470
118a Tabouret royal, Bangang Fokam, 184, 220, 223, 233, 470
118b Tabouret royal, Bamenyam, 385
119 Trône royal, Banka, 233, 309, 414
120a Tabouret royal, Baham, 226, 234, 267, 279 , 490
120b Tabouret royal, Badenkop, 233
121 Tabourets royaux avec la statue commémorative du fo TSHAKUTIO de Bazou, 293, 360, 384, 414
122 Tabouret royal, Bafounda, 267, 385
123 a et b Tabouret royal, Bafou, 229, 234
124a Trône royal, Bawok, 309, 312
124b Trône royal, Bawok, 330
125a Tabouret royal, Babeté, 374
125b Tabouret royal, Babeté
126 Tabouret royal, Balatchi, 360
126b Tabouret royal, Babeté, 367
127a Tabouret du prince NOTƱEM NGOM, Bandjoun, 184
127b Tabouret des membres du conseil des neuf notables, 154, 470
128 Lit royal, Bamumkumbit, 185, 360
129 Tabouret royal, Bamumkumbit, 273

V - LES MASQUES

130 Masque tsəmabu', Bandjoun, 186, 356, 358, 413

131 Masque tsəmabu', Bamendjo, 358, 413, 417

131 bis Six masques tsəmabu', Bandjoun, 358

132 Masque tsəmabu' perlé, Bandjoun, 358

133 et 134 Masque de buffle, Bandjoun, 187, 252, 436, 517

135 Masque de buffle, Bandjoun, 253 , 517, 516

136a Masque de buffle, Baleng, 254 , 516

136b Masque de buffle, Foréké-Dschang, 254

137 Masque de buffle, Bagam, 254, 410, 516

137 bis Masque de buffle, Bafut, 255

138 Masque de bois, Bahouang, 351

139a et b Masque d'éléphant, Bafou, 246 , 517

139c Masque d'éléphant, Fongdonera, 246

140a et b Masque d'éléphant, Bamougong, 245

141 Masque d'éléphant, Bamumkumbit, 247

142a Défilé de masques d'éléphant, Dschang, 245

142b Danse de l'éléphant et masque aka, Bafut, 247

143 Masque mkangwa, Batoufam, 238, 355, 493

144 Masque tukah à visage humain, Bamendou, 267,356

145 Masque katcho, Bagam, 261, 278, 282, 356, 410,411

145 bis Masque Katcho, Bafandji, 261, 495, 495 bis.

146 Masque anthropomorphe, Babété, 351, 352

147 Masque anthropomorphe, Babété, 345, 351, 352

148 Danseur masqué de la société majoŋ-lali, Bana, 282, 345, 349

149 Masque facial, Balatchi, 186, 349, 368, 480

149 bis Masque tsəmajoŋ, Bamena, 350

150 Masque heaume, Fongo Ndeng, 352, 354, 360, 481

150 bis Masque janus majulɛ, Fotetsa, 354, 355, 436, 491

151a Masque yegʉe, Bamena, 184, 187, 355, 373

151b Masque yegʉe, Batié, 355, 373, 458

152 Membres masqués de la société Ku'ngaŋ, Bapa, 186, 355, 368, 462, 475

153a Masque de chimpanzé, Bapa, 350
153b Masque de bois de la société Ku'ngaŋ, Bana, 345, 350, 351
154 Membre masqué de la société Ku'ngaŋ, Bapa, 351, 462
155 Membres de la société Ku'ngaŋ, Batié, 159, 185, 477 , 495
156a Masque de plumes, Bamesso, 477
156b Un membre de la société Kunje, Bapi, 459
157 Membres de la société Kemjyɔ, Bandjoun, 159, 368
158 Membres de la société Kwimtaŋ, Bapi, 159, 368, 473

VI - LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE.

159 Tambour à fente lam, Fongo Ndeng, 24
160 Tambour à fente lam, Fongo Ndeng, 135, 247, 360
161 Personnage battant le tambour lam, Fongo Ndeng, 135, 188, 248
162 Tambour à fente lam, Bangang, 180
163 Figure de lion ornant le tambour de Bangang, 188
164 Tambour à fente lam avec fo triomphant en embout, 164, 287
165 Tambour à fente lam, Bandjoun, 188, 342
166 Tambour à fente, Cross River (Nigéria)
167a Tambours à lèvres, tenus par des personnages, Bamesso, 188, 342
167b Tambours à lèvres ndu de forme humaine, Bamesso, 342, 462
168a Tambour à lèvres ndu, Babeté, 341
168b Tambour mâle ntem, Bamessingué
169 Tambour mâle ntem, Bandjoun, 189, 263, 374, 462
170 Tambour à membrane (de sexe femelle), nkak, Bangwa oriental, 189

171 Tambour à membrane (de sexe femelle) nkak, Bameka, 221, 257, 263, 279, 386

172 Tambour à membrane (de sexe femelle), nkak, Bamougong, 257

173 Tambour à membrane (de sexe femelle), nkak, Badenkop, 69, 255, 267, 268, 278, 527

174 Tambour à membrane (de sexe femelle), nkak, Bandjoun, 69, 255, 282, 516

175 Tambour à membrane (de sexe femelle), nkak, Bamendjo, 221, 516

176a Tambour à membrane (de sexe femelle), nkak, Bamougong, 278, 527

176b Tambour à membrane (de sexe femelle), nkak, Baloum, 371, 385, 411, 462

177a Trompe d'appel royale, Bandjoun, 360

177b Flûte rituelle, Fongo Ndeng, 189

178a Trompe d'appel royale, Bamessingué, 189

178b Un foto' sonnant le cor d'appel, Mbantoum (Bangangté), 189

179 Doubles cloches, Bandrefam, 189, 374

180 Orchestre formé de six cloches doubles, Bangang Fokam, 189

181a Double cloche cassée, Ndiensə (Bangangté), 189, 374

181b Double cloche, Fongo Ndeng, 189

182 Orchestre formé de cinq double cloches, Mbantoum (Bangangté), 189

183 Cérémonie sacrée avec les membres de la société nyalen, Bandjoun, 446.

VII - LES PIPES.

184a Pipe avec fourneaux en laiton, Baleng, 275, 279, 360.

184b Fourneau de pipe en laiton, Bagang Fokam, 477.

184b Fourneau de pipe en laiton, fossungo, 561.

185a Pipe en laiton, Bamena, 214
185b Pipe en laiton à motif d'éléphant, Bamena, 214, 250
186a Pipe, Bafoussam, 279, 364
186b Pipe, Bangwa, 364
186c Pipe, Fongo Ndeng, 250
187a Pipe, Bamena, 365
187b Pipe, Bangwa, 190
188a Notable tenant sa pipe, Bandjoun, 278, 365
188b Fourneau de pipe à motif anthropomorphe, 190
189a Morceau d'un fourneau de pipe à motif de bovidé, Bantche-Bansoa, 190, 256
190a Fourneau de pipe, Bamendjo, 279, 367, 466, 477
190b Fourneau de pipe, Bamenyam, 410, 477
191a Pipe, Bamesso, 410
191b Fourneau de pipe, Bandjoun, 190

VIII - RECIPIENTS

192a Vase à sauce, Bamendjinda, 384, 410
192b Vase à sauce, Bamendjinda, 384, 410
193 Trois vases à sauce, Bamesso, 191
194a Vase à sauce, Bamesso, 191
194b Deux vases à sauce, Mandoum II (Bangoulap), 179
195 Ensemble de sept vases à sauce, Bameka, 191
195 bis Vase à sauce et à huile de palme, Bamesso, 410, 279
196a Vase à vin, Mbantoum, 477
196b Vase à vin, Bangwa oriental, 191

IX - OBJETS DE TISSU, COIFFURES ET PARURES.

197a Exposition de l'étoffe rituelle ndop, Bandjoun, 392, 482 , 492

197b Etoffe rituelle ndop, Bandjoun, 376, 377, 385, 392, 393

198 Une phase de fabrication du ndop, Bandjoun, 206, 379, 392, 413

199 Fabrication du ndop : ensemble de motifs géométriques et symboliques dessinés sur une étoffe, Bandjoun, 206, 413

200 Une phase de fabrication du ndop : surcouture des motifs au raphia, Bandjoun, 192, 206

201 Après la teinture du ndop à l'indigo,la surcouture du raphia est en train d'être défaite, Bandjoun, 206

202 Danseurs de la société Kwɔ'si avec costumes en étoffe ndop, Bamougoum, 146

203 Etoffe ndop entourant l'enclos sacré qui contient les instruments de musique,cultuels, Bamougoum, 392, 394, 482

204 Etoffe mqʉə, Bangoulap, 192, 333, 370

205 Métier à tisser vertical tamdzə avec l'étoffe mqʉə, Bahouang, 192

206 Deux ŋwala' portant des cagoules en étoffe mqʉə, Bamesso, 482

207 Portrait du fo de Bamougoum, entouré de sa première femme et de deux ŋwala', 370, 483

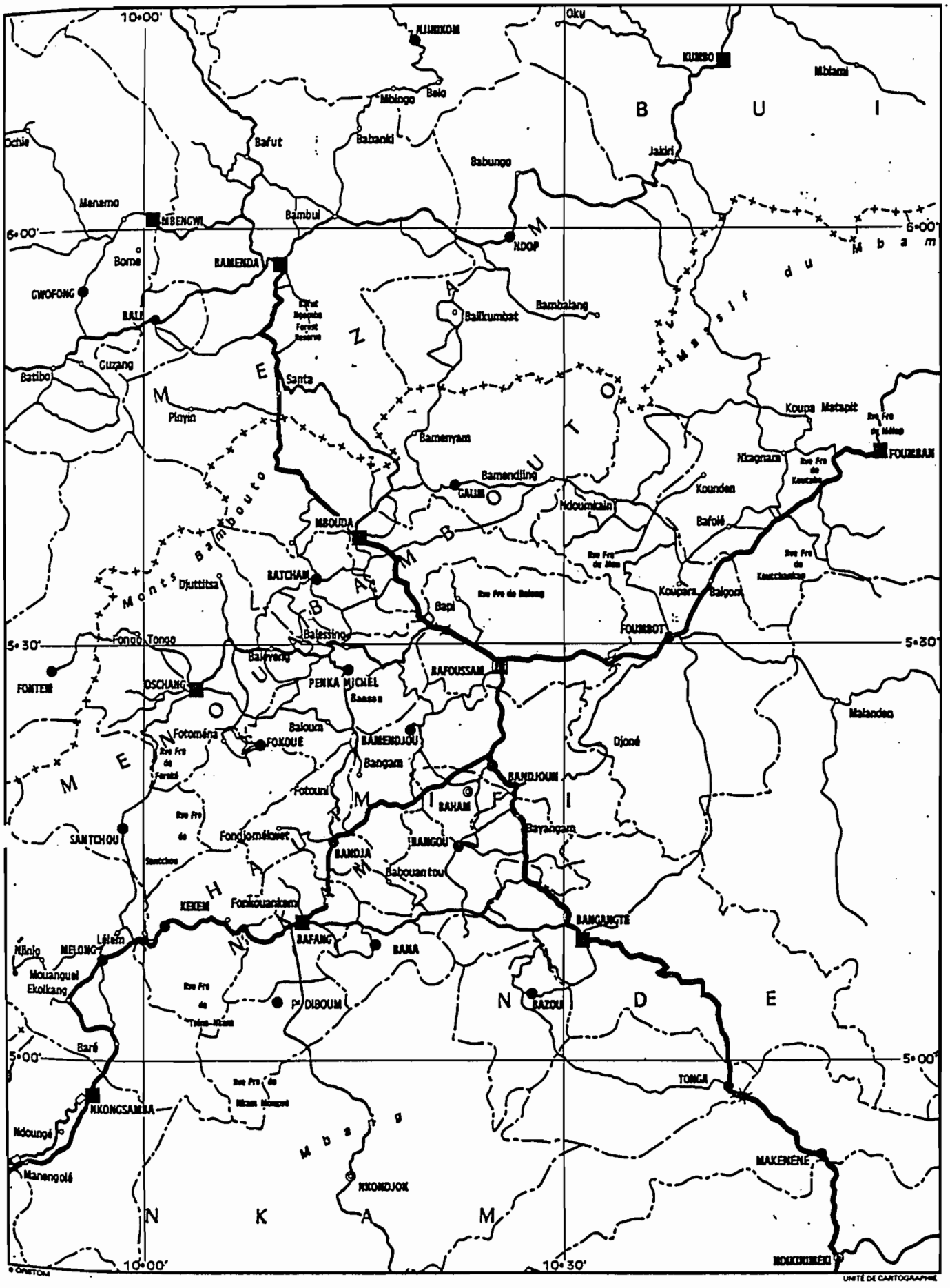
208 Costume en écorce d'arbre, Bandjoun , 192

209 Etoffe ukara Cross River (Nigéria), 395

210 La grande coiffure royale məsah, Bandjoun, 193

211a Le fo FOTUE de Bandjoun portant la grande coiffure royale məsah, 193, 226, 260 , 501

211b Costume de danse du fo NJOYA, porté par un de ses serviteurs, 226, 260, 501



Carte n° 11 - LE PAYS BAMILEKE : les infrastructures routières

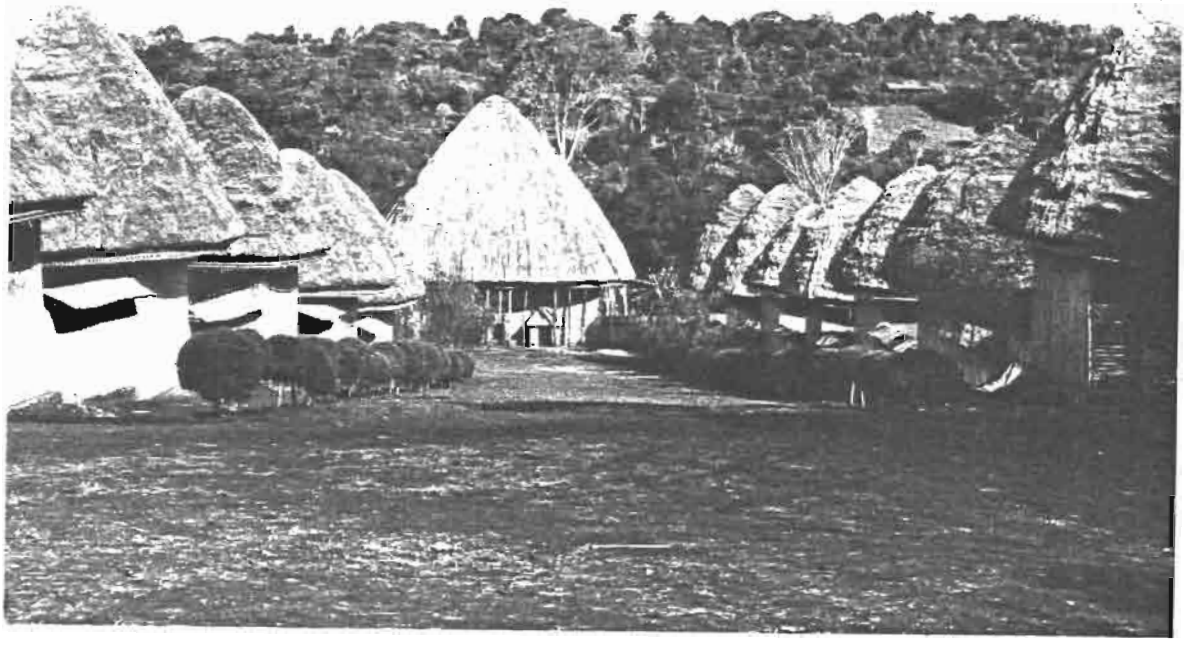
——— - route bitumée

——— - piste principale

■ - chef-lieu de province

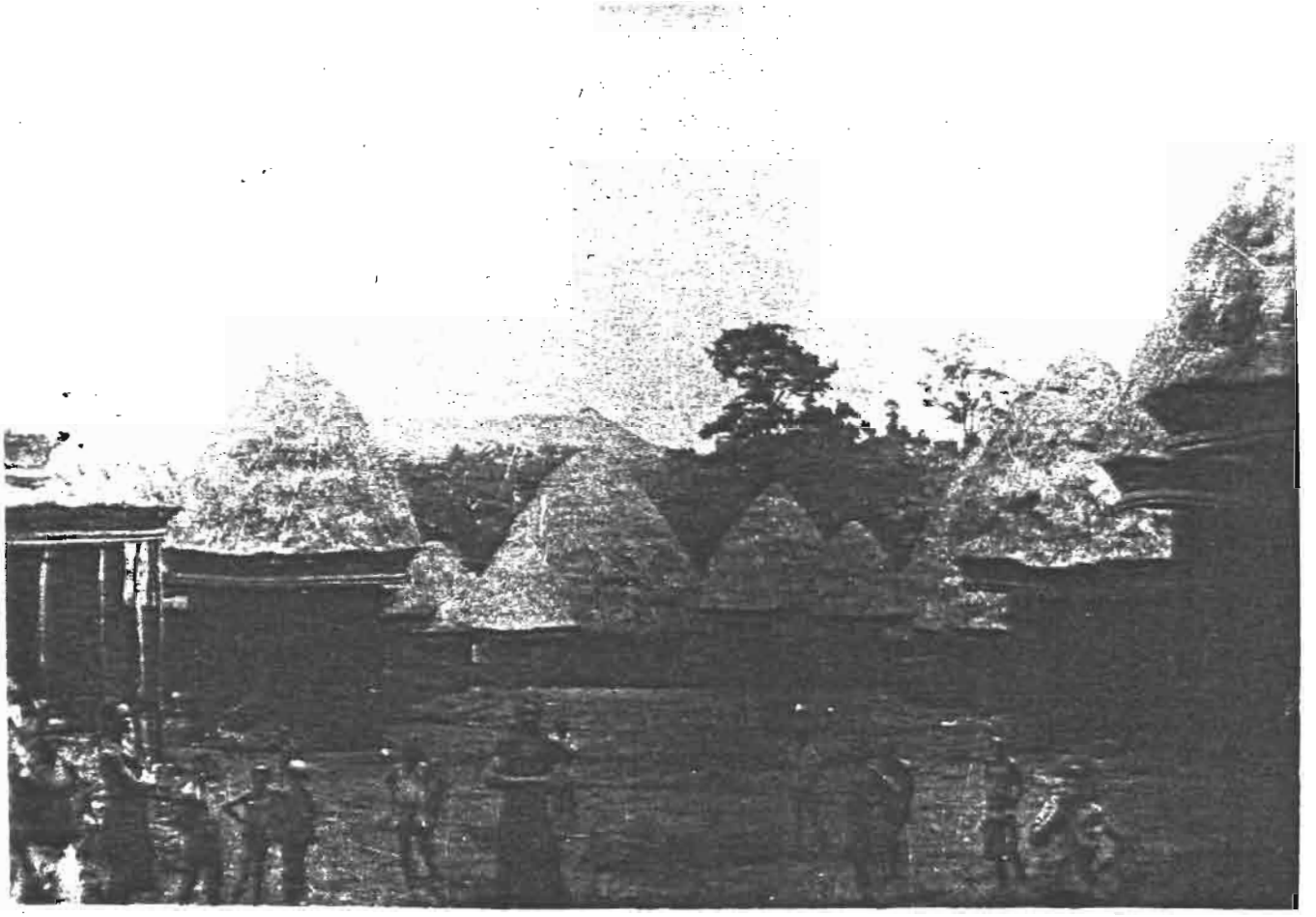
(c) ORSTOM, d'après J.CHAMPAUD, document actualisé 1987

I - OBJETS D'ARCHITECTURE

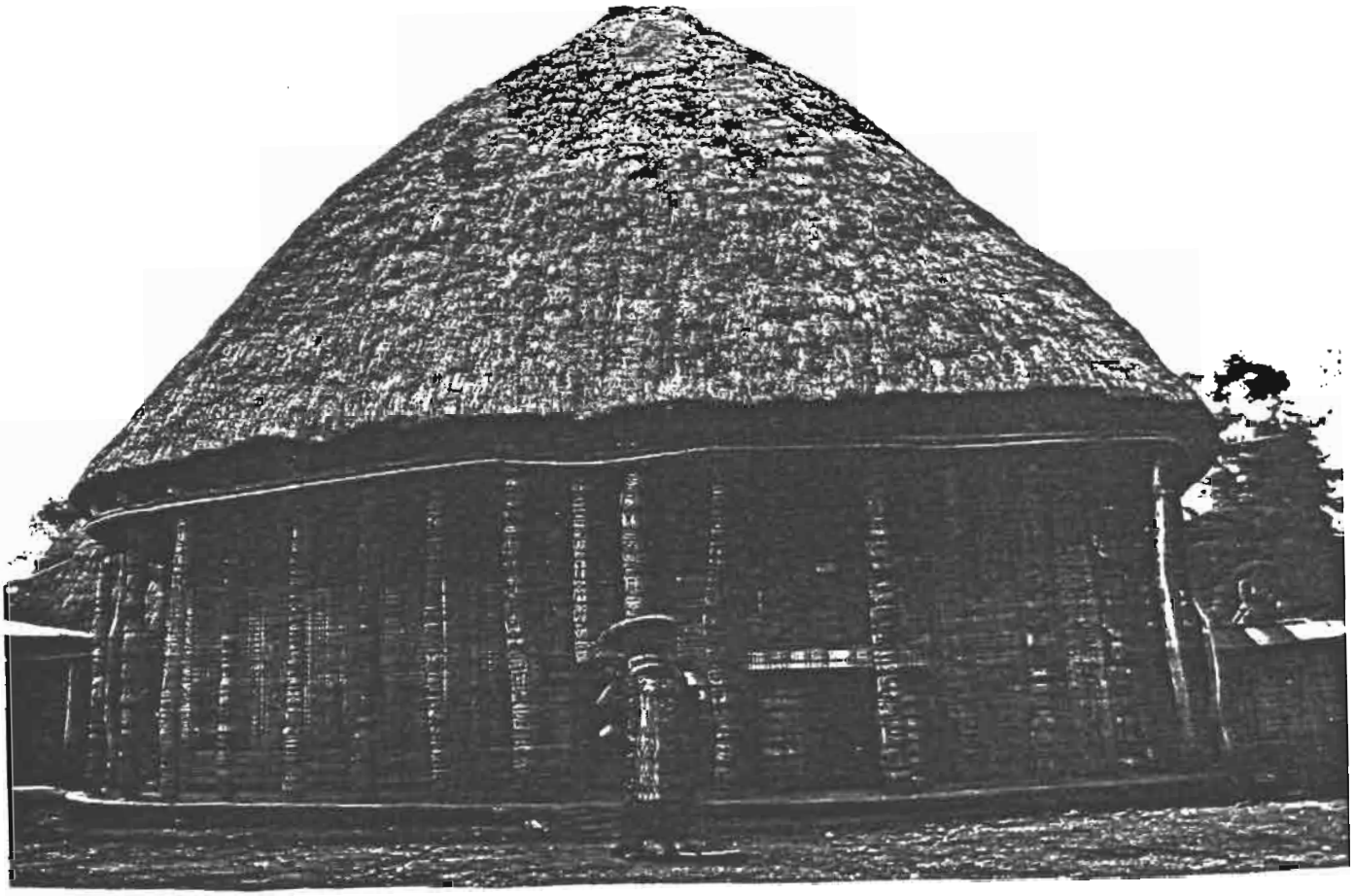


Ph. 1a - Une vue de la résidence royale, Bandjoun. (Cliché FINAC-MBANDA, 1981).

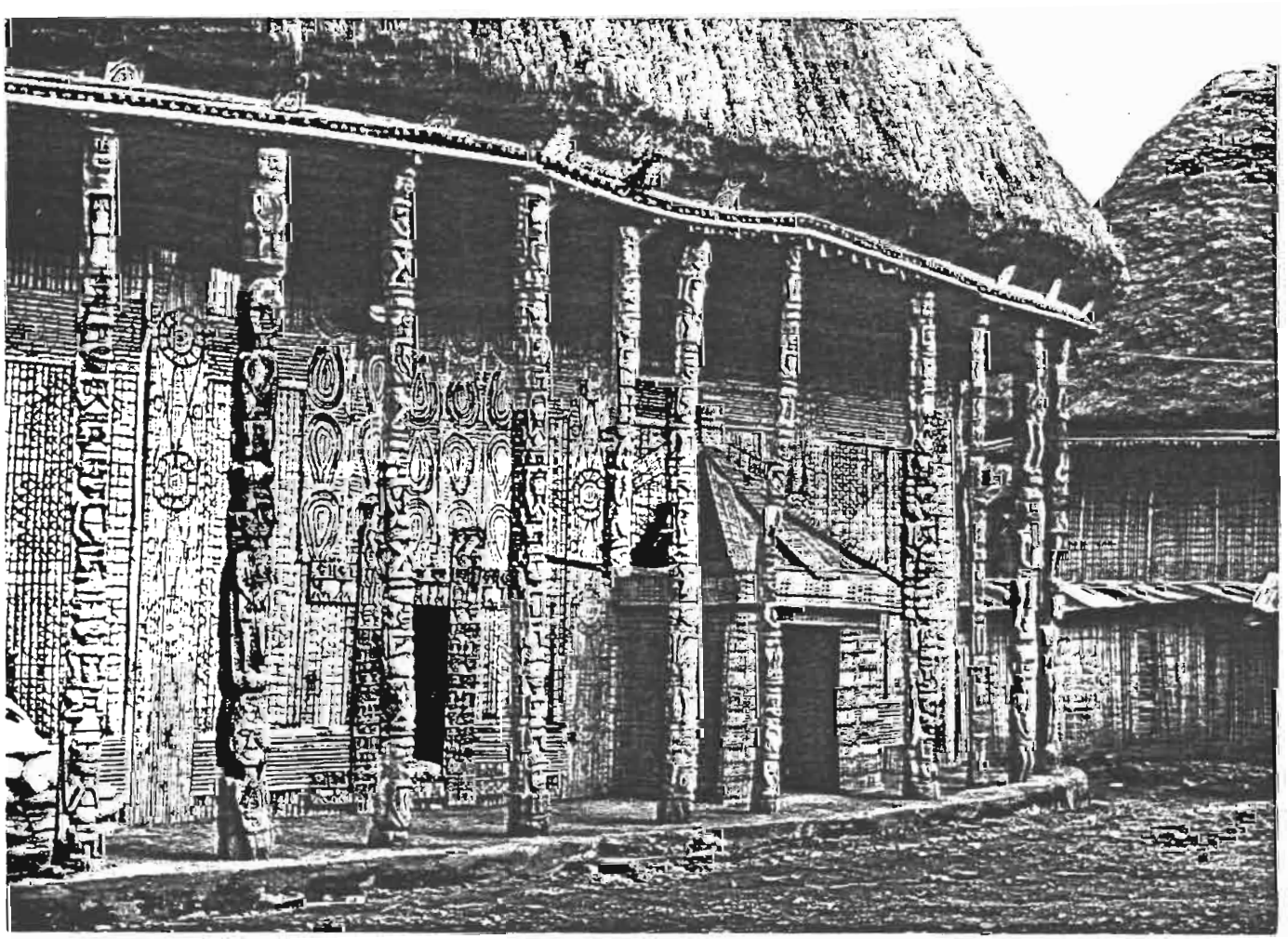
Ph. 1b - Une vue de la résidence royale avec scène de danse devant la grande case, Bandjoun. (Cliché FINAC-Mbanda, 1982).



Ph. 2 - Une vue d'une résidence royale bamiléké
(Cliché CHRISTOL, 1925/30).



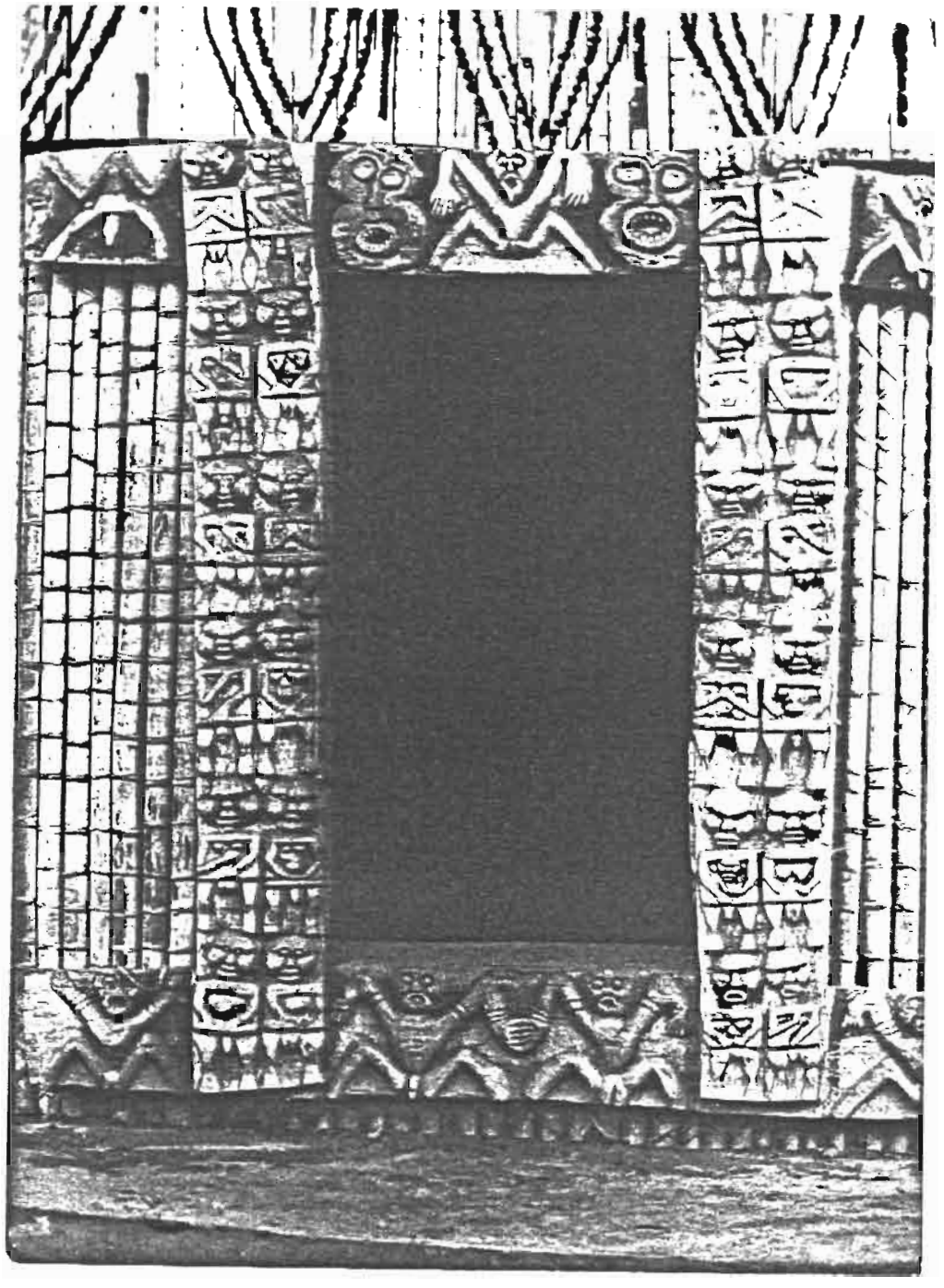
Cf. page 3 bis



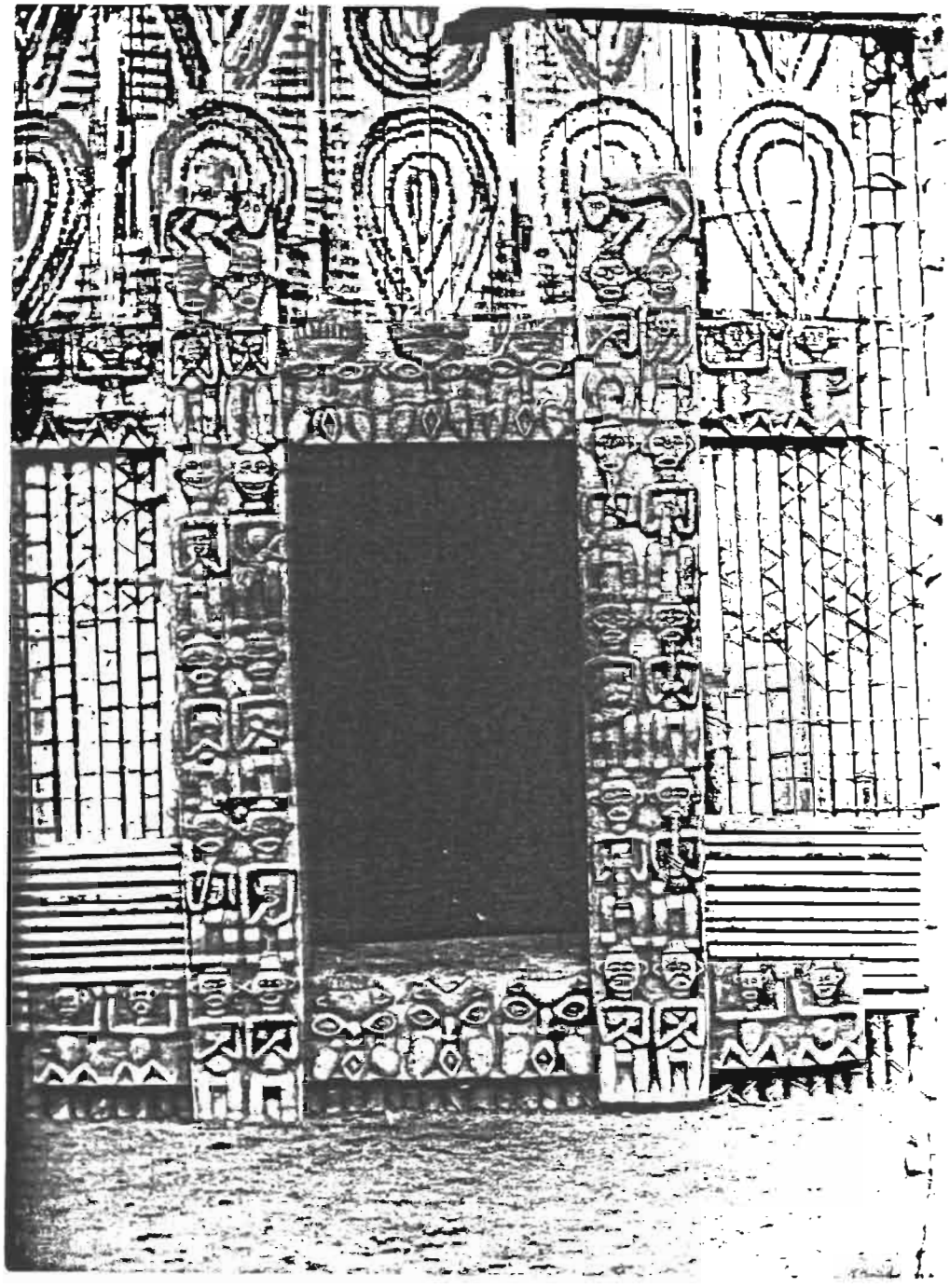
Ph. 3a et 3b - Façade monumentale de la grande case royale chəŋ bundyə de Bandjoun avec les piliers sculptés, un encadrement de porte, un abri vestibulaire. Ce palais fut construit en 1959, l'ancien ayant brûlé lors de la guerre civile qui sévissait dans la région à cette époque.
(Cliché FINAC-PERROIS, 1981).

Ph. 4 - Case de notable ou chən, Bandjoun, première moitié du XIXe siècle. Le notable, assis devant sa porte, est entouré de deux serviteurs voilés.
(Cliché FINAC-MBANDA, 1981".

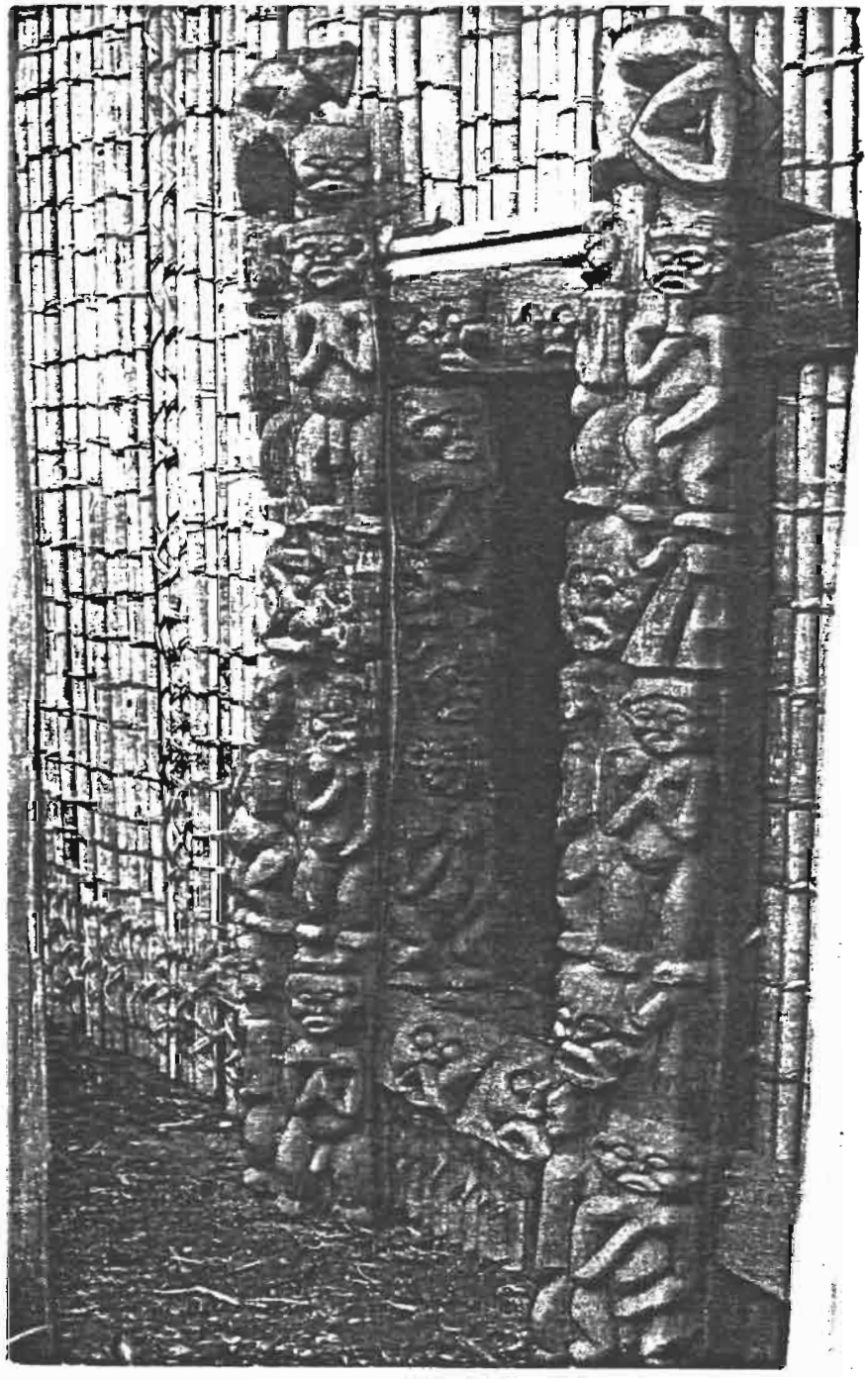
Ph. 4 bis : Cases des épouses du fo, Baméka.
(Cliché HARTER, 1957).



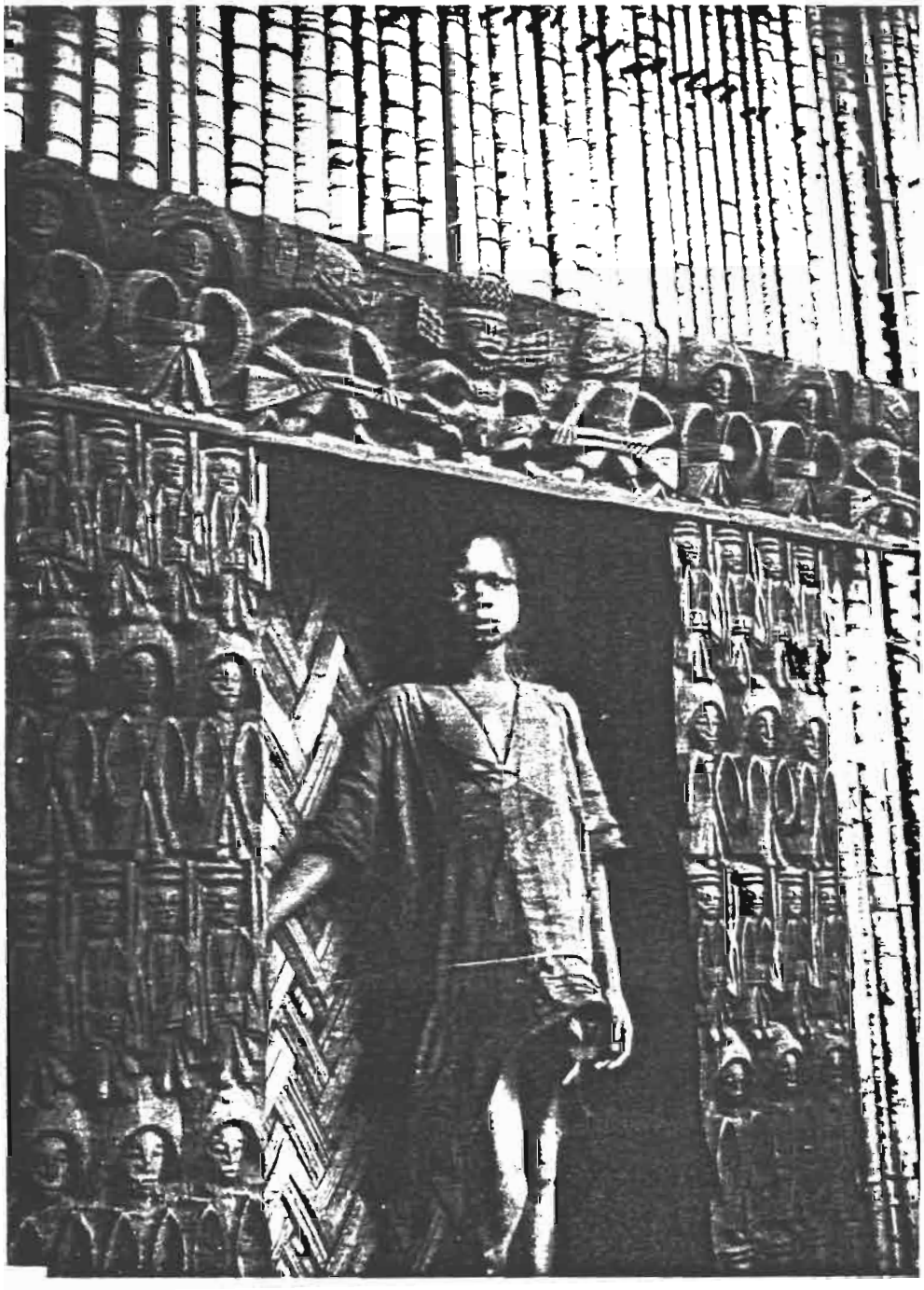
Ph. 5 - Cadre de porte bom'dyə richement décoré de la grande case de Bandjoun, 1959. Bois polychromé, hauteur 2,05 m, largeur 1,86 m. (Cliché FINAC-PERROIS, 1981).



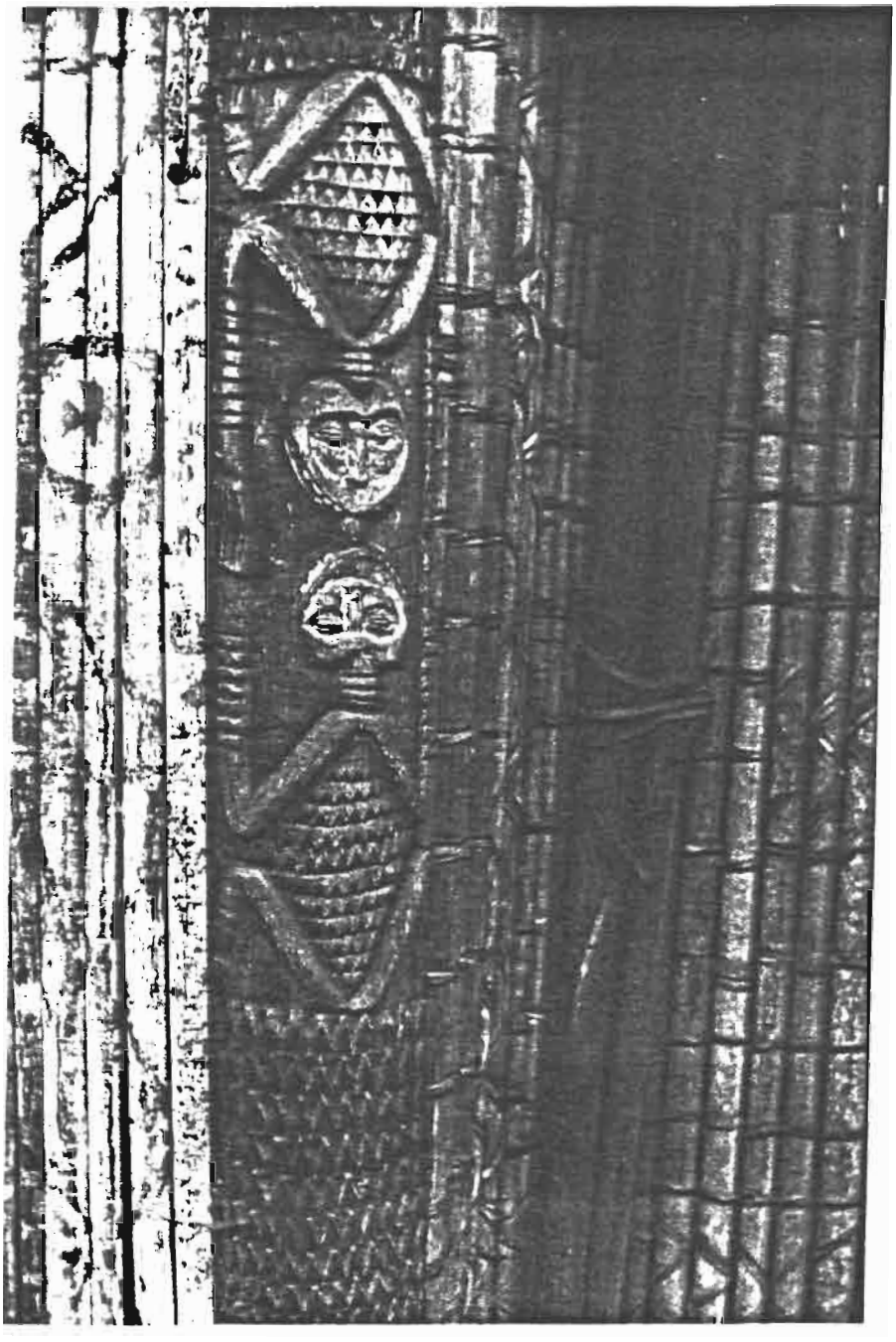
Ph.6 -cadre de porte bom'dyə de la grande case de Bandjoun, 1959, bois, hauteur 2,25 m, largeur 1,67 m ; évocation des scènes de la vie sociale où apparaissent le roi, fo, et sa femme, jəfo, la panthère symbole de la puissance royale, les guerriers et des têtes coupées (Cliché FINAC-PERROIS, 1981).



Ph. 7 - Cadre de porte bom'dyə, Bayangam, début du XXe 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, 1982).



Ph. 8 - Cadre de porte bom'dyə, Fondjomekwet, début du XXe siècle, bois.Silhouettes stylisées, en bas-relief, de fusiliers évoquant l'arrivée du corps expéditionnaire allemand à l'époque coloniale (Cliché CHRISTOL, 1925).



Ph. 9a - Pied-droit d'un cadre de porte, Bayangam, XIXe siècle, bois, hauteur 2,24 m, Muséum für Völkerkunde, Berlin, n° IIIC 21123 ; à noter la figuration de la panthère et celle de deux crocodiles s'opposant. Pièce collectée par GLAUNING en 1906.

Ph. 9b - Détail des murs, se coupant à angle droit, de la grande case de Bandjoun ; présence de deux crocodiles s'opposant, 1959 (Cliché FINAC-PERROIS, 1981).

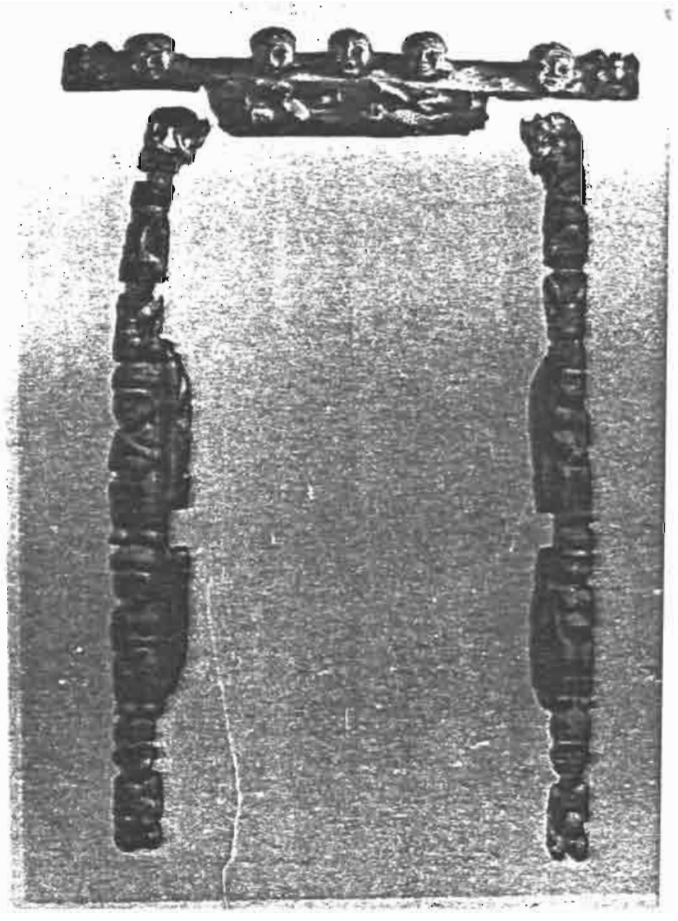
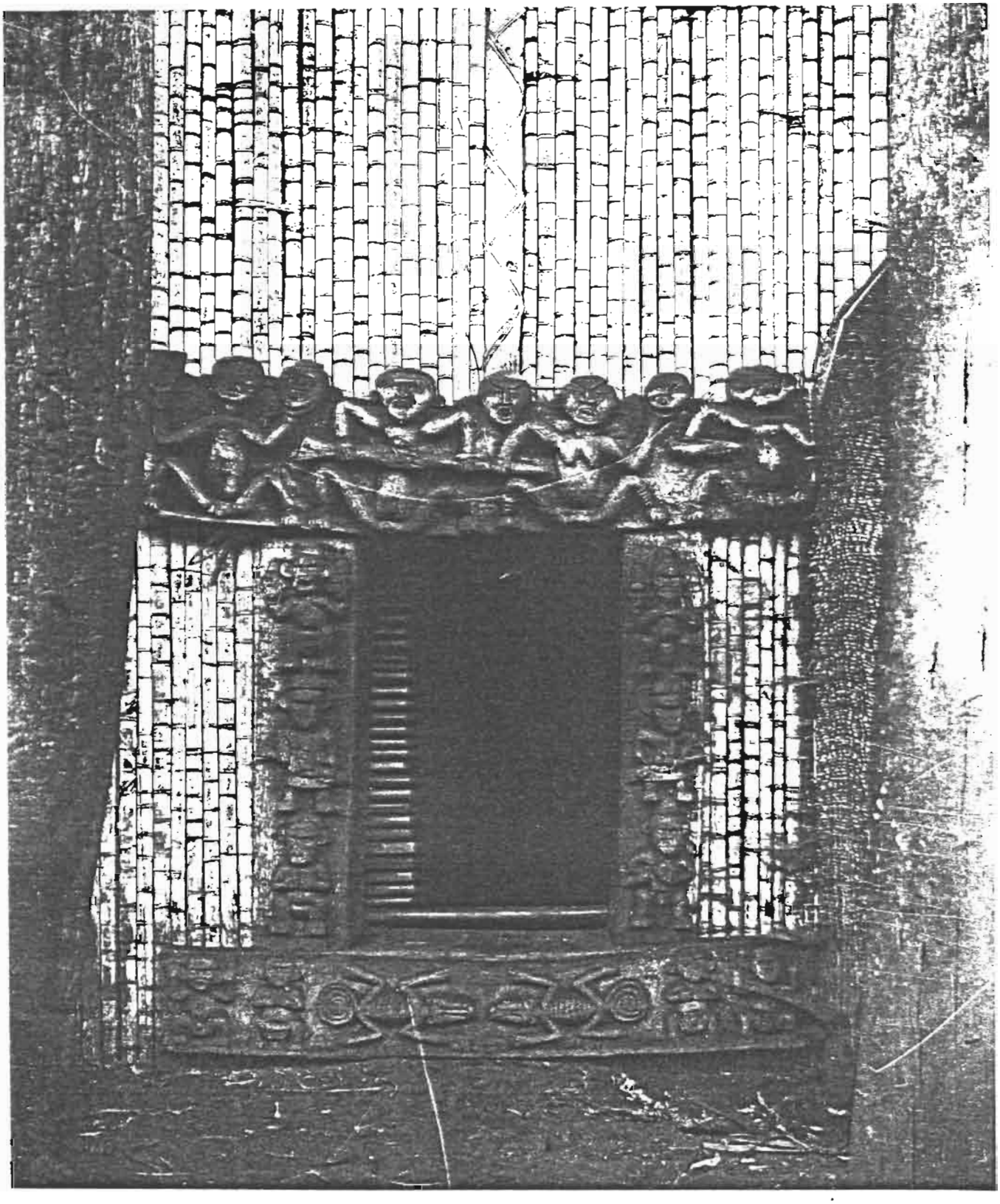
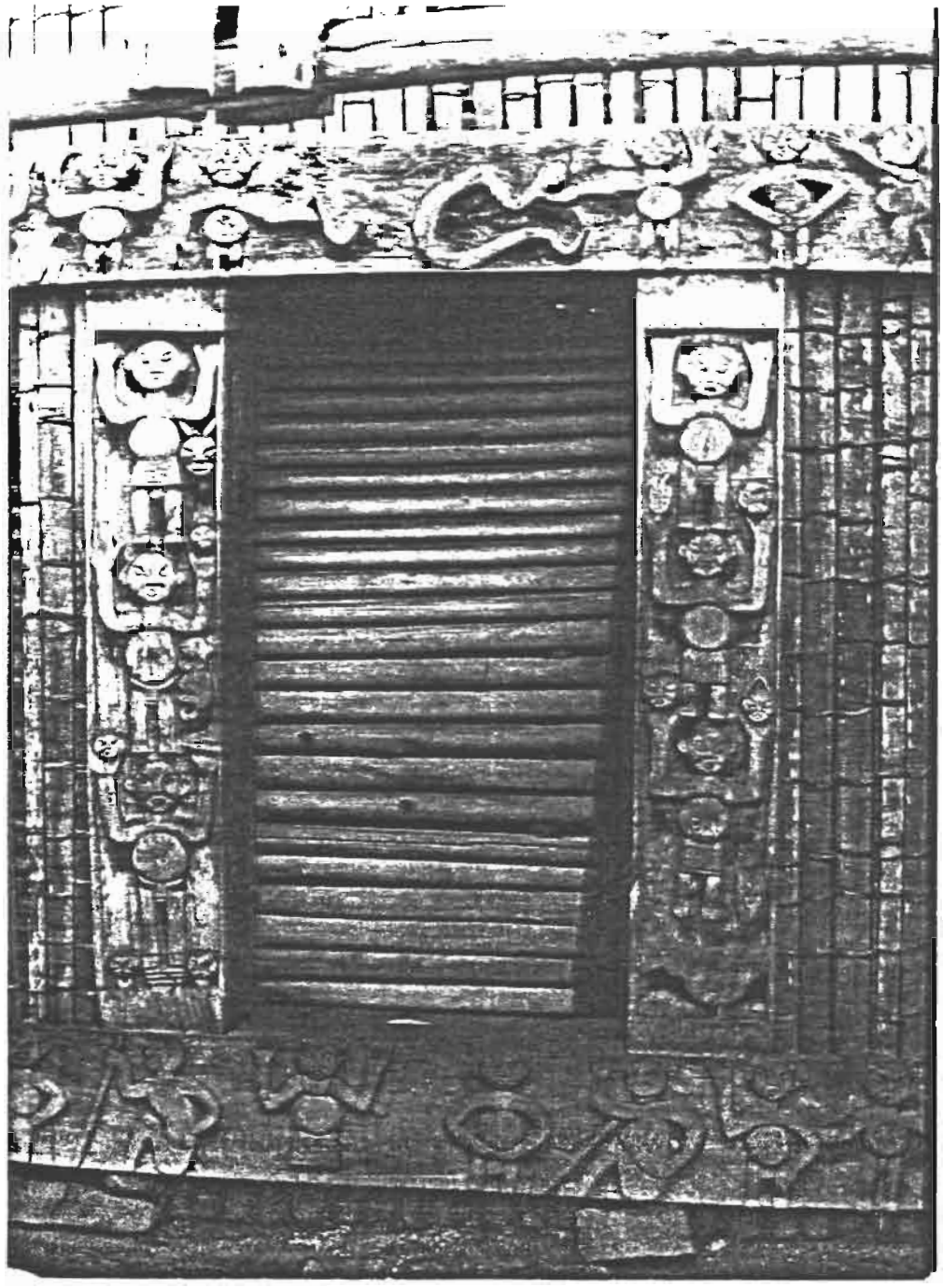


Fig. 10 - Cadre de porte bom'dyə, Baham, XIXe siècle, bois, hauteur 2,67 m, Museum für Völkerkunde, Berlin, n° IIIC 21052a-c ; araignées, panthères, crocodiles, têtes coupées, musiciens, mfo (rois), femmes du fo font partie d'une très riche composition illustrant certains aspects de la vie sociale. Trois pièces collectées par GLAUNING en 1906.

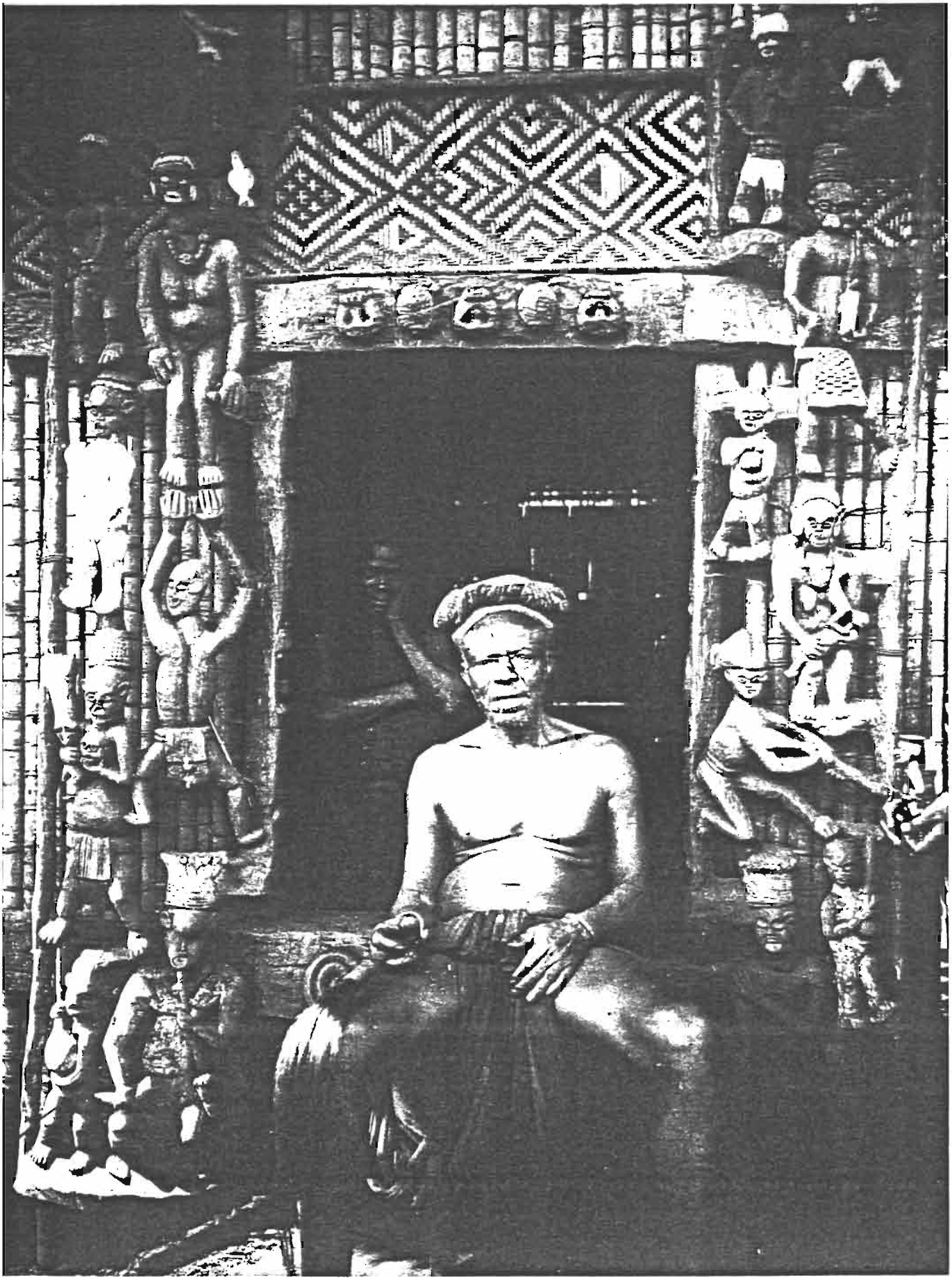


Ph. 11 - Cadre de porte bom'dyɔ, Bandjoun, XIXe siècle, bois ; violente scène de guerre en haut-relief, où apparaissent une reine combattante, des rois victorieux, des guerriers menaçants, deux caméléons symboliques. (Cliché CHRISTOL, 1925).

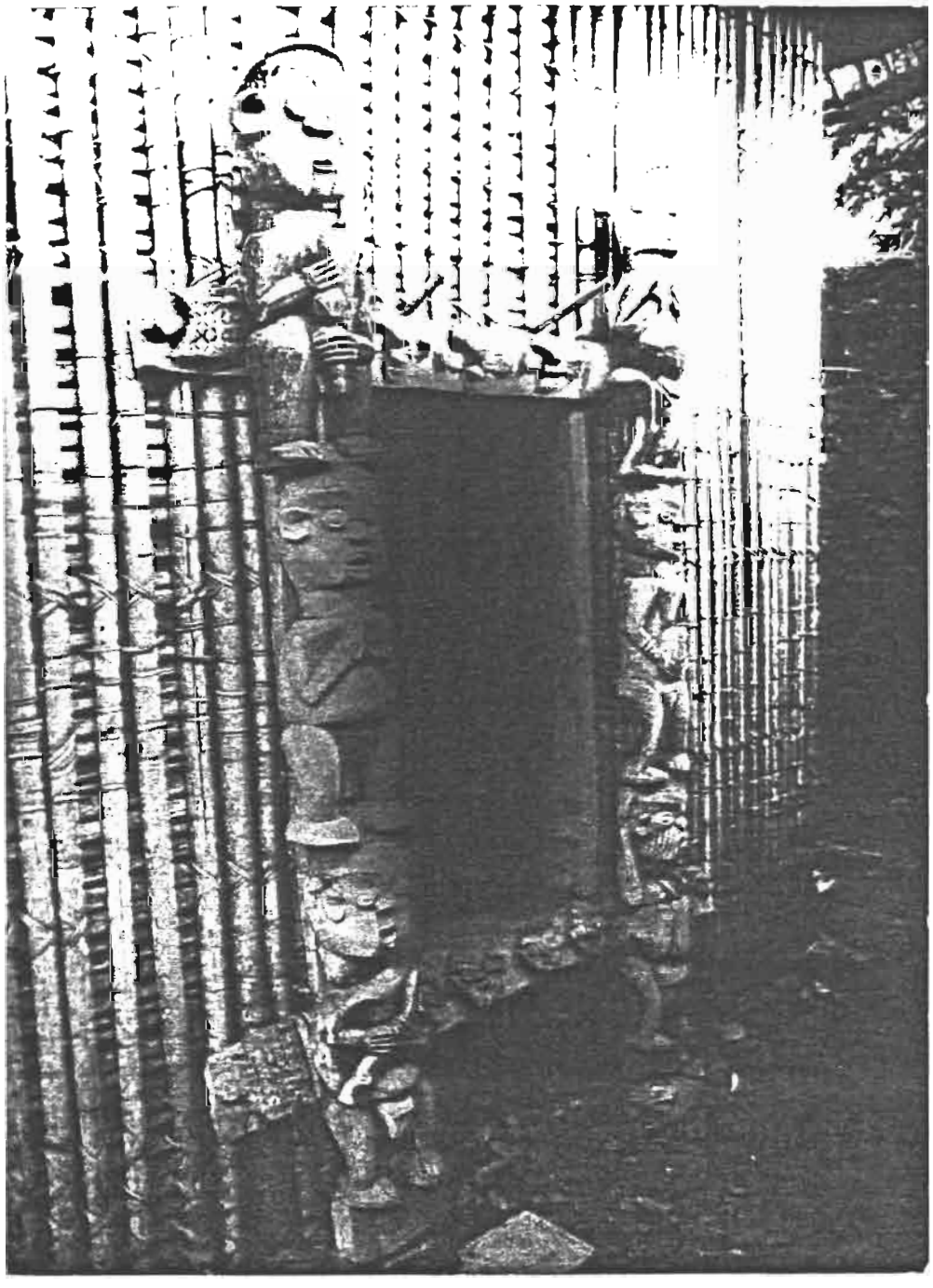


Ph. 12 - Cadre de porte bom'dyə, Bahouang, XXe siècle, bois, hauteur 2 m, largeur 1,82 m ; à remarquer la représentation du serpent (Cliché FINAC-MEGAPTCHE, 1982).

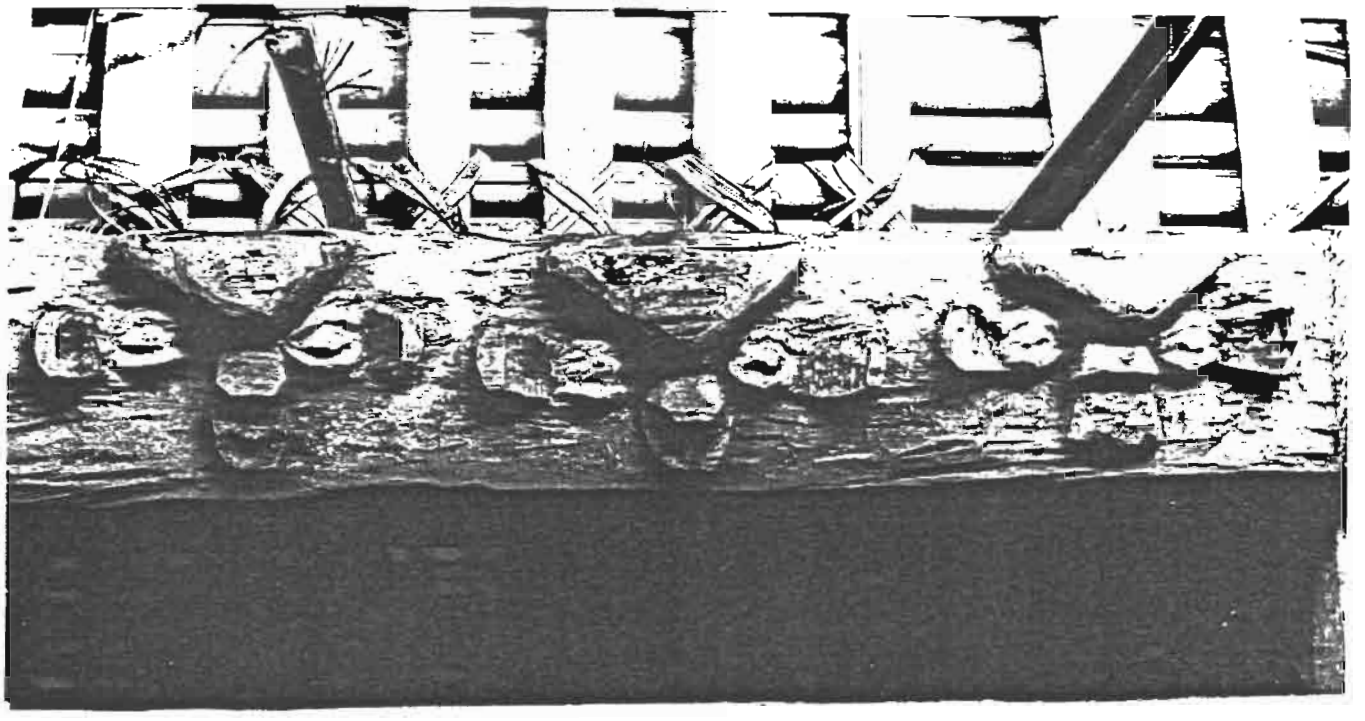
Ph. 13 - Détail d'un élément faisant partie d'un cadre de porte en bois, Bandjoun, XIXe siècle, hauteur 1,40 m présence du serpent, des araignées et du lézard. (Cliché FINAC - ADALA, 1983).



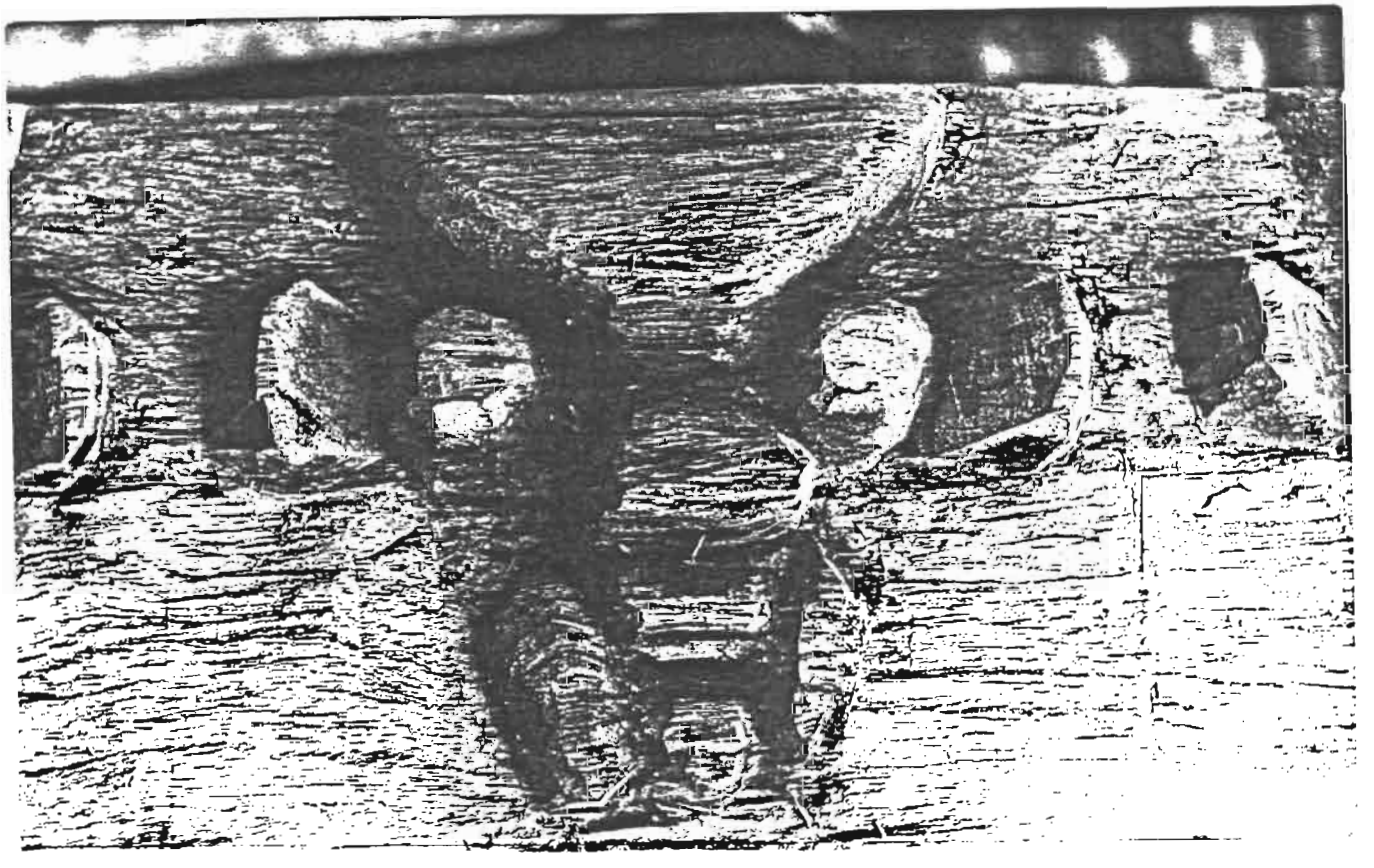
Ph. 13bis - Le fo pokam de Baham devant un cadre de porte bom'dyə, en bois (Cliché CHRISTOL, 1925).

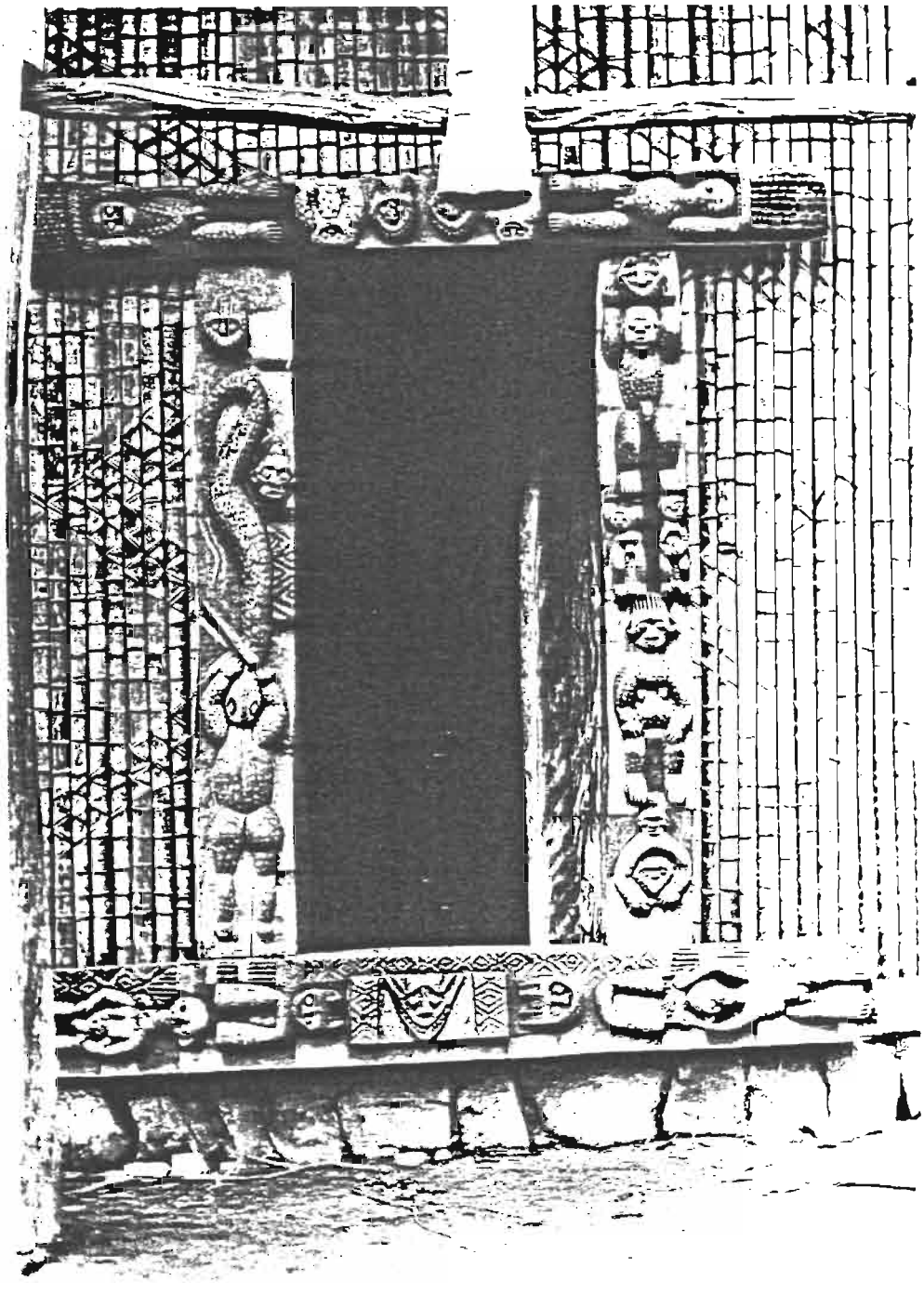


Ph. 14 - Cadre de porte bom'dyə, Balengou, début du XXe siècle, bois, hauteur 2,45 m, largeur 1,84 m (Cliché FINAC - ADALA, 1983).

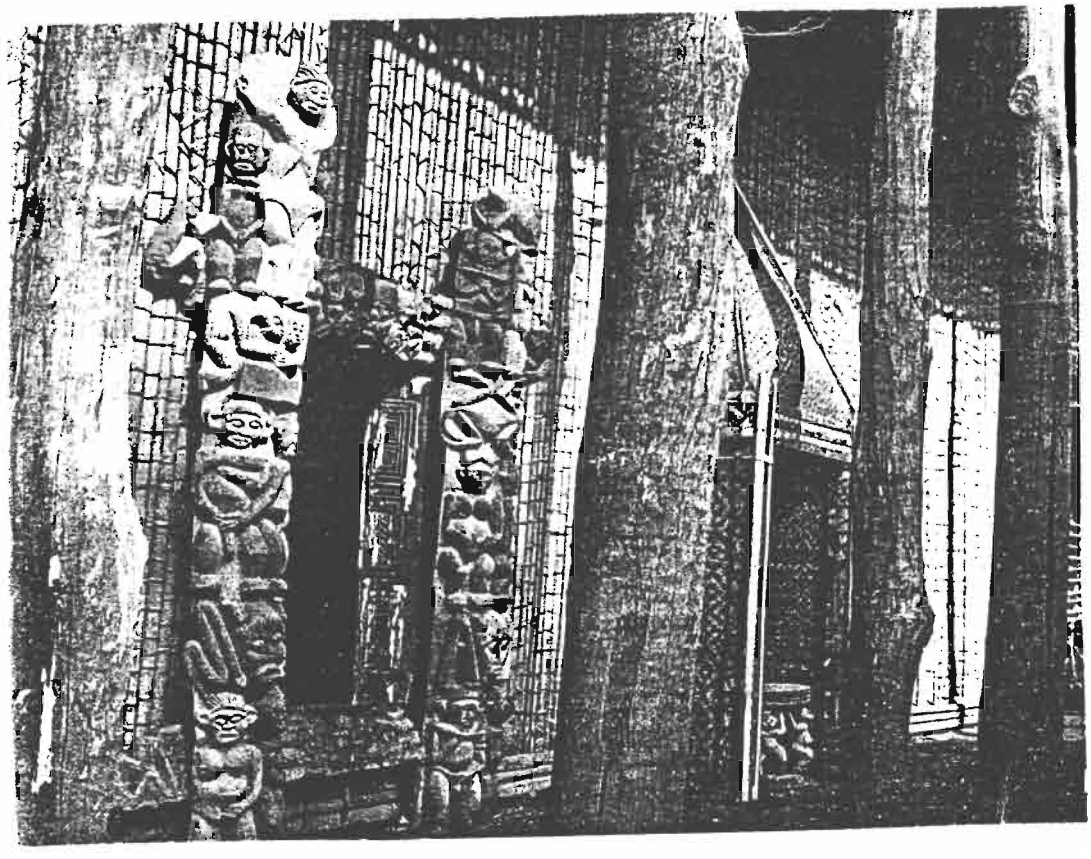


Ph. 15a et 15b - Détails du linteau du cadre de porte de Balengou ; alignement de trois têtes et décomposition du visage en un style géométrique (Cliché FINAC - ADALA, 1983).





Ph. 16 - Cadre de porte bom'dyə, Bana, XXe siècle, bois polychromé, hauteur 2,01 m ; style récent avec utilisation de thèmes anciens : animaux totémiques (serpent, panthère), membres de sociétés secrètes, fo (roi), jufo (reine), motif de la double cloche, décors géométriques à caractère symbolique (Cliché FINAC - MEGAPTCHE, 1982).



Ph. 17 - Cadre de porte bom'dyə, Bayangam, XXe siècle , bois ; mélange curieux de thèmes chrétiens (Christ triomphant, Satan et le serpent, Adam et Eve) et de thèmes bamiléké (figures d'ancêtre, fo, lézard, double cloche, etc...). (Cliché LECOQ, 1946).

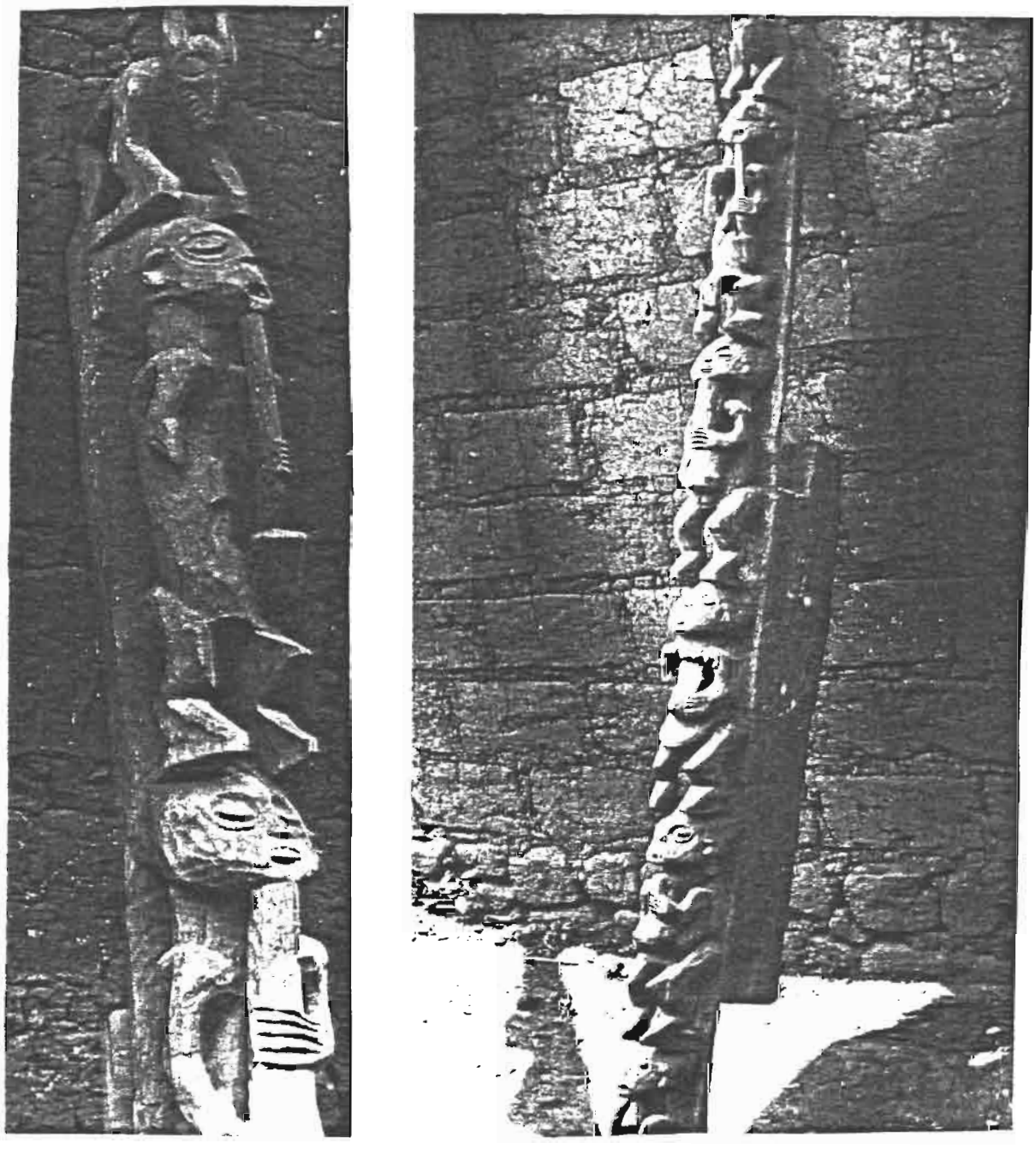
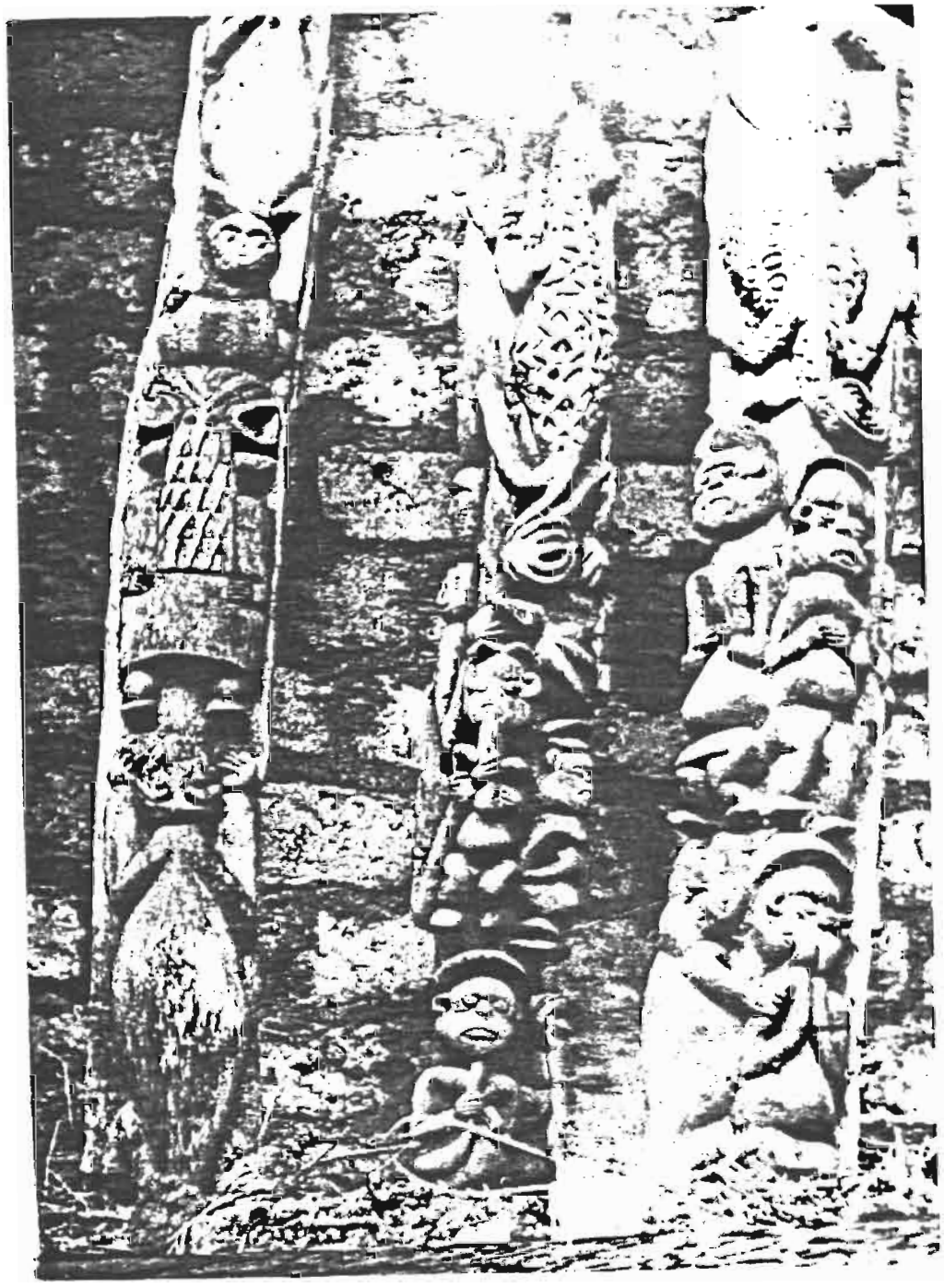
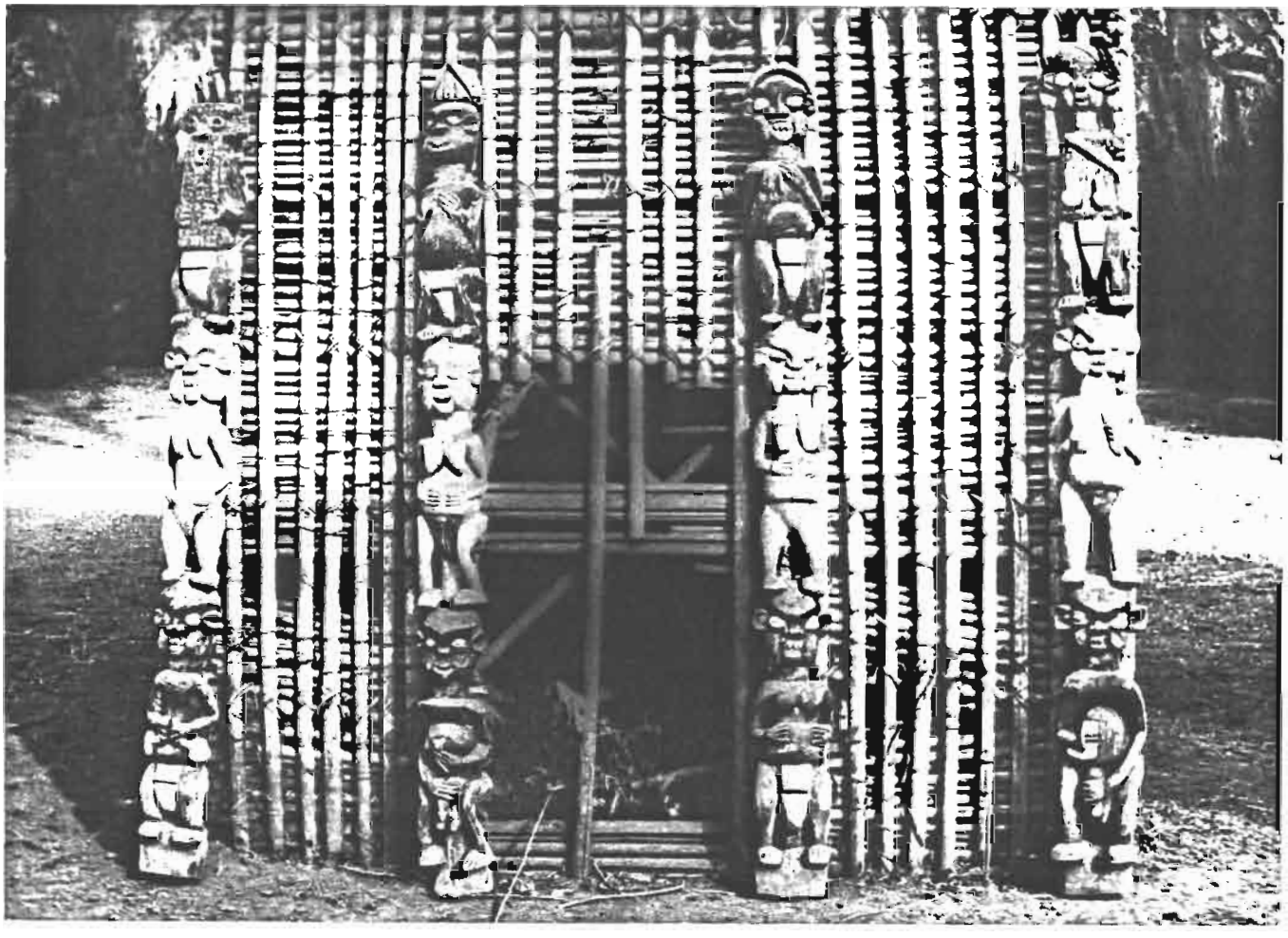


Fig. 18a et b - Pied-droit d'un cadre de porte, Fagwa (sous-chefferie de Bangwa oriental), XVIIIe ou probablement début du XIXe siècle, bois, hauteur 2,90 m ; panthère dominant les figures d'ancêtres royaux.

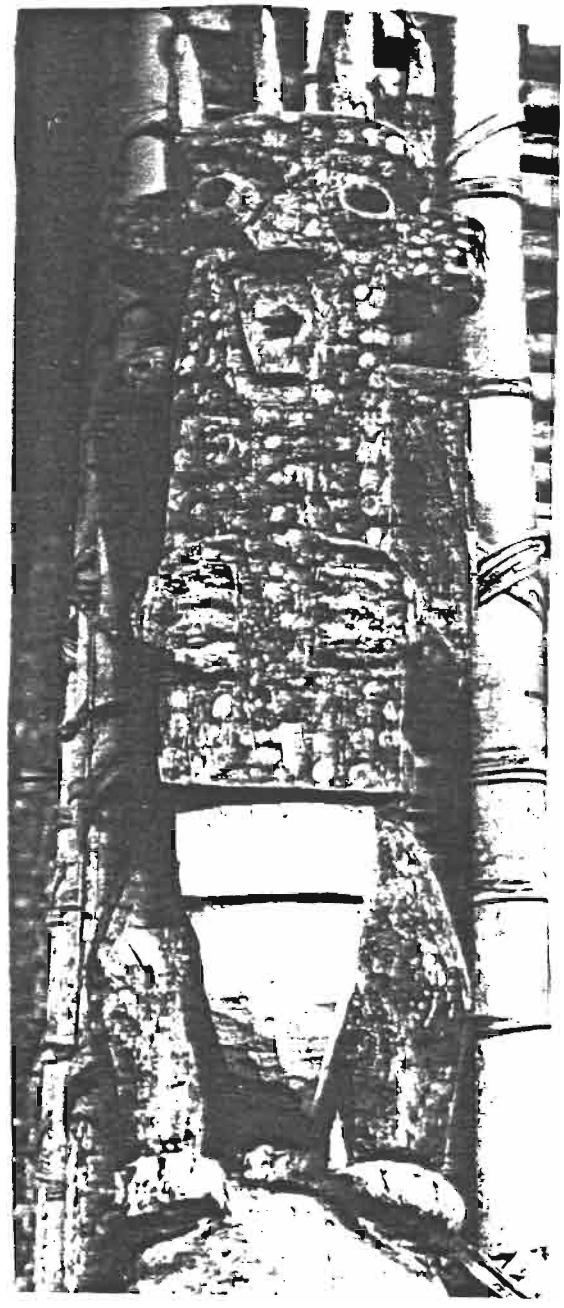


Ph. 19 - Piliers sculptés mko', Batié, bois ; ici alternent les crocodiles, les souffleurs, les chefs victorieux, les membres des sociétés secrètes, exprimant toute une vie sociale ainsi que les croyances bamiléké (Cliché LECOQ, 1946).



Ph. 20 - Quatre pieds-droits de cadre de porte, Balengou, début du XXe siècle, bois polychrome (noir, blanc, ocre), hauteur 2,50 m environ pour chacun (Cliché FINAC - ADALA, 1983).

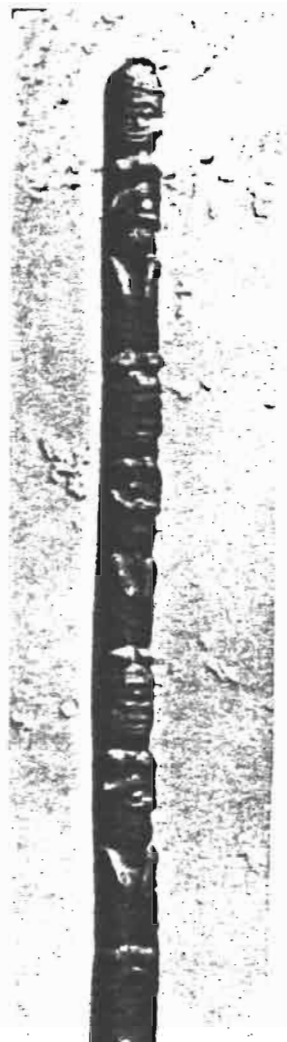
a



b

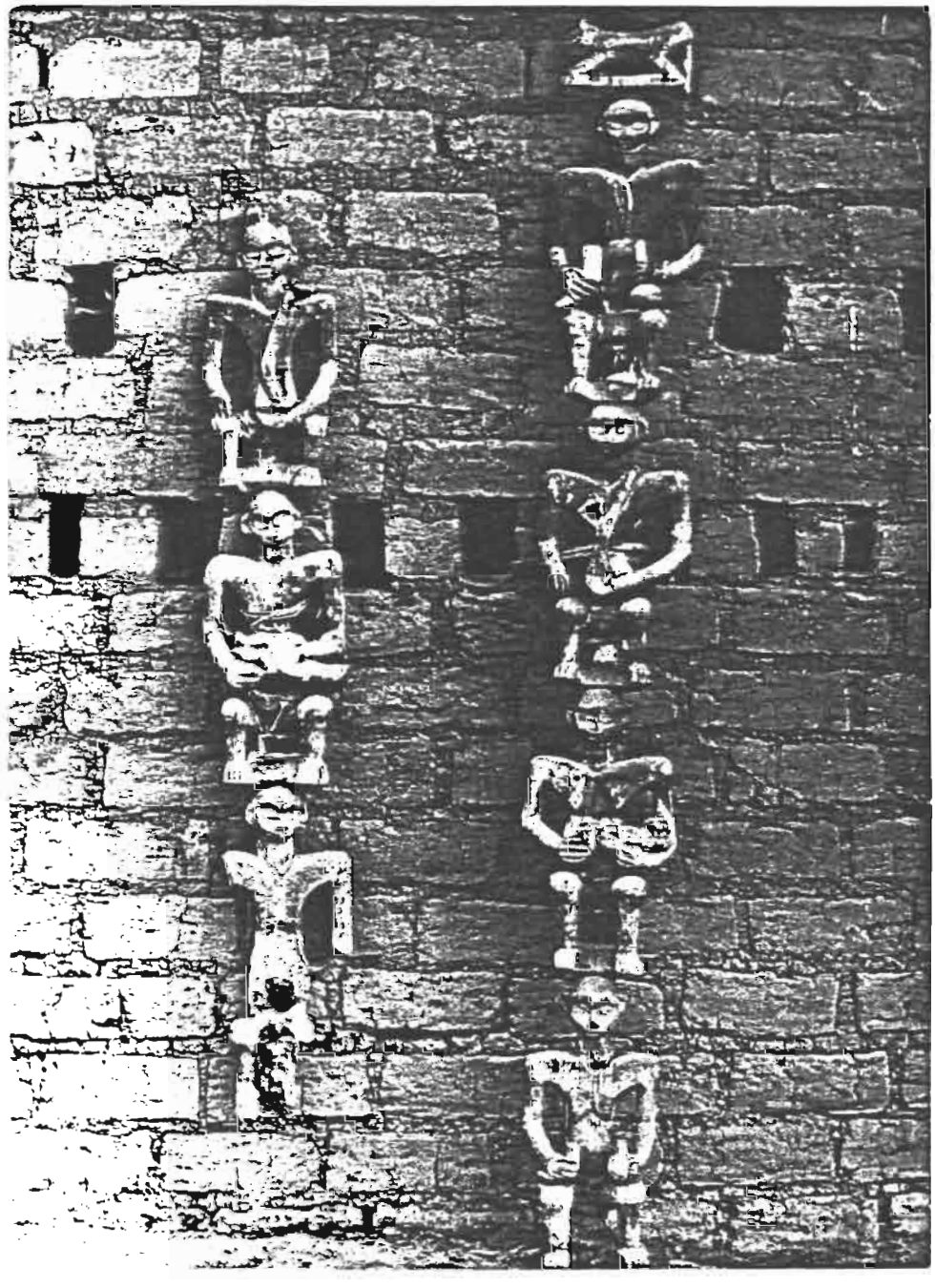
Ph. 21a - Détail d'un pied-droit de cadre de porte, Balengou ; le fo tenant une coupe à boire d'une main, saisissant son sexe de l'autre main, bois, hauteur 84 cm.

Ph. 21b - Détail d'un pied-droit de cadre de porte, Balengou ; un membre masqué de la société ku'ngaŋ, bois, hauteur 87 cm.



Ph.22a - Pilier sculpté nko, Bagam, XIXe siècle, bois, hauteur 1,82 m, Museum für Völkerkunde, Berlin, n° IIIC 20683, ensemble constitué par des serviteurs et des mfo, soutenus par l'animal totémique qu'est le buffle. Pièce collectée par UMPULITZ en 1905.

Ph.22b - Pied-droit d'un cadre de porte, Bati, bois, hauteur 2,47 m, Museum für Völkerkunde, Berlin, n° IIIC 29716a; riche décor où apparaissent des crocodiles, des araignées, la tortue, des monarques, une mère à l'enfant, des guerriers, le tout dominé par un personnage monté sur une panthère.



Ph. 23 - Deux piliers sculptés nko, Bamena, XIXe siècle, bois, hauteur 2,90 m et 4,05 m (Cliche FINAC - PERROIS, 1983).

Ph. 24 - Détail d'un pilier sculpté de Bamena : le fo et la panthère, hauteur 1,30 m, bois.
(Cliché FINAC-PERROIS, 1983).

a

b

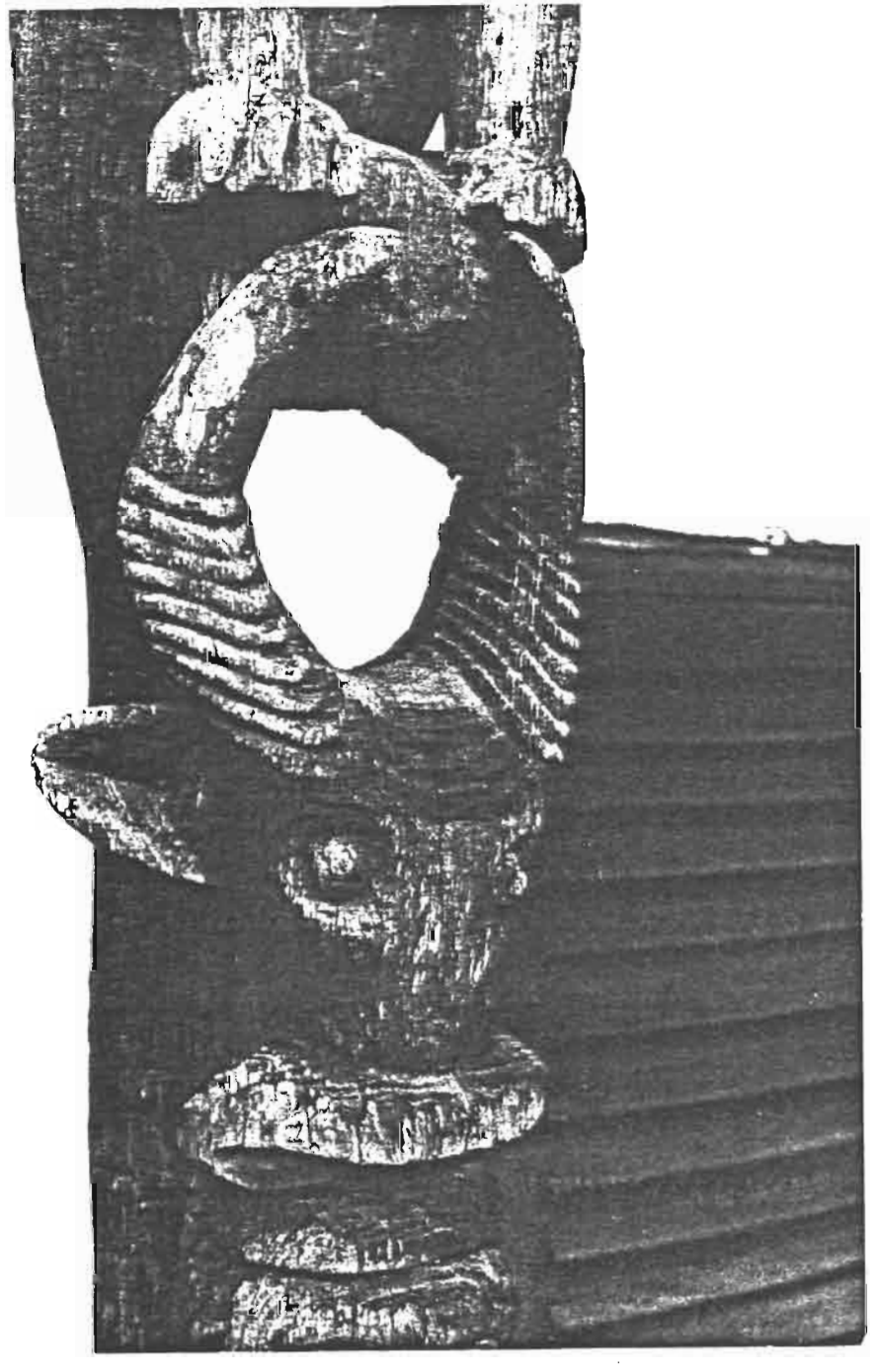
Ph. 25a - Détail d'un pilier sculpté de Bamena ; statue d'une femme assise portant un enfant, hauteur 94 cm, bois. (Cliché FINAC - PERROIS, 1983).

Ph. 25b - Détail d'un pilier sculpté de Bamena : statue de fo assis tenant d'une main une calebasse de vin de palme, et de l'autre une coupe à boire, hauteur 94 cm, bois. (Cliché FINAC-PERROIS, 1983).

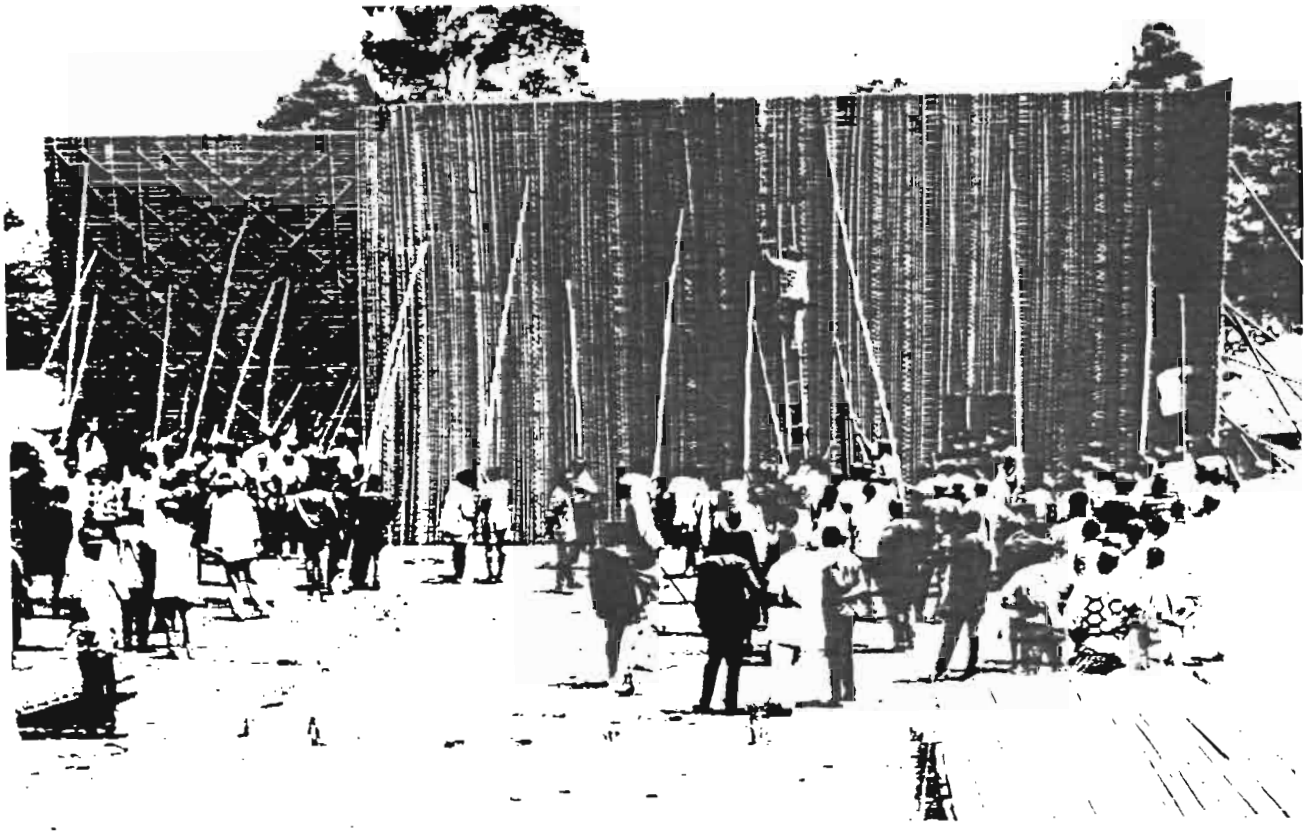
Ph. 26a et 26b - Deux piliers sculptés nko, Fongo Ndeng, début du XIXe siècle, bois, hauteur 3,70 m. (Cliché FINAC-ADALA, 1983).

Ph. 27a - Statue d'un joueur de tambour (détail d'un pilier sculpté de Fongo Ndeng), bois, hauteur 94 cm. (Cliché FINAC-ADALA, 1983).

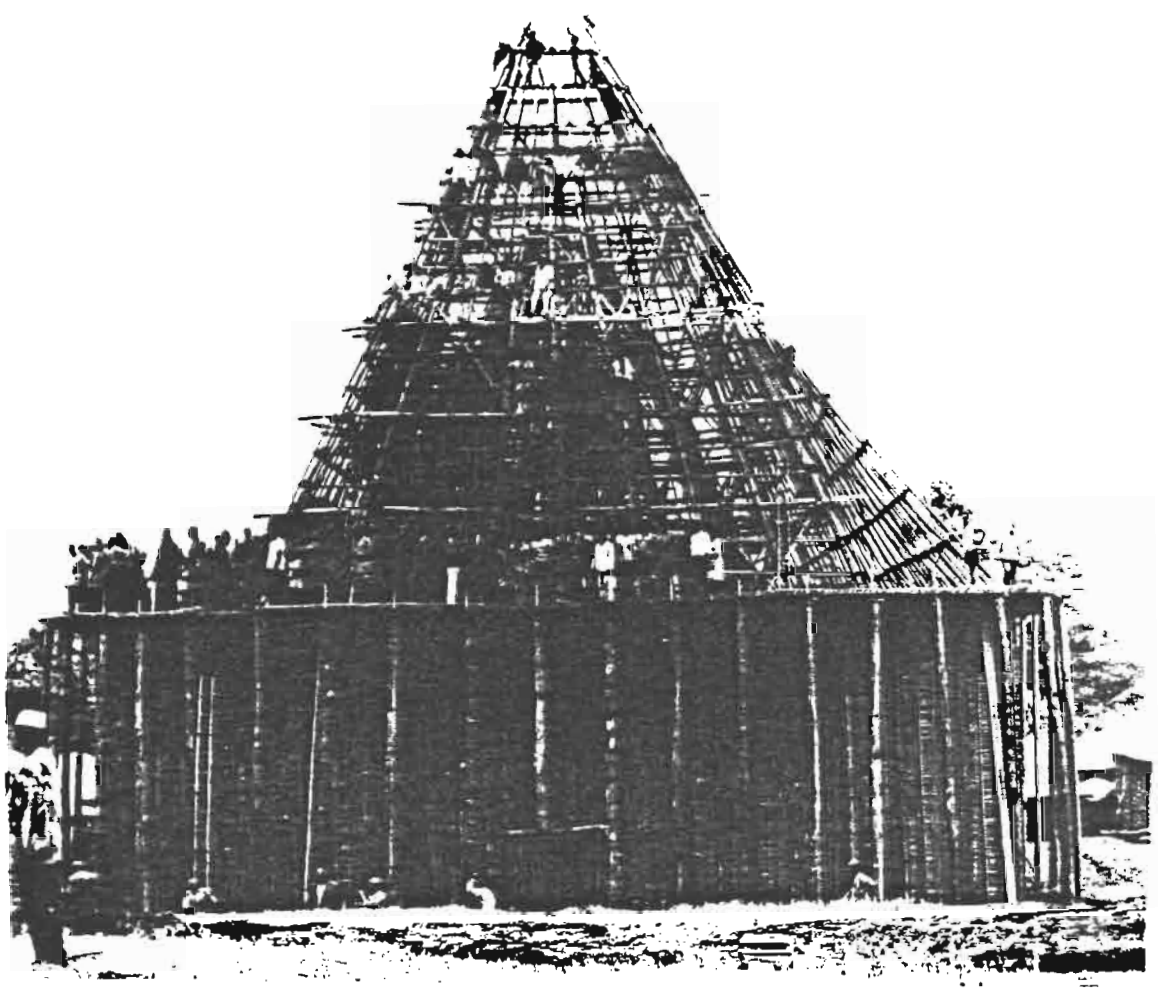
Ph. 27b - Statue de la femme de fo agenouillée (détail d'un pilier de Fongo Ndeng), bois, 92 cm de haut (Cliché FINAC-ADALA, 1983).

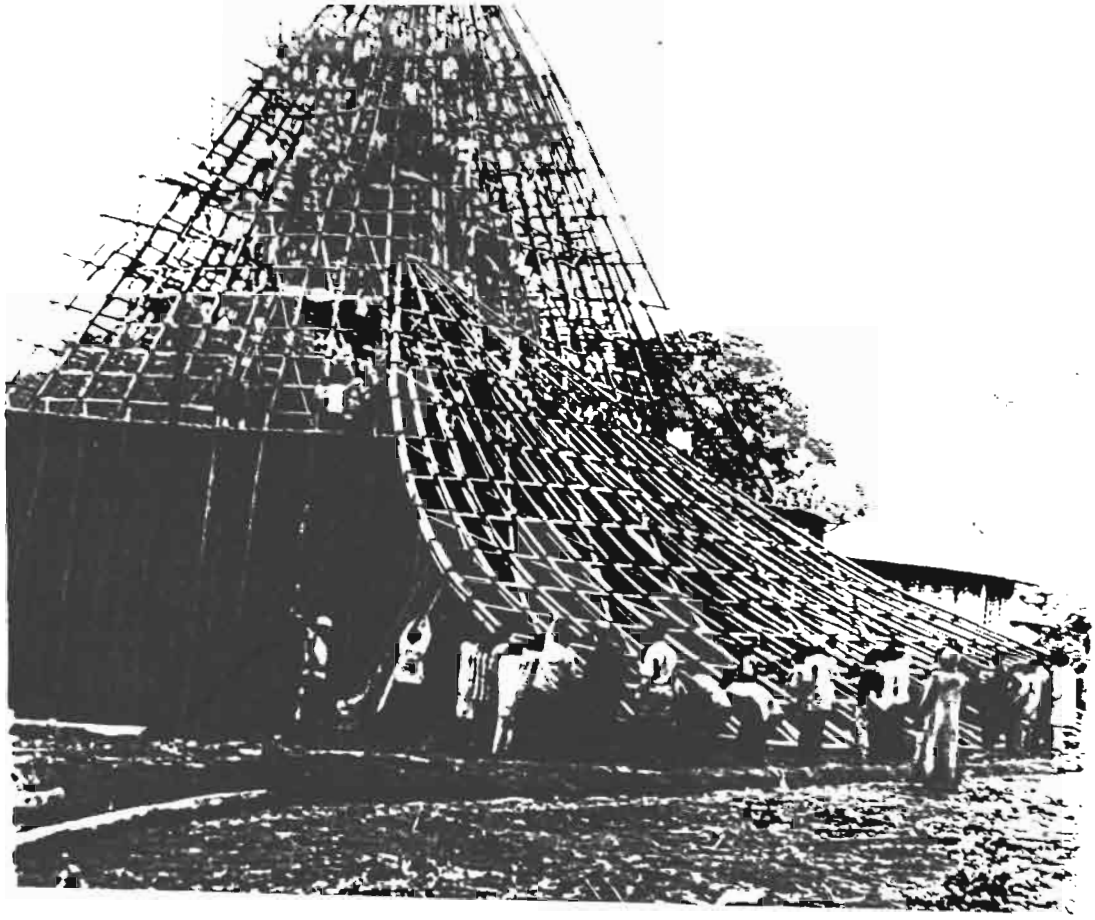


Ph. 28 - Détail d'un pilier sculpté de Fongo Ndeng, avec le motif du buffle, bois, hauteur 76 cm (Cliché FINAC - ADALA, 1983).

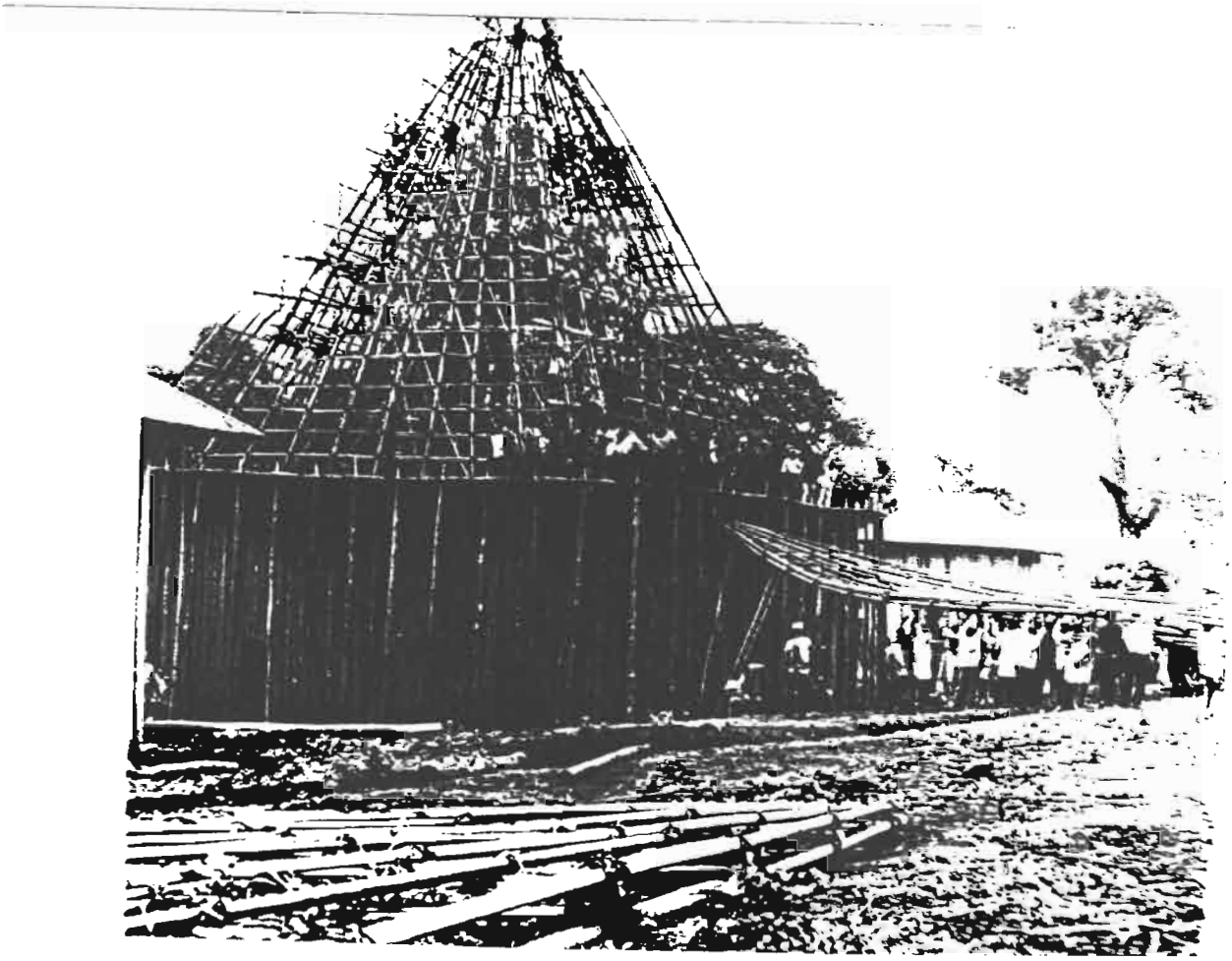


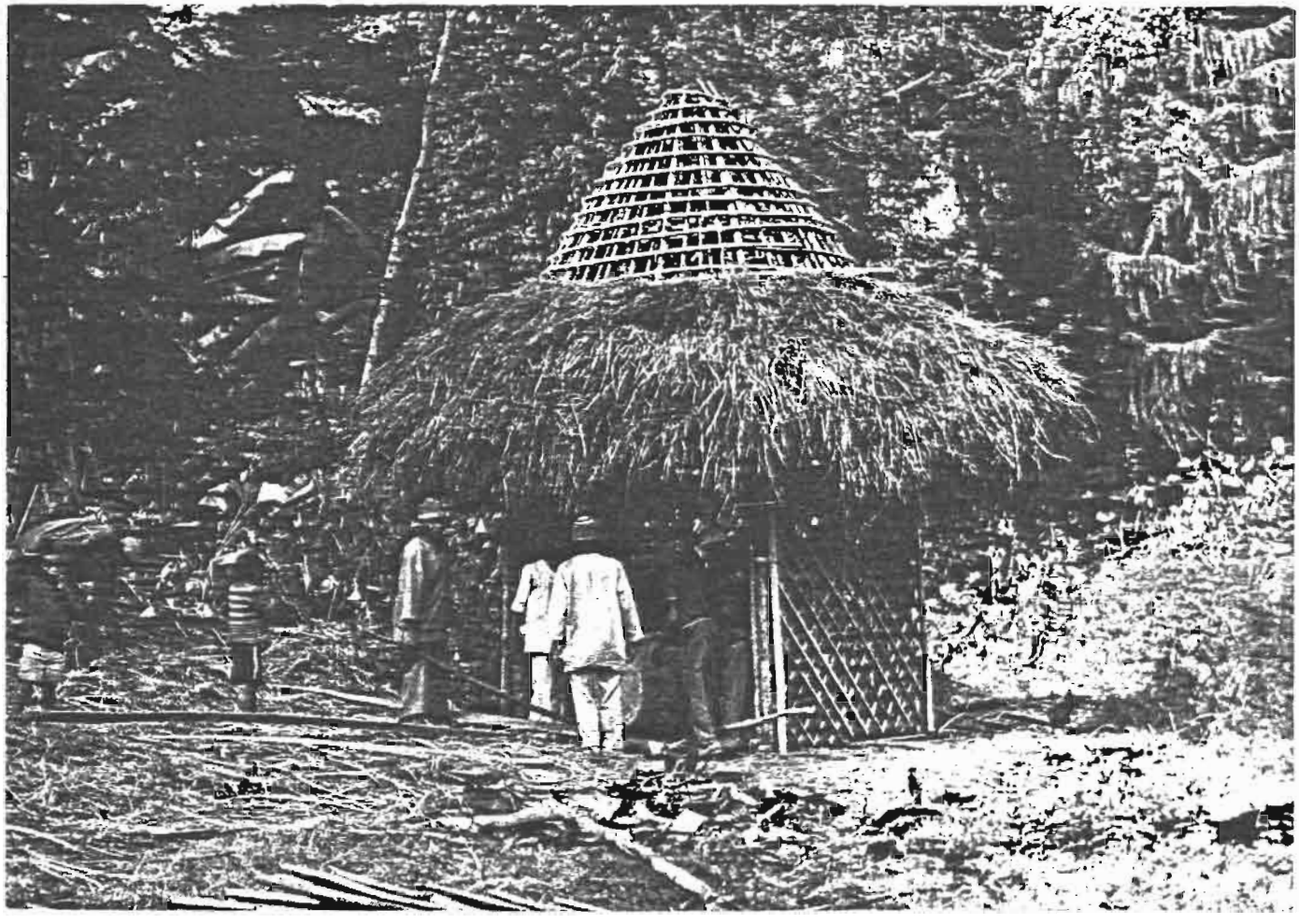
Ph. 29a et 29b - Phases de la construction de la grande case royale de Bafoussam en 1972 : montage des éléments (murs, charpente, plafond, piliers, porte, etc...)préfabriqués au sol. (Archives de la chefferie de Bafoussam).



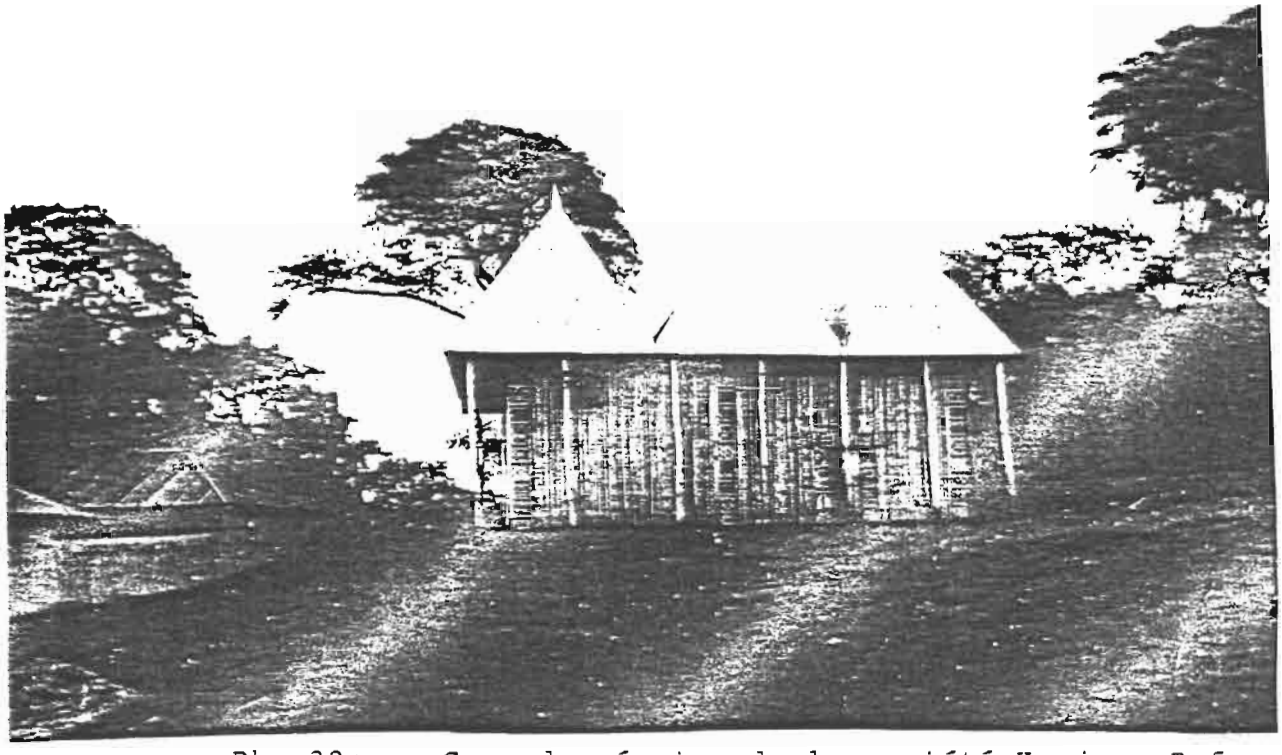


Ph. 30a et 30b - Phases de la construction de la grande case royale de Bafoussam : montage de la charpente. A noter, la participation massive de la population.



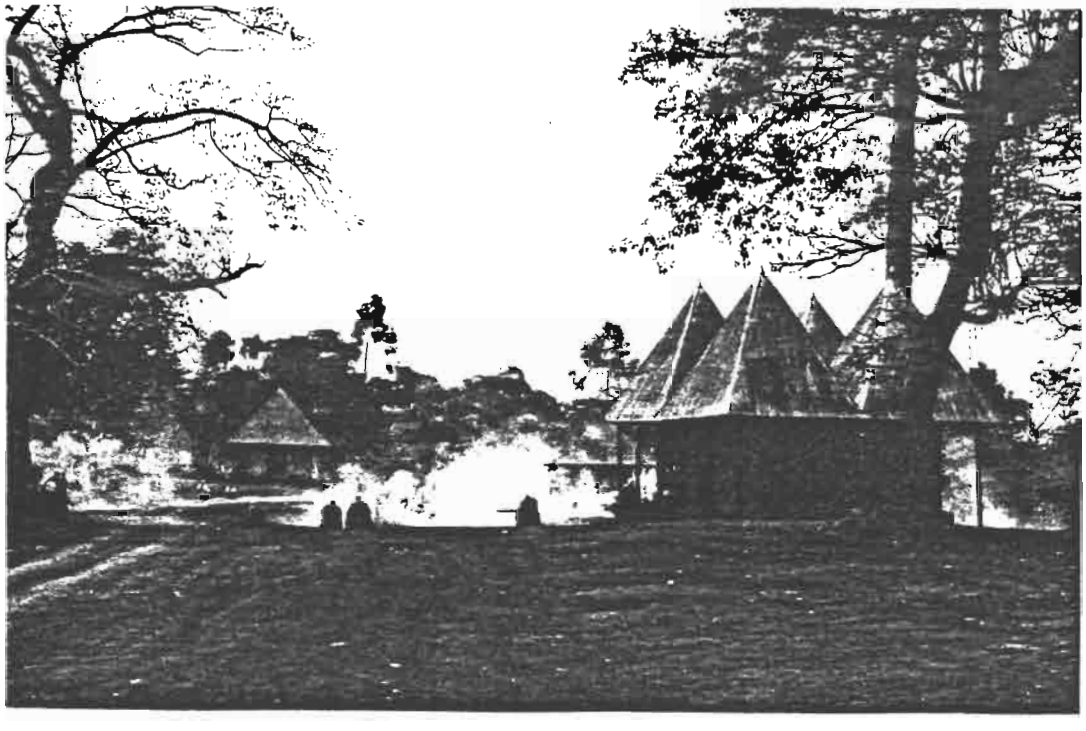


Ph. 31 - Construction d'une case abritant un tambour d'appel, Balatchi; à noter la base carrée et le toit conique de l'édifice. (Cliché FINAC-ADALA, 1983).

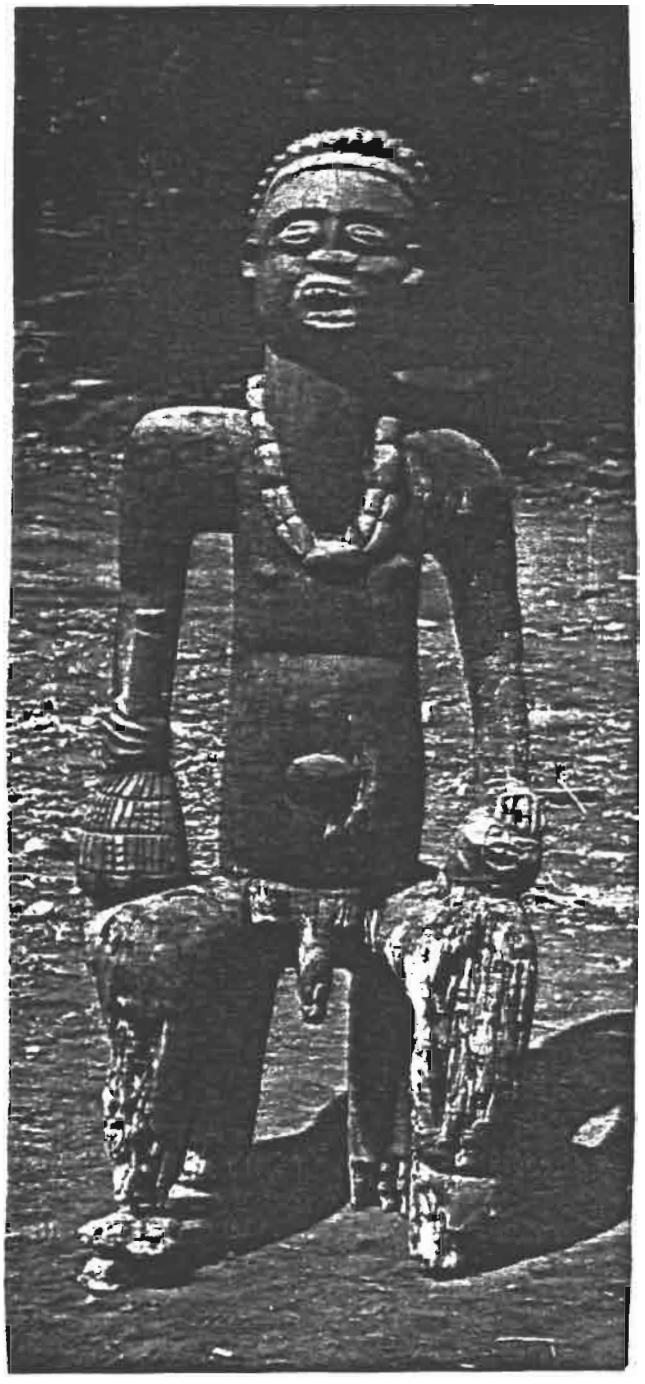


Ph. 32a - Case de réunion de la société Kemjy , Bafoussam, 1975, bois, tôle d'aluminium. Le plafond est surmonté de deux rangées comportant chacune trois toits de forme pyramidale.
(Cliché FINAC-MBANDA, 198).

Ph. 32b - Une vue de la place du marché de Bandjoun avec cases à toit pyramidale en tôle d'aluminium, abritant chacune un tambour d'appel Lam. Quelques éléments accroupis de la garde royale, s'entrainent, munis de fusils de traite
(Cliché FINAC-MBANDA, 1982).



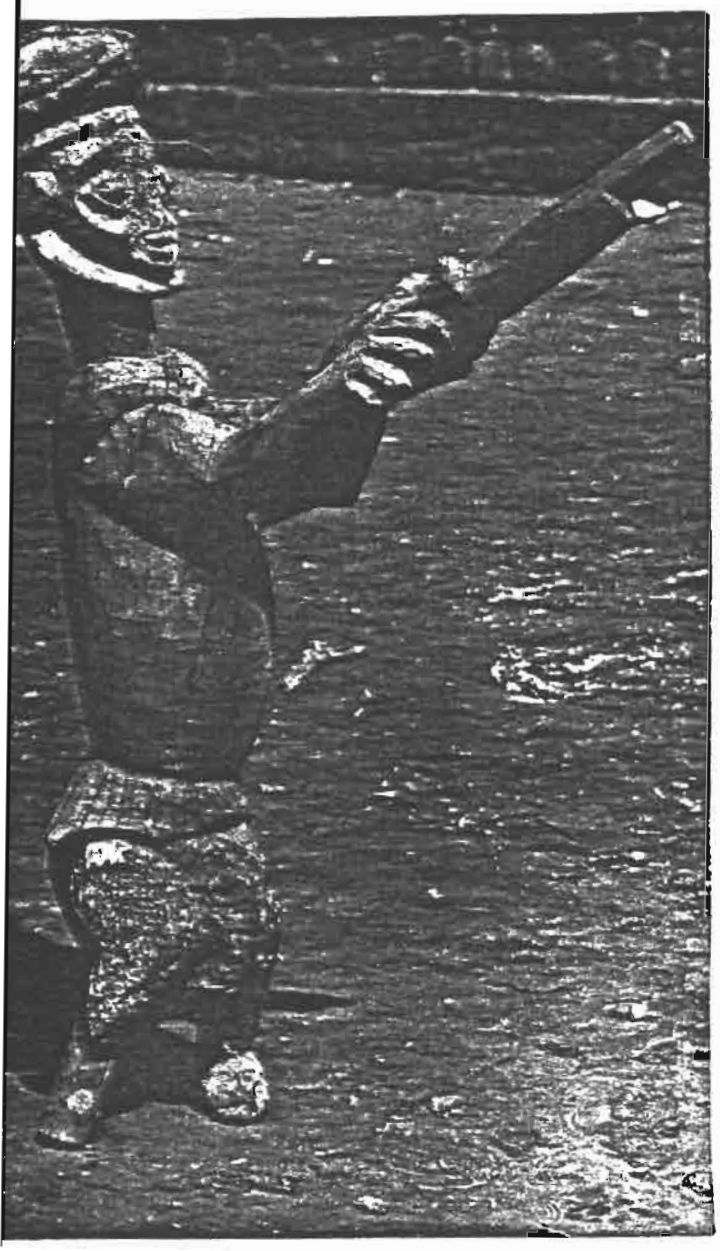
II - STATUAIRE



Ph.33a - Statue commémorative du fo NDIOLA, grand conquérant et redoutable chef de guerre, Bangwa oriental, première moitié du XIXe siècle, bois, hauteur 1,38 m. Portant le collier et le bonnet de grand dignitaire, le souverain tient dans une main une calebasse de vin de palme, et dans l'autre la tête d'un ennemi à l'expression douloureuse (Cliché FINAC-PERROIS, 1983).

Ph.33b - Statue commémorative du fo NDIOLA, vue de dos (Cliché FINAC-PERROIS, 1983).

Ph. 34 - Statue commémorative du fo SOPIE, assis, Bangwa oriental, XVIIIe ou début du XIXe siècle, bois hauteur 135 cm ; effigie longiforme et imposante du personnage qui a un avant-bras très long, chargé de bracelets, et touchant la joue. (Cliché FINAC-ADALA, 1983).



Ph. 35a - Statue commémorative du prince chasseur LEKEMNIA, venu de Badrefam, fondateur de la chefferie de Bangwa oriental au XVIIe siècle, bois, hauteur 130 cm. Sur le plan stylistique, cette pièce daterait du XIXe siècle. Le personnage porte un fusil (Cliché FINAC-ADALA, 1983).

Ph. 35b - Statue commémorative du fo LEKEMNIA (détail).

Ph. 36a - Statue commémorative et longiforme d'un fo assis, Bangwa oriental, XIXe siècle, bois, hauteur 110 cm. (Cliché FINAC-PERROIS, 1983).

Ph. 36 b - Statue commémorative d'un fo assis, vue de dos (Cliché FINAC-PERROIS, 1983).

Ph. 37 - Détail de la statue commémorant un fo assis ; visage expressif du personnage, portant une barbe abondante ainsi que le bonnet et le collier de grand dignitaire.

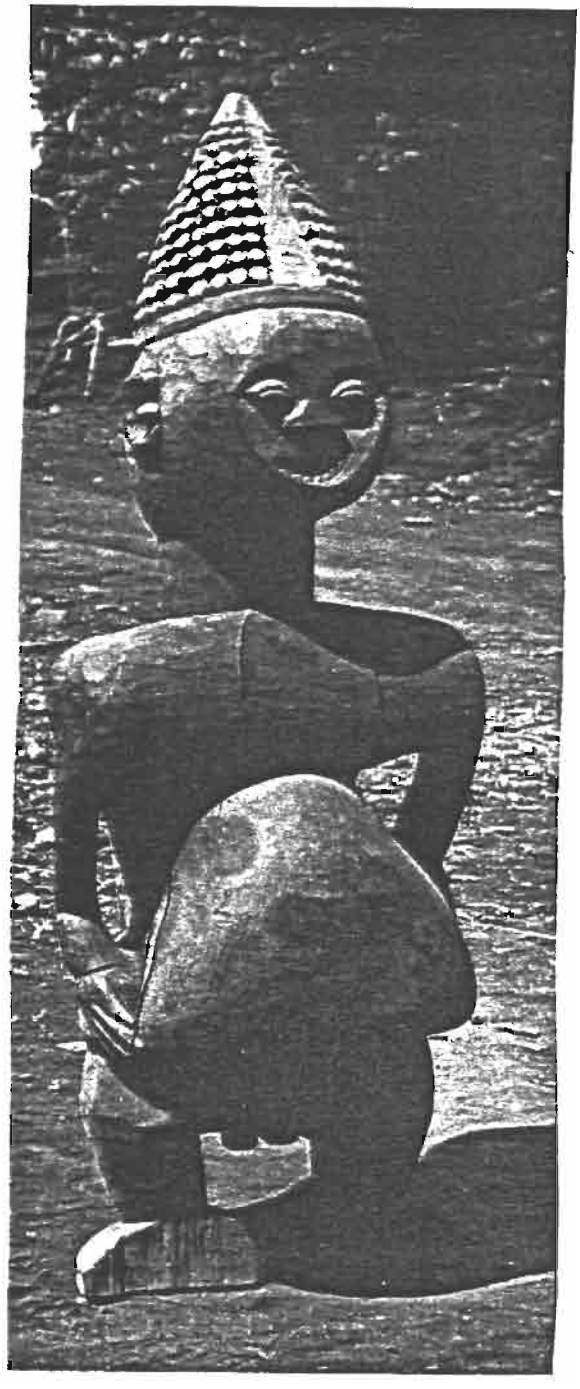
Ph. 38a - Statuette commémorative d'un fo assis, Bangwa oriental, XIXe siècle, bois, hauteur 62 cm (Cliché FINAC-ADALA, 1983).

Ph. 38b - Statuette commémorative de la femme d'un fo. Celle-ci tient une calebasse de vin de palme, Bangwa oriental, XIXe siècle, bois, hauteur 66 cm (Cliché FINAC-ADALA, 1983).

Ph. 39a - Statue commémorative d'un fo debout, aux bras cassés, Bangwa oriental, XIXe siècle, bois, hauteur 160 cm. (Cliché FINAC-ADALA, 1983).

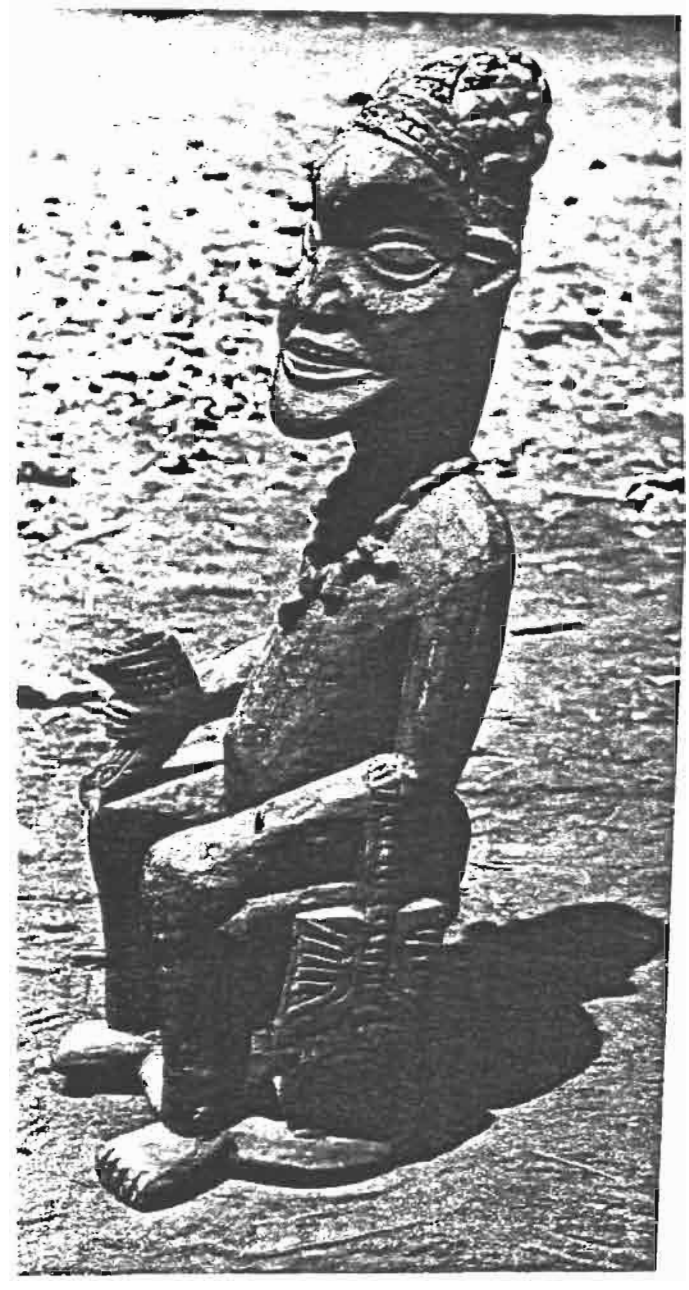
Ph. 39b - Statue commémorative d'un fo de Bangwa oriental (détail). (Cliché FINAC-ADALA, 1983).

Ph. 40a et b - Statue commémorative d'un fo assis et tenant un serpent à deux têtes, Bangwa oriental, XIXe siècle, bois, hauteur, 104 cm. (Cliché FINAC-ADALA, 1983).



Ph. 41a - Statue commémorative du fo debout, Bangwa oriental, bois, hauteur 96 cm (Cliché FINAC-ADALA, 1983).

Ph. 41b - Statue commémorative du fo debout, Bangwa oriental, bois, hauteur 93 cm (Cliché FINAC-ADALA, 1983).

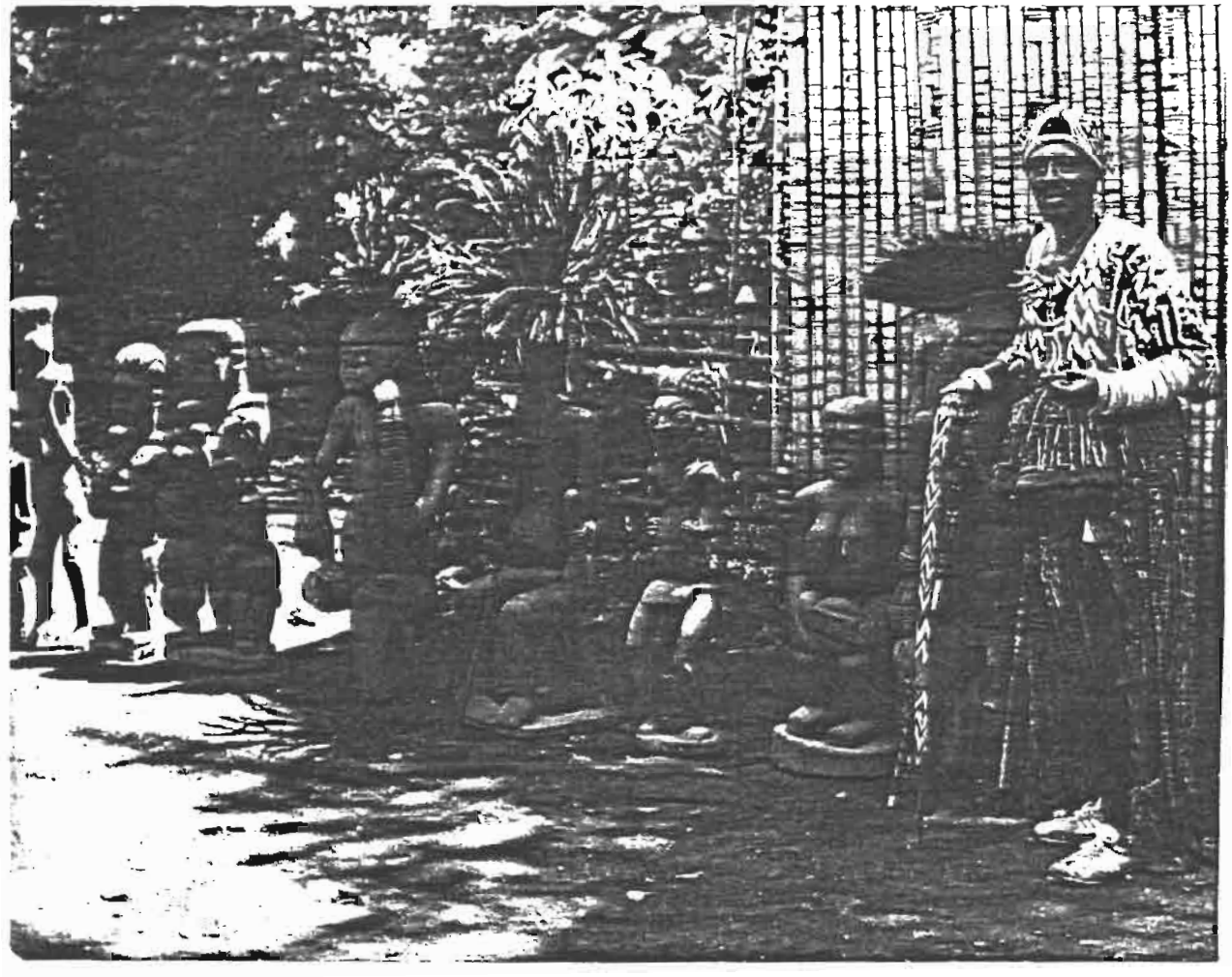


Ph.41 bis-a - Statue commémorative d'un fo debout, Bangwa oriental, XXe siècle, bois, hauteur 88 cm. (Cliché FINAC-ADALA, 1983).

Ph. 41 bis-b - Statuette commémorative d'un fo assis, Bangwa oriental, bois, hauteur 74 cm. (Cliché FINAC-ADALA, 1983).

Ph. 42a - Statue commémorative d'une jufo (reine), Bangwa oriental, bois, hauteur 92 cm (Cliché FINAC - ADALA, 1983).

Ph. 42 b - Statue commémorative d'une femme de fo (détail) Bangwa oriental.

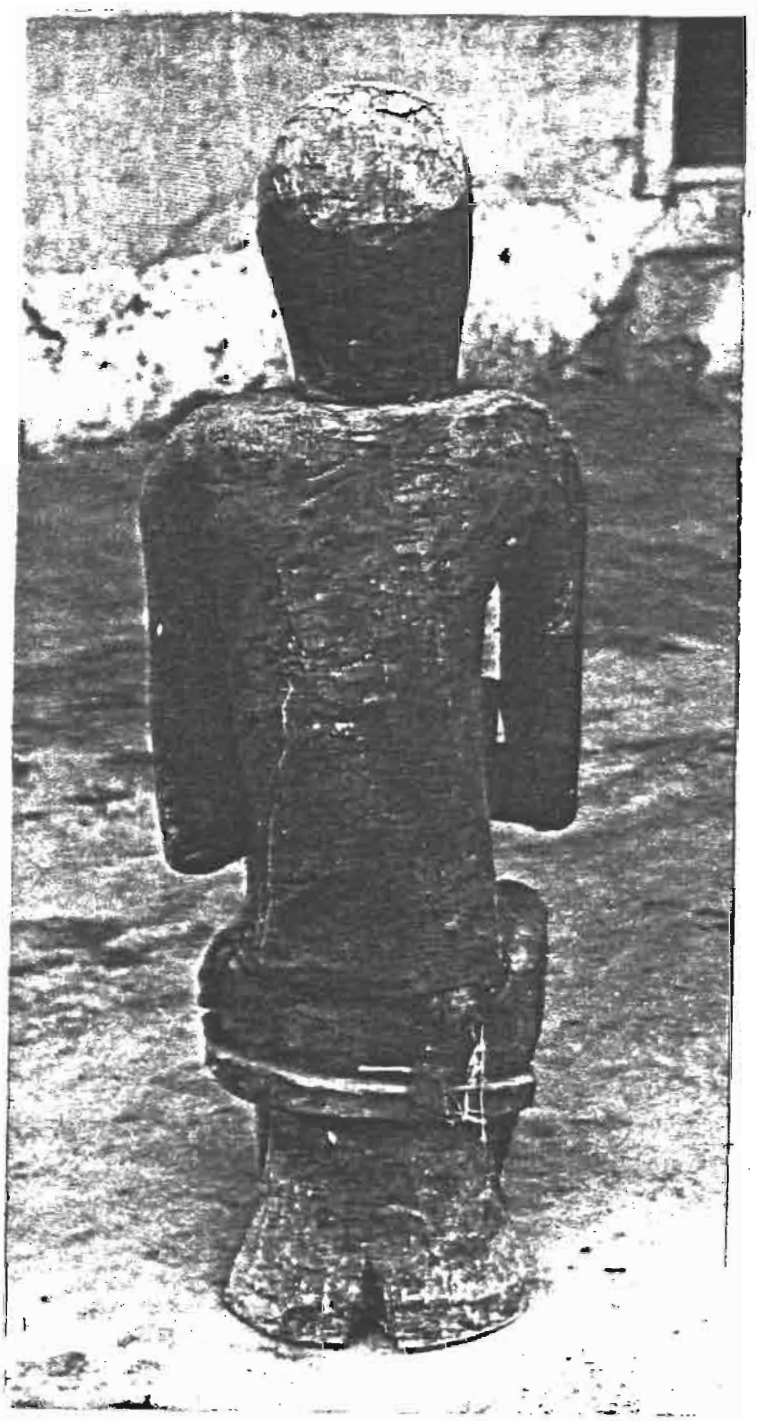


Ph. 43 - Bangwa oriental : le fo régnant actuel, TCHATCHOUANG posant avec les effigies royales (Cliché FINAC - MEGAPTCHE, 1982).

Ph. 44 - Statue commémorative du fo KAMBOEU assis, Batié, milieu du XIXe siècle, bois, hauteur 115 cm. (Cliché LECOQ, 1946).

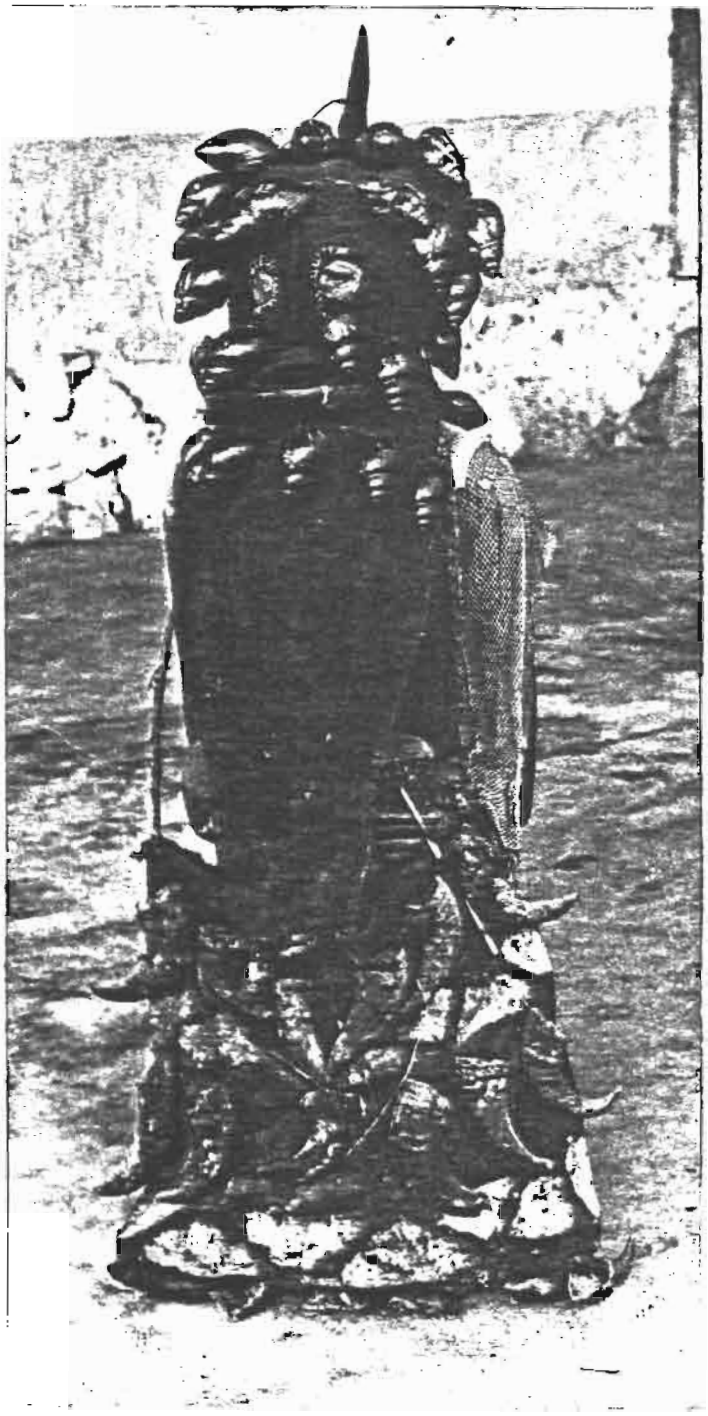
Ph. 45a - Statue commémorative du fo DEUNTCHO, assis, Banka, milieu du XIXe siècle, bois. Ce souverain serait mort assassiné vers 1880 (Cliché HARTER, 1958).

Ph. 45b - Statue commémorative du fo DEUNTCHO, vue de dos (Cliché HARTER, 1958).



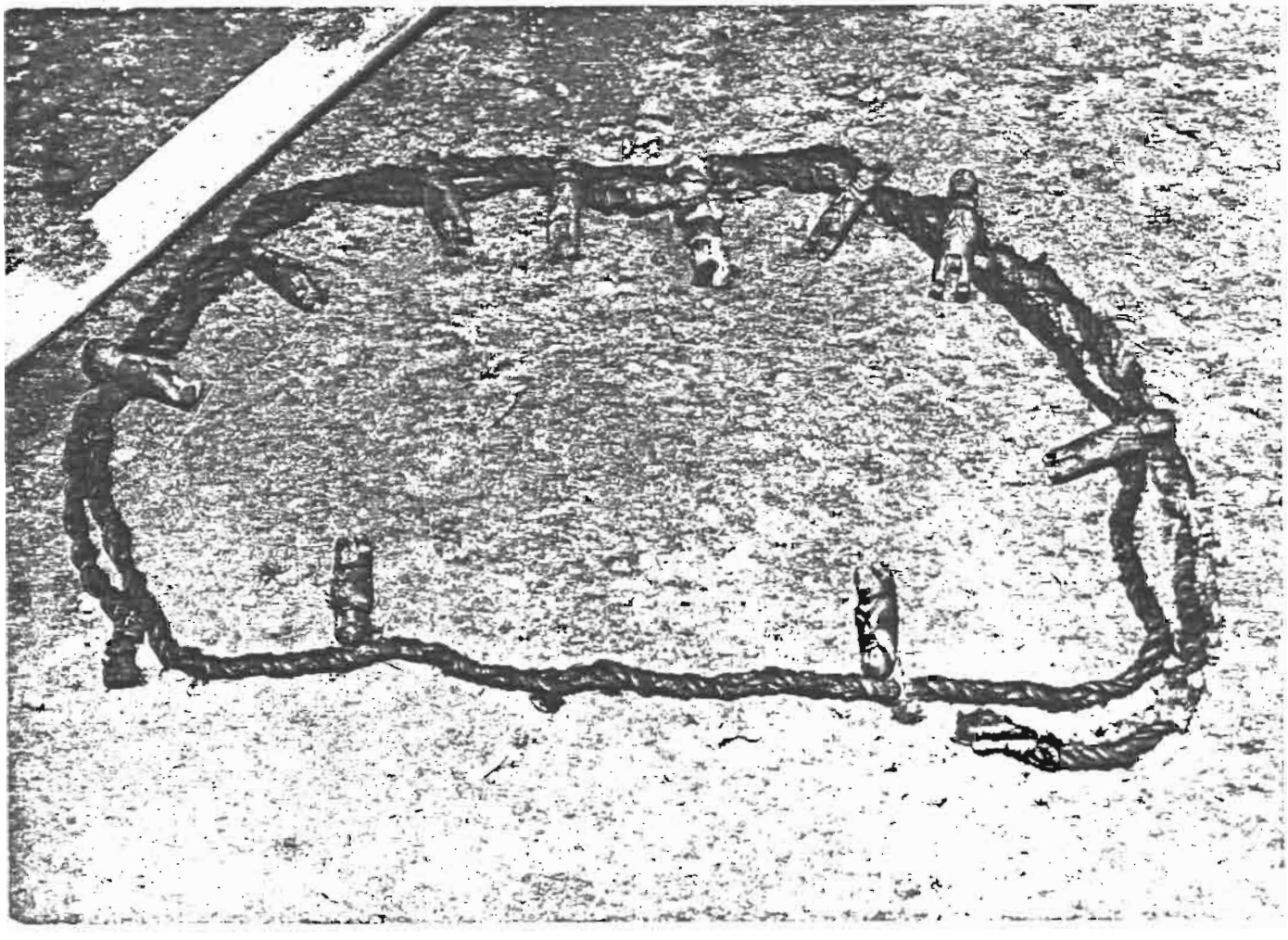
Ph.46a - Statue commémorative du fo TSAGƱENƐ, fondateur de la chefferie de Fotetsa, première moitié du XIXe siècle, bois, hauteur 107 cm. Le souverain tient la calebasse de vin de palme et la coupe à boire, représentées ici dans un style abstrait. (Cliché FINAC-ADALA, 1983).

Ph.46b - Statue commémorative du fo TSAGƱENƐ de Fotetsa, vue de dos.



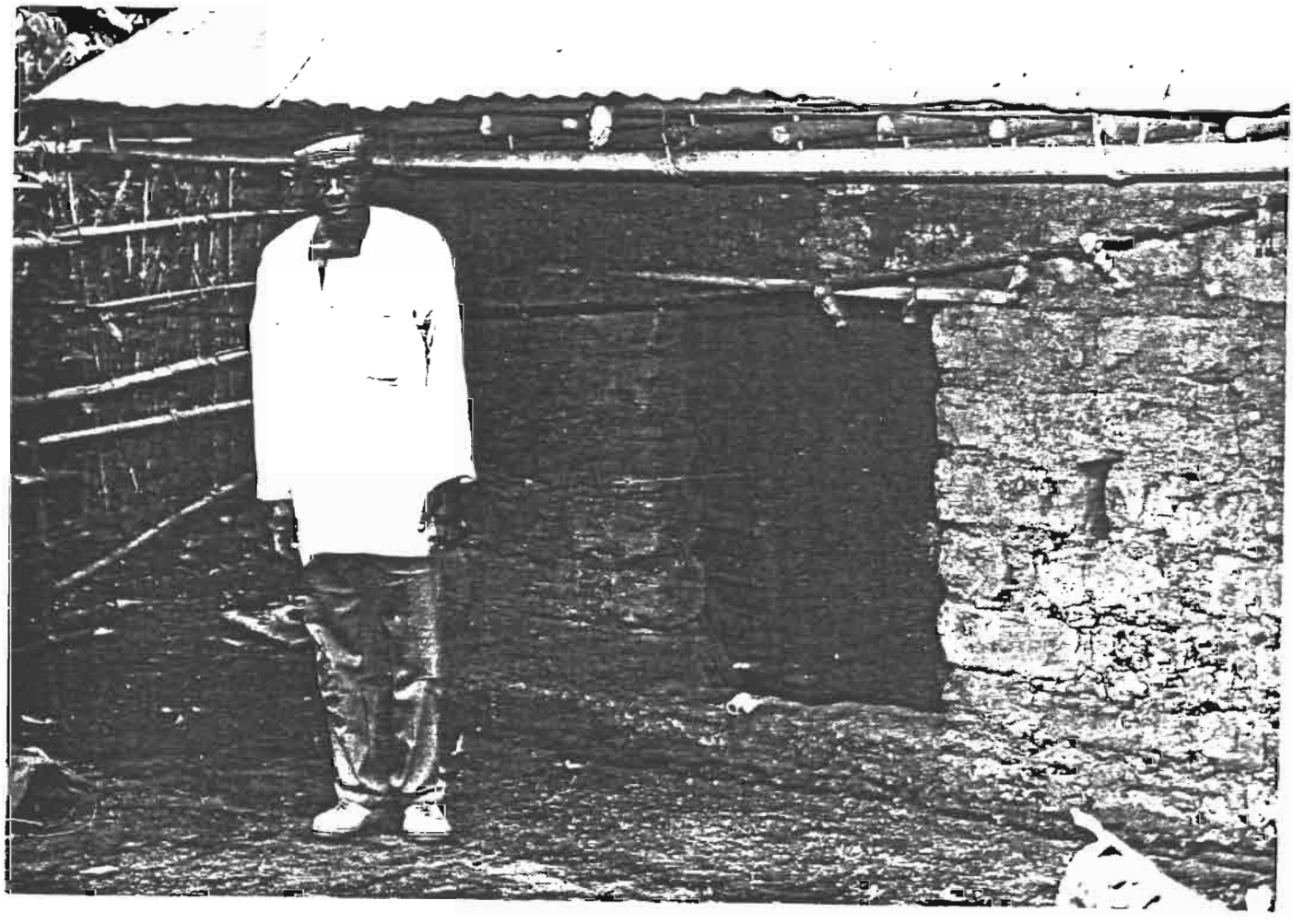
Ph.47a - Statue commémorative du fo TSAGʊENƐ portant un costume de protection décoré de cornes d'animal et de coquilles d'escargot, Fotetsa (Cliché FINAC-ADALA, 1983).

Ph.47b - Statue commémorative du fo TAGʊɔMBE, fils du fo TSAGʊENƐ , Fotetsa, XIXe siècle, bois, hauteur 105 cm. (Cliché FINAC-ADALA, 1983).

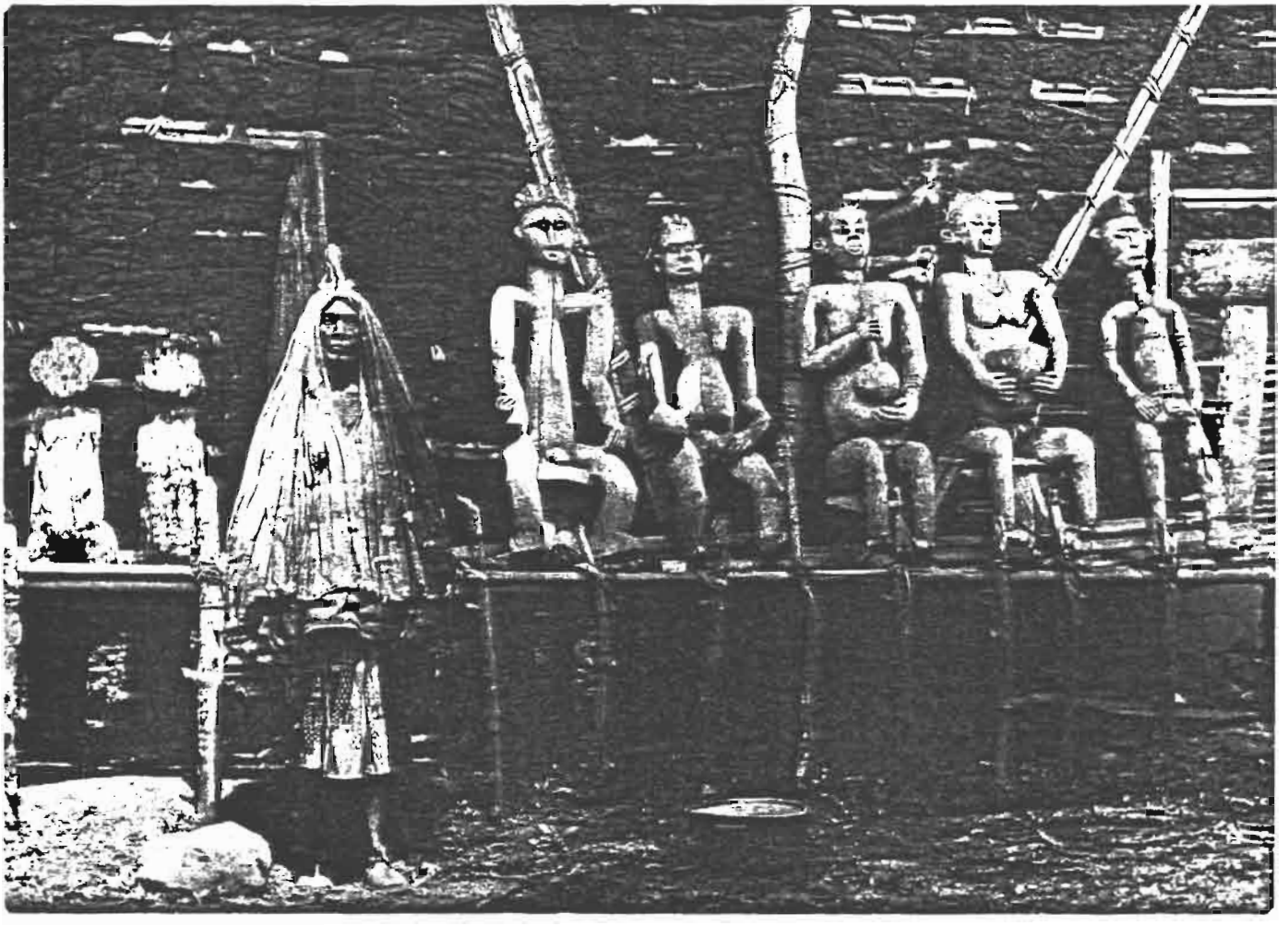


Ph.48 - Ensemble de dix figures d'ancêtres royaux, attachées sur une corde rituelle, Bamenyam. Dix générations correspondant à dix règnes successifs, depuis le XVIIe ou XVIIIe siècle jusqu'en 1972 où fut intronisé fo MOKO, le souverain régnant actuel ; bois et fibres végétales, longueur de 6 à 8 cm (Cliché FINAC-ADALA, 1983).

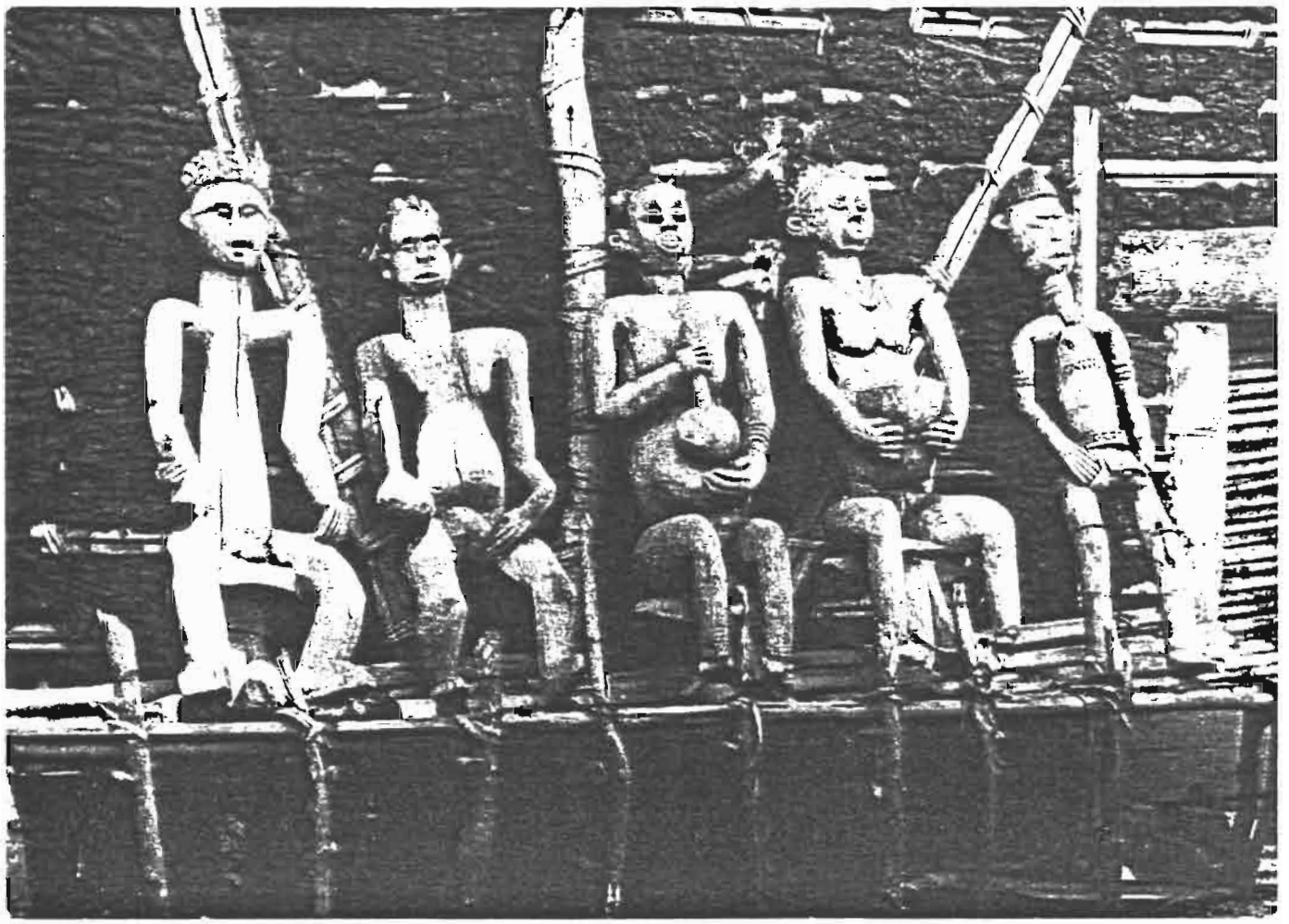
Ph.49a, 49b, 49c, 49d - Quatre statuettes d'ancêtres royaux Bamenyam, bois (Cliché FINAC-ADALA,1983).



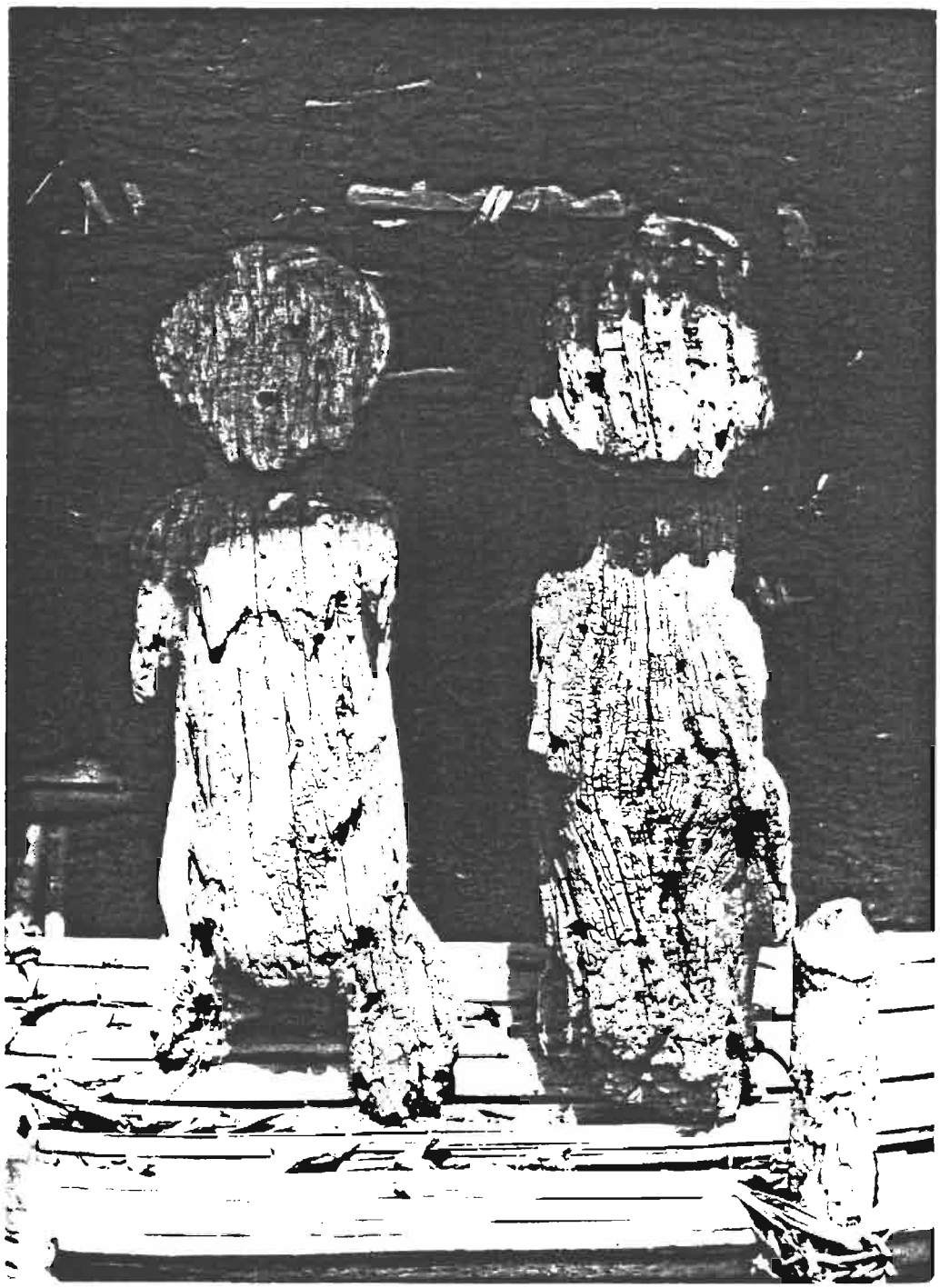
Ph. 50 - Le maître de culte, qui est le plus important des trois prêtres gardiens des statuettes d'ancêtres royaux ; à noter derrière ce dignitaire, la corde portant les statuettes (Cliché FINAC-ADALA, 1983).



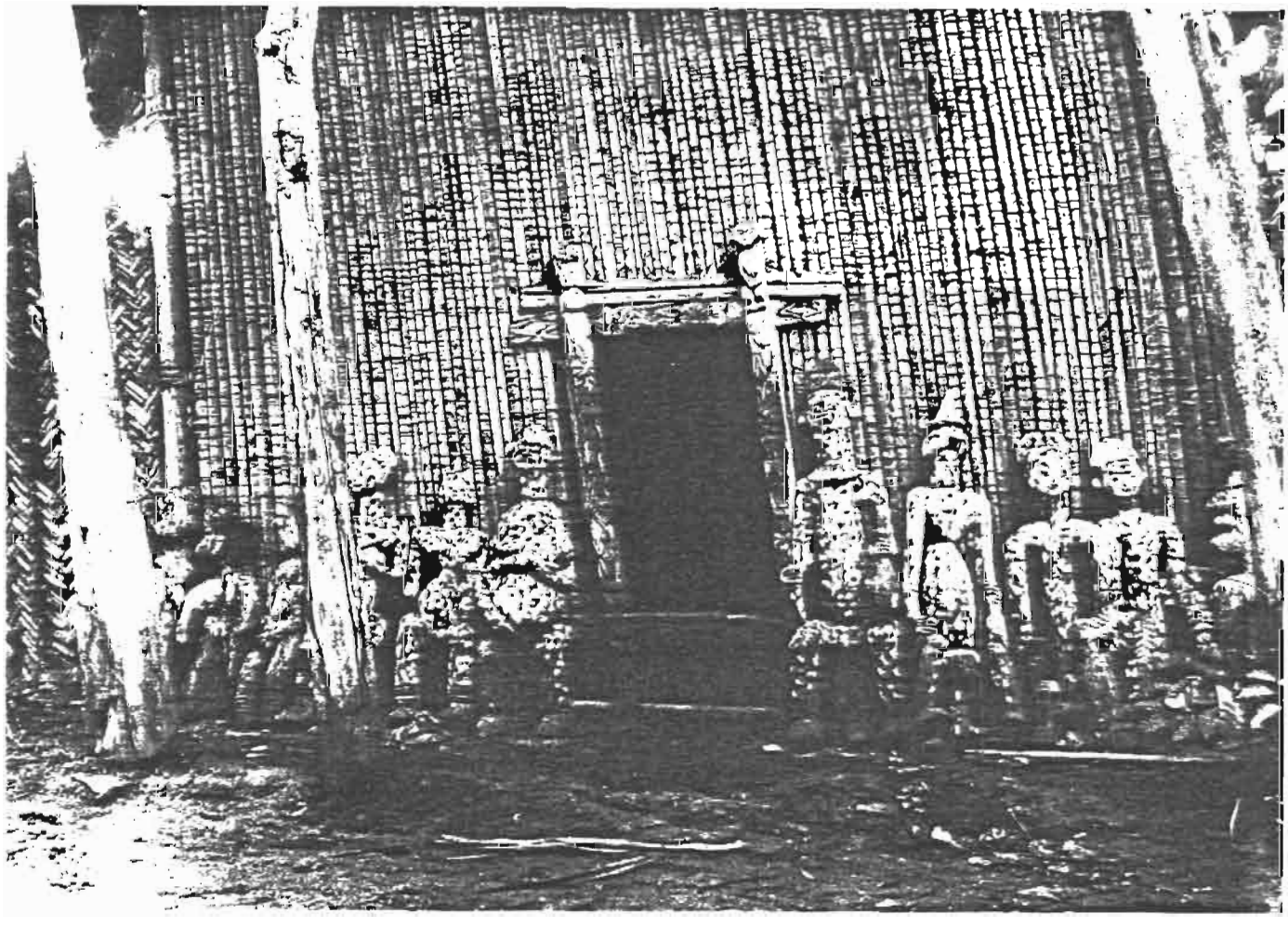
Ph.51 - Le ŋwala'ka' devant les statues des souverains et de leurs épouses, Batoufam .. (Cliché FINAC-MBANDA, 1982).



Ph. 52 - Statues commémoratives des mfo (singulier fo) et de leurs épouses, Batoufam , XXe siècle, bois; (Cliché FINAC-MBANDA, 1982).



Ph. 53 - Statues commémoratives n'étant plus que de lourdes silhouettes du 6ème fo NANFA II et de son épouse, Batoufam , XVIIIe siècle, bois (Cliché FINAC-MBANDA, 1982).



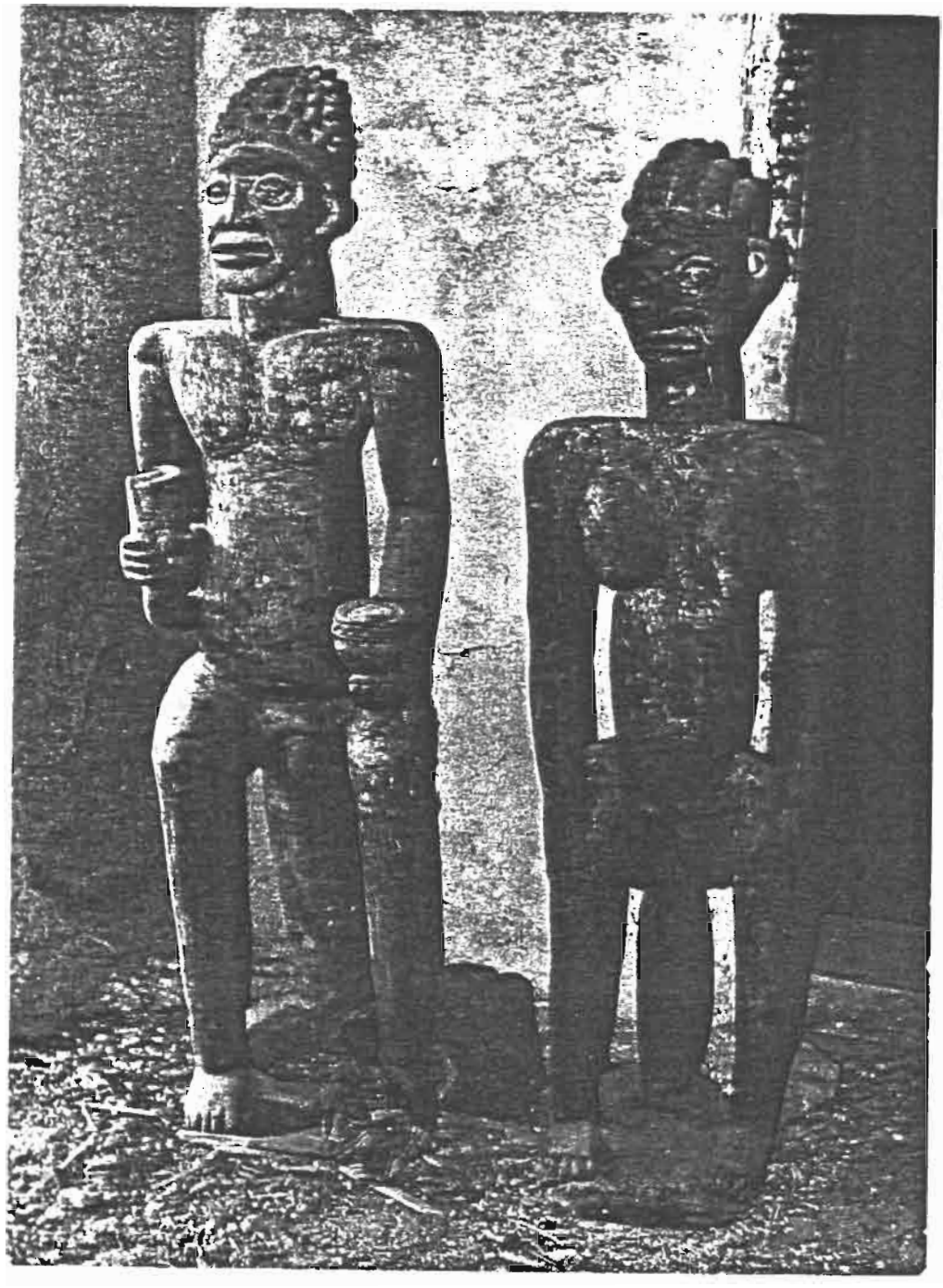
Ph. 54 - Statues commémoratives des mfo et de leurs épouses, Batoufam,bois. Sur la photo, de part et d'autre de la porte, on a d'un côté (àgauche) les six statues des épouses et, à l'opposé, celles des souverains. Six générations depuis le 6ème fo NANFA II jusqu'à l'usurpateur NJIKE qui régnait en 1925.
(Cliché CHRISTOL, 1925).

a

b

Ph. 55a - Statue commémorative de NANA, épouse du fo METANG (1912-1924), Batoufam , début du XXe siècle, bois, hauteur 101 cm. Cette femme (vue de profil) porte un enfant (source : HARTER, P.), 1985, op.cit.,p.58).

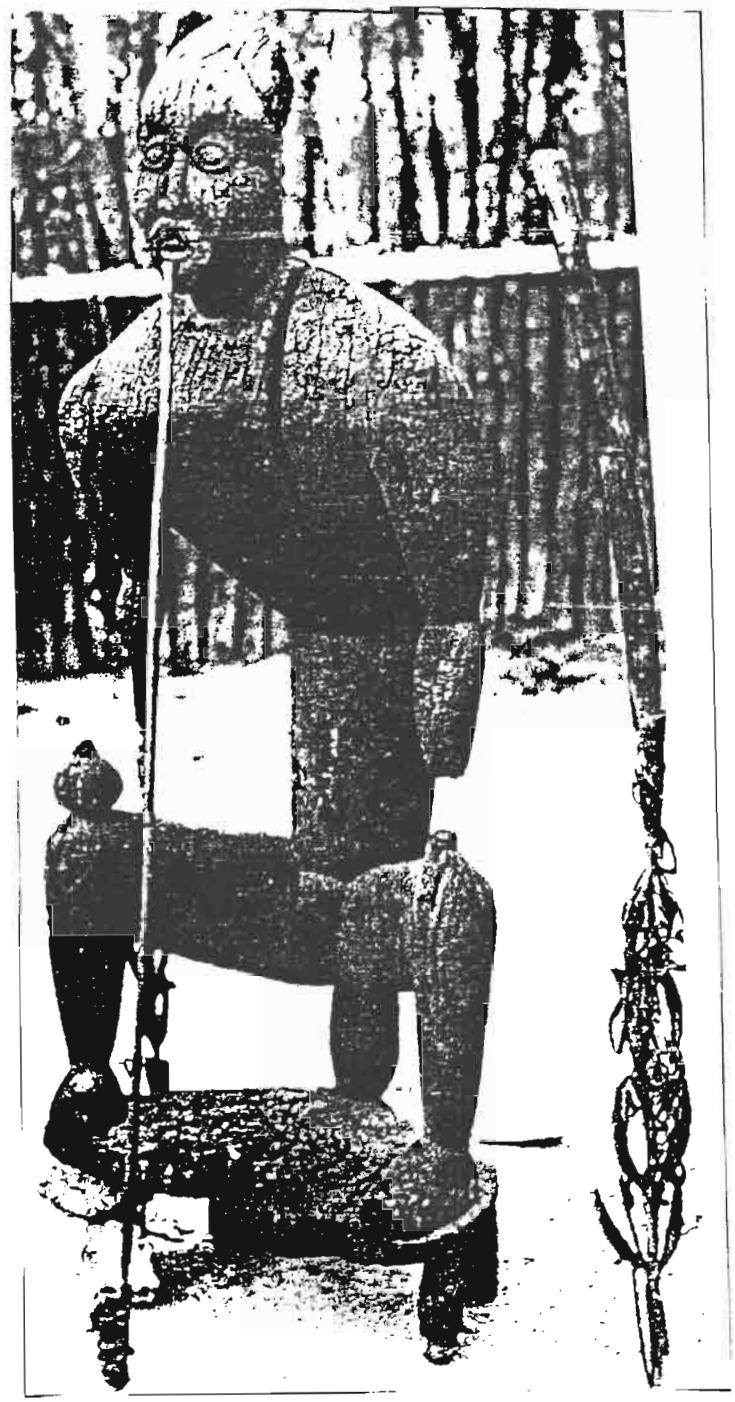
Ph. 55b - Statue commémorative de la femme de l'usurpateur NJIKE, portant un enfant, Batoufam , 1925, bois, hauteur 117 cm (Source : HARTER (P.), 1985, op.cit., p.58)



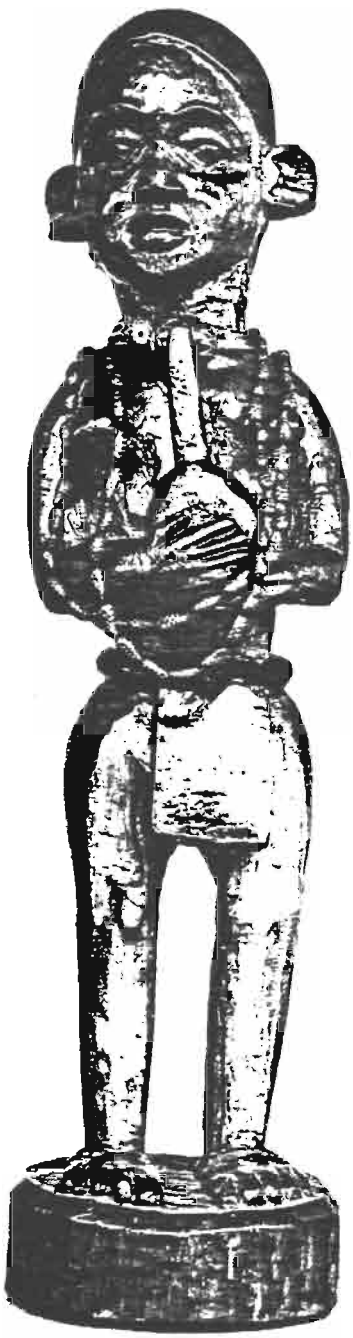
Ph. 56 - Statues commémoratives du fo NGONGANG et de son épouse, Bamena, XIXe siècle, bois, hauteur 162 cm pour le fo et 156 cm pour son épouse. NGONGANG résista aux Allemands au début du XXe siècle et sa chefferie fut incendiée. En 1934, on attribuait 110 ans à ce souverain (cf. EGERTON (F.C.), 1938, op.cit., p.251). (Cliché FINAC-ADALA, 1983).

Ph. 57a - Statue commémorative du Kunfo (première femme du fo) de NGONGANG, Bamena, XIXe siècle, bois, hauteur 156 cm. (Cliché FINAC-ADALA, 1983).

Ph. 57b - Statue commémorative du Kunfo de NGONGANG (détail). A remarquer, la coiffure ancienne qui était répandue dans la région.



Ph. 58 - Statue commémorative du fo NGOUAMBO (avec deux lances cultuelles et une pipe), Bakassa, seconde moitié du XIXe siècle, bois, hauteur 155 cm. (Cliché HARTER, 1957).



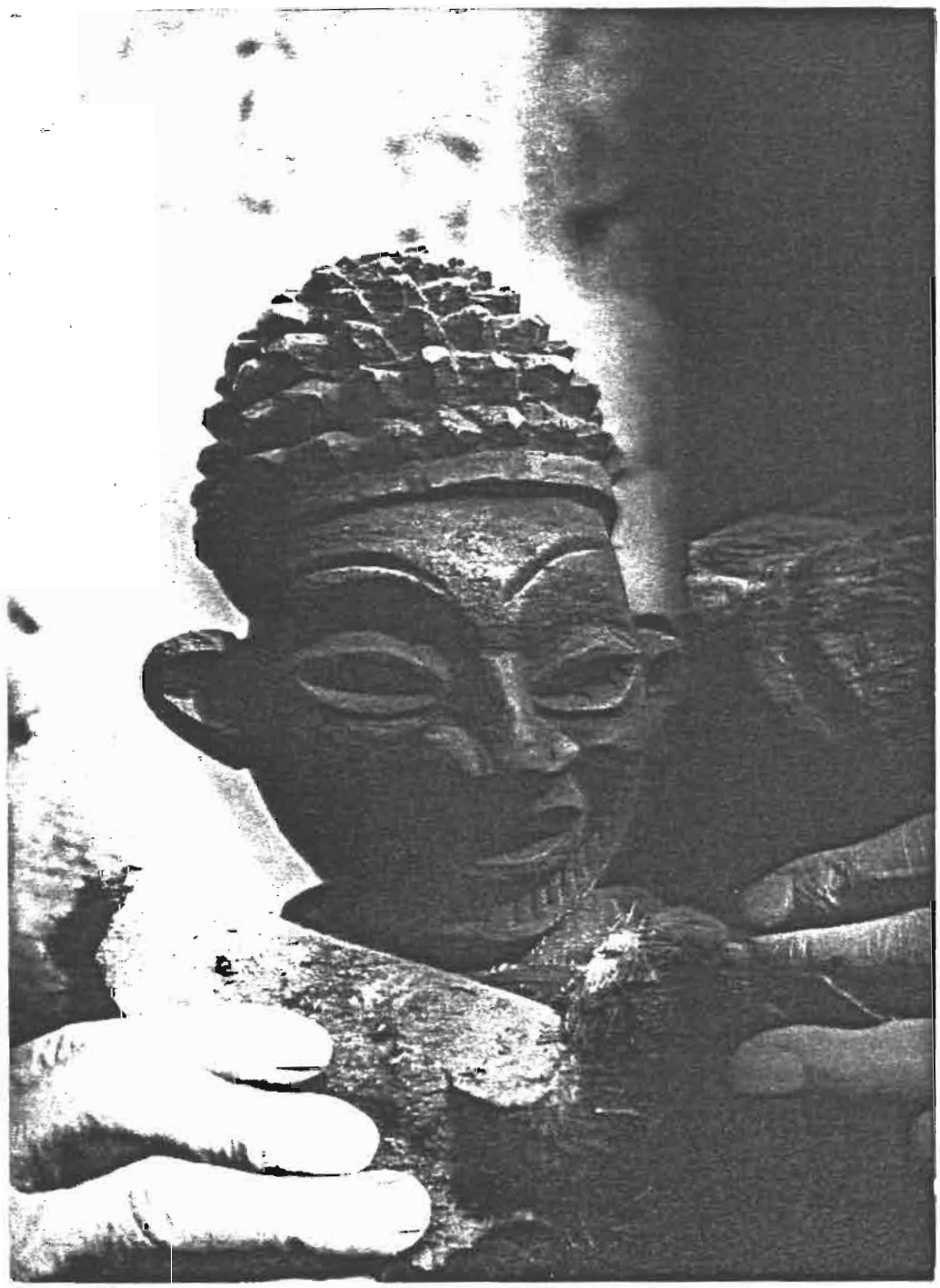
Ph. 59a - Statue d'un personnage portant une calebasse, Batatchi, XXe siècle, bois, hauteur 90 cm. (Cliché FINAC-ADALA, 1983).

Ph. 59b - Statue commémorative d'un fo, Bangwa occidental, XIXe siècle, bois, hauteur 85 cm, Museum für Völkerkunde, Berlin, n° IIIC 10514, pièce collectée par CONRAU en 1899.

Ph. 60 - Personnages rendant hommage à une statuette habillée, Bamenyam (Cliclé FINAC-ADALA, 1983).

Ph. 61 - Statuette d'ancêtre gardien et protecteur avec trois coquilles d'escargot, Bamenyam, date inconnue, bois et coquilles d'escargot, hauteur 60 cm (Cliché FINAC-ADALA, 1983).

Ph.62 - Le foto' (chef soumis) HEUMO FEUME TCHEUKEU portant une statuette d'ancêtre gardien et protecteur appelée tafikoŋ, 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 XVIème ou XVIIème siècle (Cliché FINAC-ADALA, 1983).



Ph. 63 - La statuette TAFIKOŋ, Mbamtoum (Bangangté), probablement du XVIIe siècle, bois et peau de tête. Le TAFIKOŋ, à qui l'on attribue des pouvoirs surnaturels, aurait la faculté de "parler" (Cliché FINAC-ADALA, 1983).

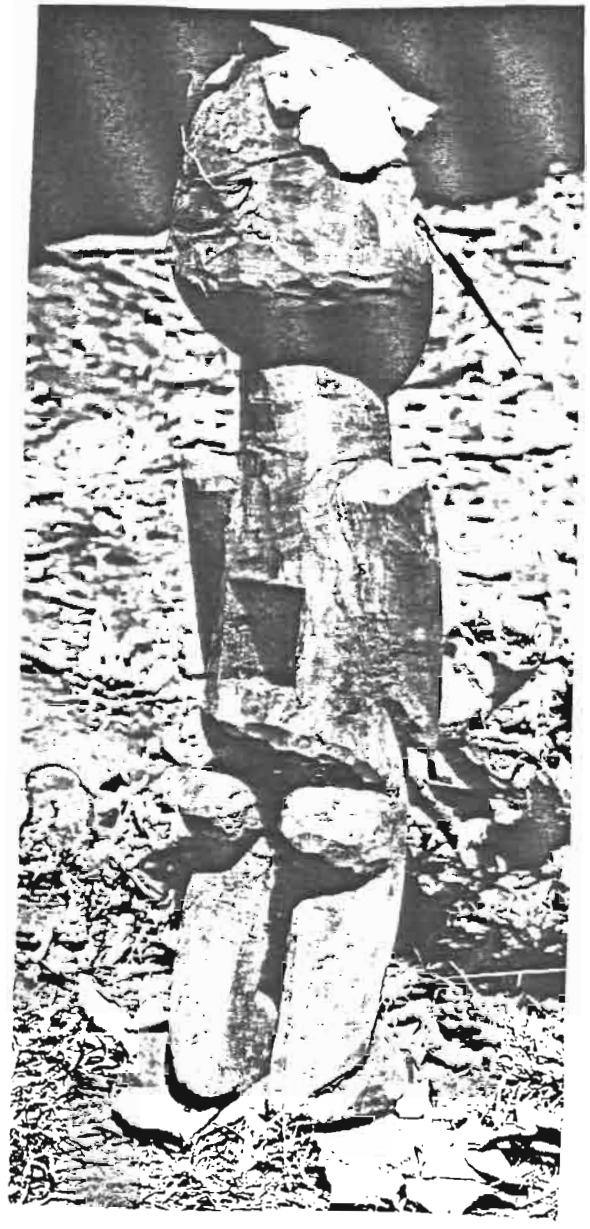
Ph.64 - La statuette TAFIKOŋ dans son enveloppe de peau de bête, est bien conservée dans un temple spécial. (Cliché FINAC - ADALA, 1983).

Ph. 64 bis - Statue de guerrier jon, protecteur de Bandjoun, bois (cliché CHRISTOL, 1925).

Ph. 65a - Statuette féminine, gardienne et protectrice des lieux, Bangoulap, XVIIIe ou XVIIe siècle, bois, hauteur 50 cm. On attribue à cet objet doté de pouvoirs surnaturels, la faculté de "parler" (Cliché FINAC-MEGAPTCHE, 1982).

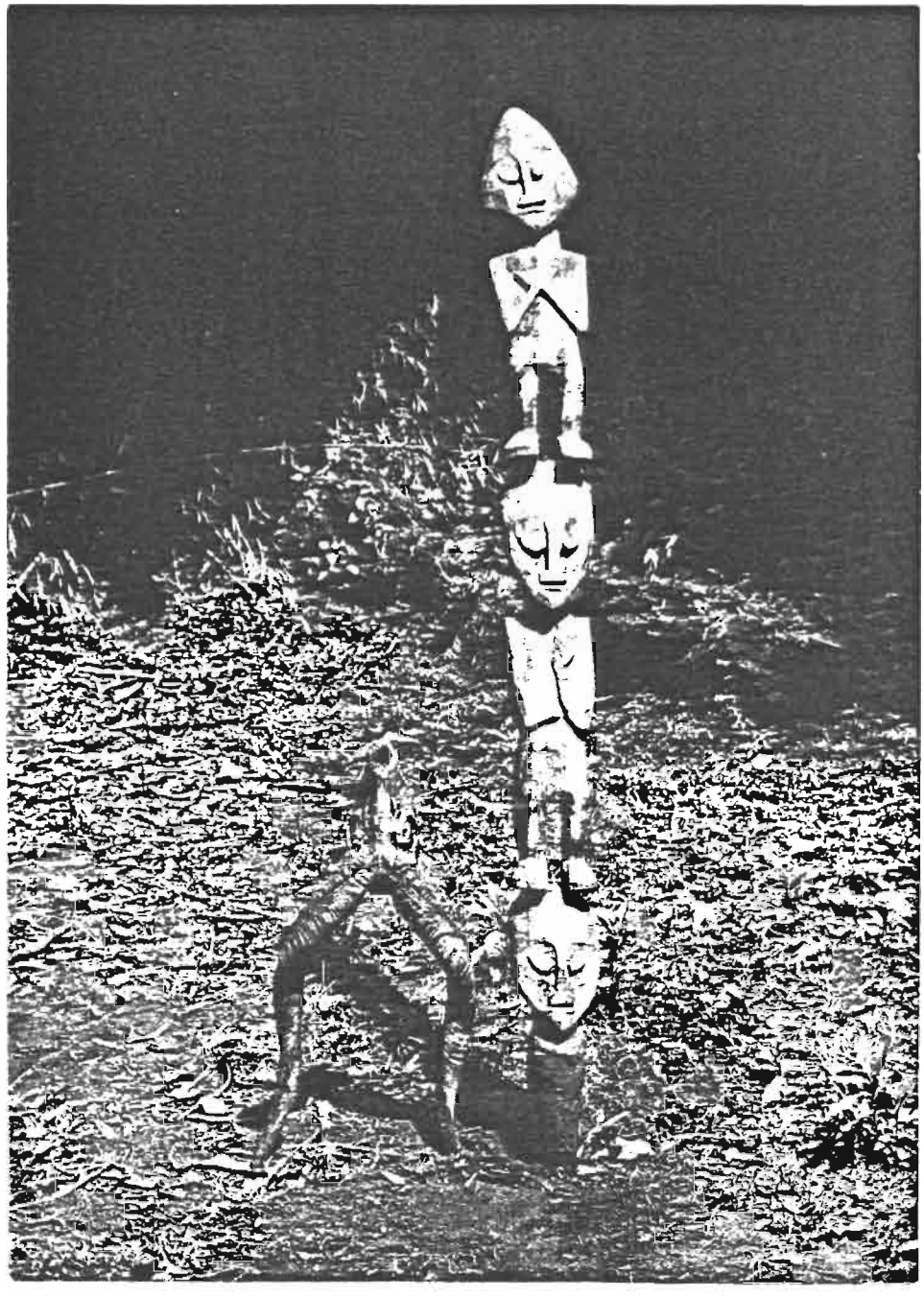
Ph.65b - Statuette féminine de Bangoulap (détail) (cliché FINAC MEGAPTCHE, 1982).

Ph.66 - 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 ou fixés au front. (Cliché FINAC-ADALA, 1983).



Ph. 67a - Statuette rituelle ZAA avec les piquants de porc-épic, Bamendjing (Cliché FINAC-ADALA, 1983).

Ph. 67b - Statuette ZAA (vue de dos) avec un trou rectangulaire dans lequel sont logées des substances magiques lors de certains rites, Bamendjing (Cliché FINAC-ADALA, 1983).



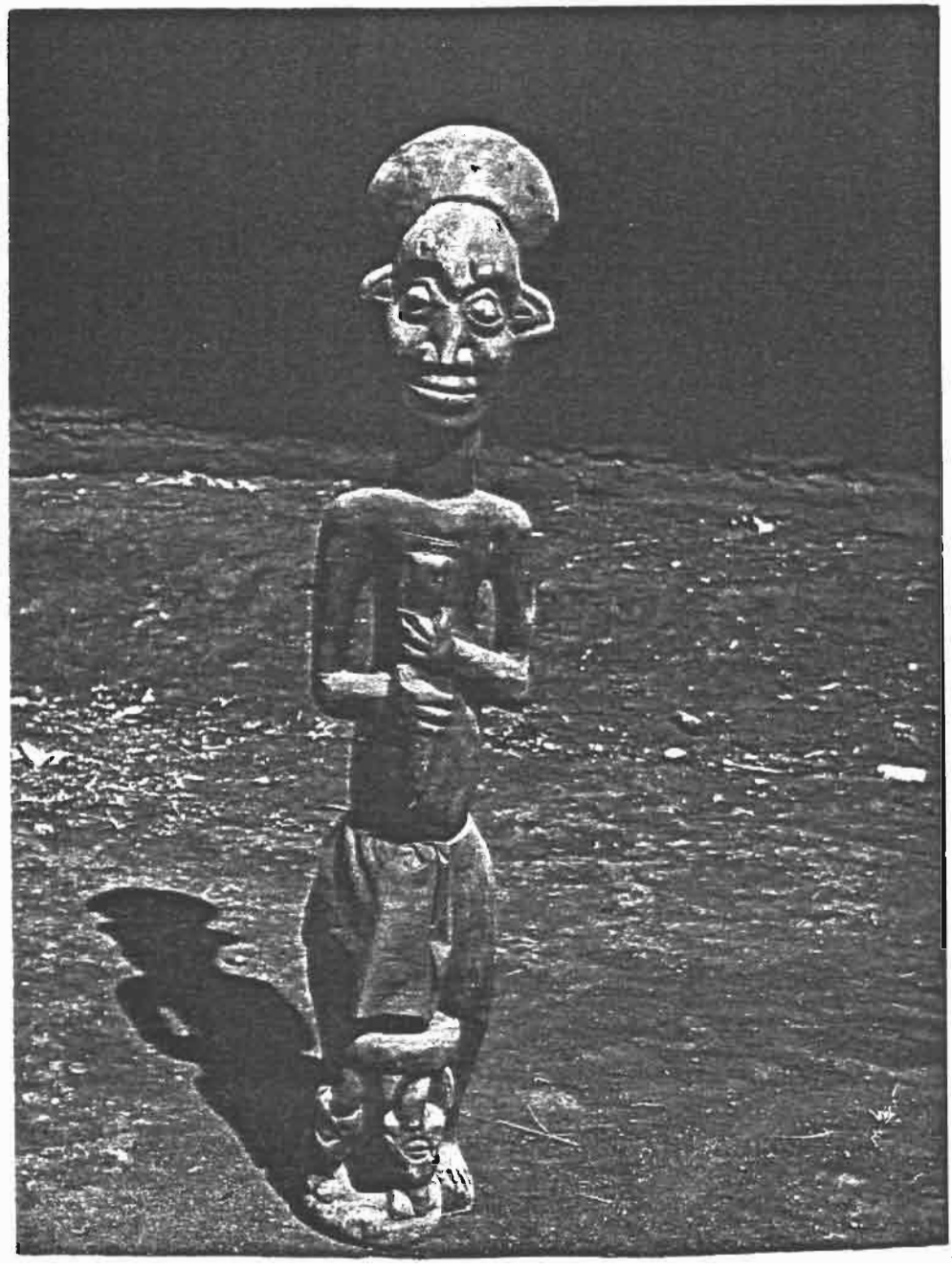
Ph. 68 - Poteau rituel sculpté représentant au sommet l'homme, en dessous la femme et enfin l'enfant, Bamendjing, date indéterminée (toutefois antérieure au XXe siècle), bois, hauteur 1,80 m. A remarquer à gauche de la photo, la tête de la bête à cornes qui accompagne ce poteau rituel lors des rites funéraires et des cultes de jumeaux (Cliché FINAC-ADALA, 1963).

Ph. 68 bis - Statue de gardien et de protecteur, Bafoussam, hauteur 86 cm, bois (Cliché FINAC-MBANDA, 1981).

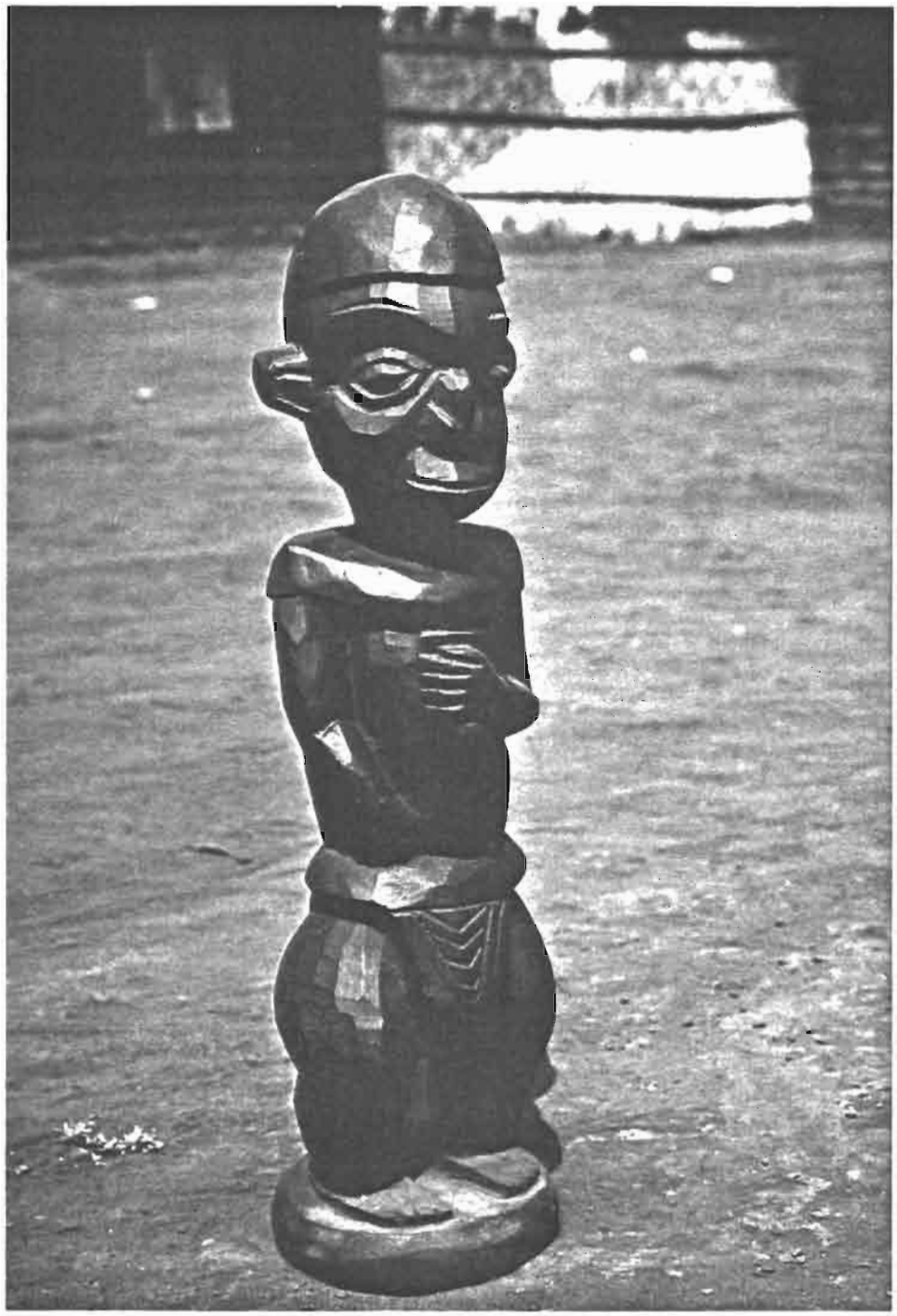
a b c d

Ph. 69a - Poteau funéraire ghenyə (revenant), Fotetsa, XIXe siècle, bois, hauteur 1,40 m. L'extrémité supérieure représente une figure anthropomorphe (cliché FINAC-ADALA, 1983).

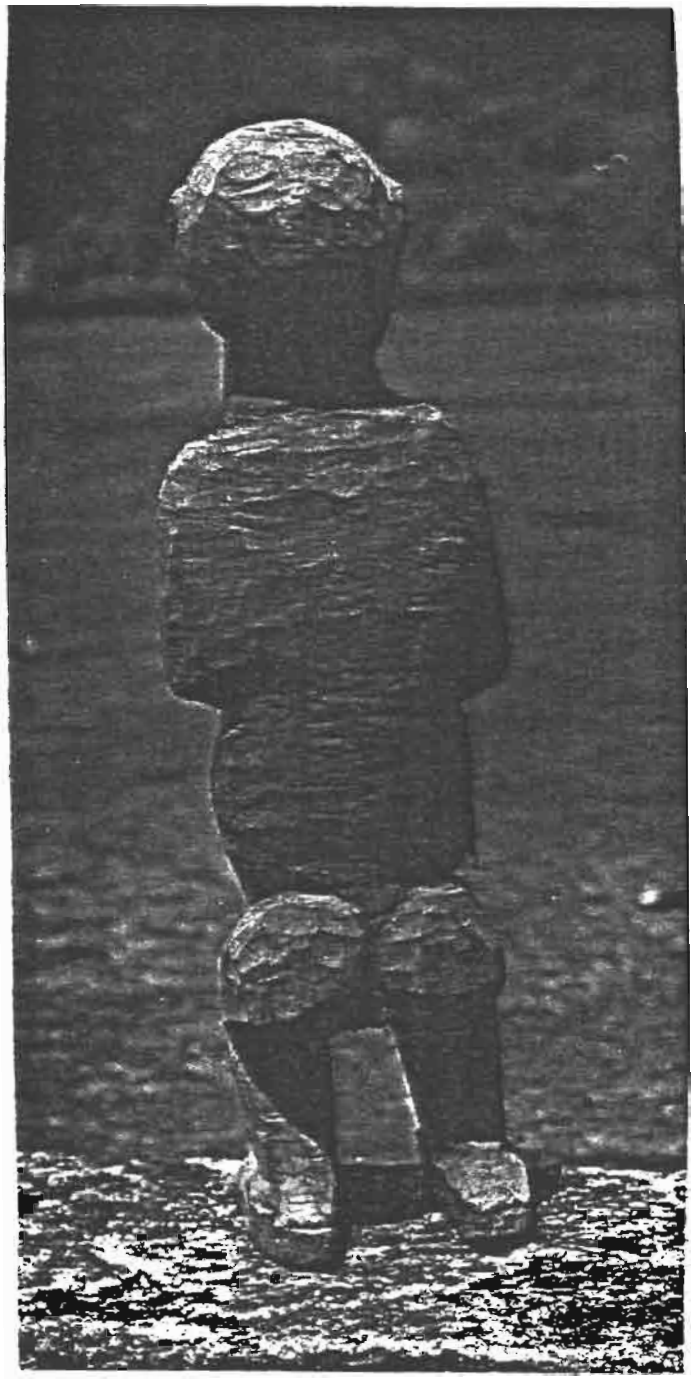
Ph. 69b, c, d - Bâtons rituels sculptés pan mkətuɔk de la société judiciaire Kwimten, Bahouang, antérieur au XXe siècle, bois, respectivement, 139 cm, 132 cm, 136 cm de hauteur. Ces pièces sont décorées de motifs anthropomorphes et zoomorphes (Cliché FINAC-MBANDA, 1981).



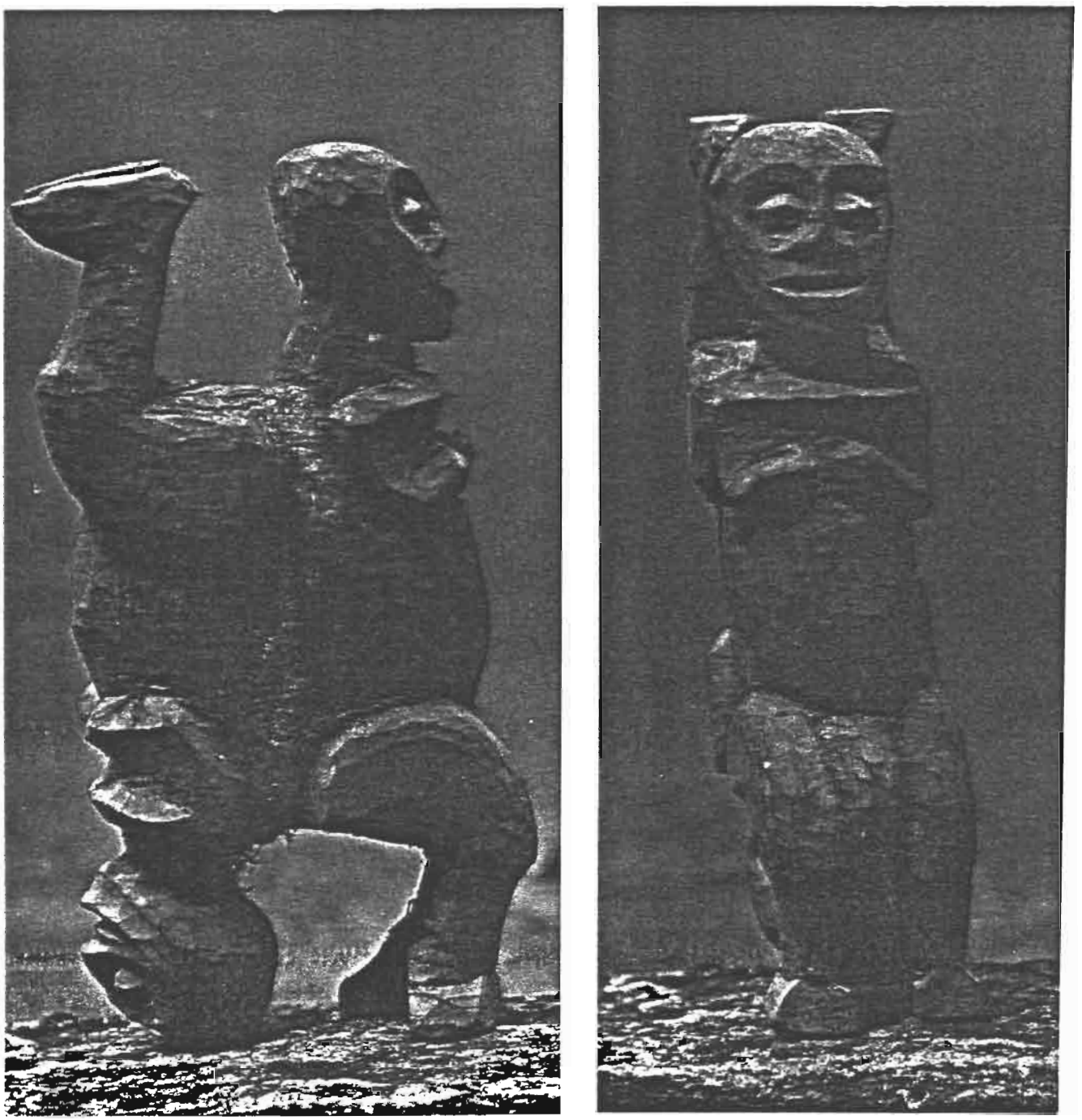
Ph. 70 - Statuette protectrice, copie de l'original provenant de Kom, plus au Nord, Bamendjo, première moitié du XXe siècle, bois et coton, hauteur 55 cm. Le personnage tenant un sifflet rituel domine un petit siège orné de motifs zoomorphes (Cliché FINAC-ADALA, 1983)".



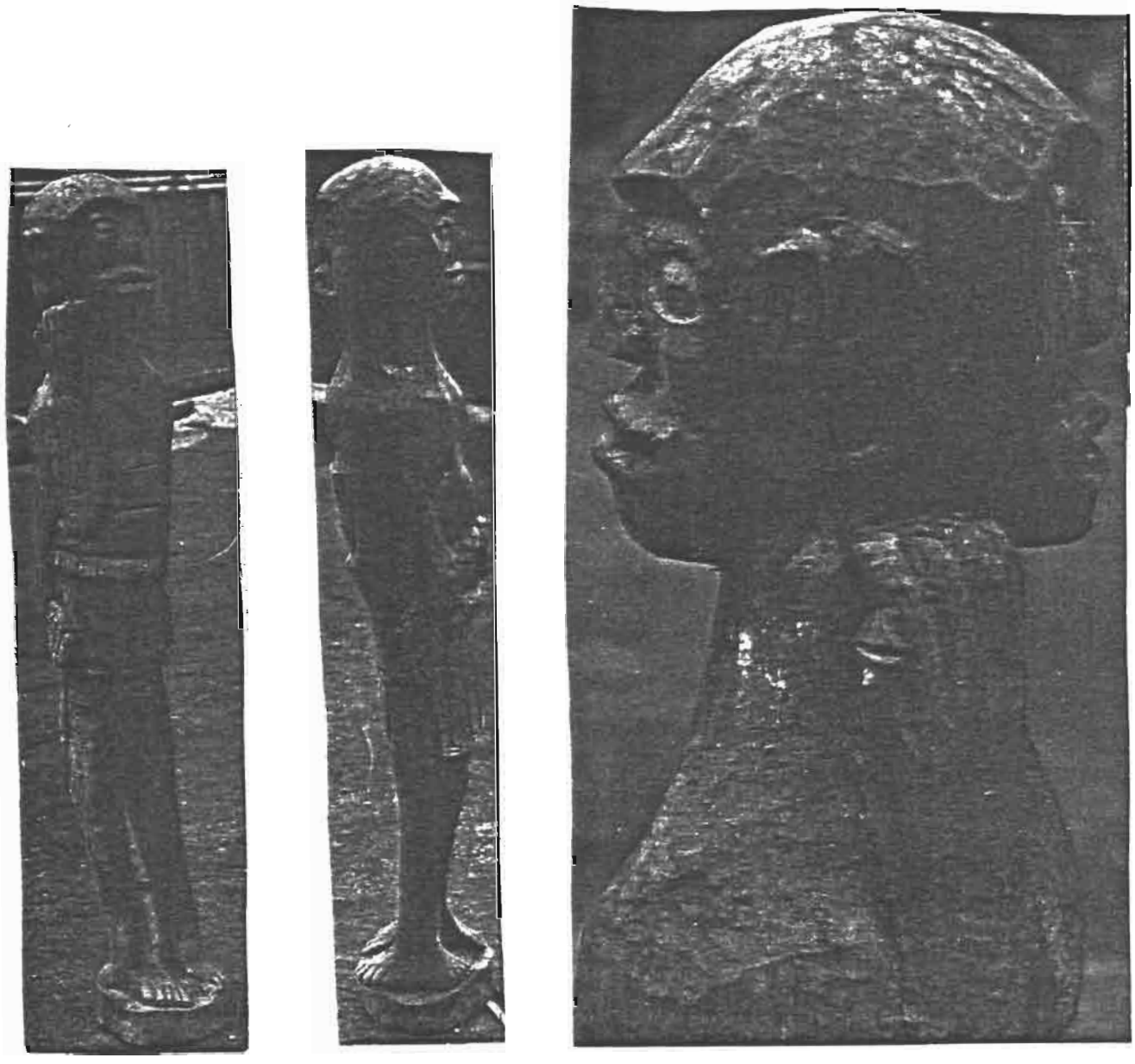
Ph. 70 bis - Statuette protectrice, Bawok,XIXe siècle, bois, hauteur 75 cm (Cliché FINAC-ADALA, 1985).



Ph. 71a et 71b - Statuette mupo figurant une femme (vues de dos et de face), de la société religieuse et magique Ku'ngaŋ, Fongondeng, antérieur au XXe siècle, bois, hauteur 20 cm (Cliché FINAC-ADALA, 1983).



Ph. 72a et 72b - Statuette janus formée de deux personnages de sexe différent, opposés dos-à-dos, Fongo Ndeng; antérieur au XXe siècle, bois, hauteur 20 cm. (Cliché FINAC-ADALA, 1983).



Ph. 73a, b, c - Statue janus utilisée pour rendre la justice, Fongo Ndeng XXe siècle, bois, hauteur 150 cm. (Cliché FINAC-ADALA, 1983).

Ph. 74a - Statue d'une porteuse de coupe, Bamenkombo, bois polychromé et cheveux naturels (Cliché LECOQ, 1946).

Ph. 74b - Statue féminine (vue de profil), Bandjoun, XXe siècle, hauteur 150 cm (Cliché FINAC-MBANDA, 1981).

Ph. 75a - Statue de mère à l'enfant, Bangwa oriental, XXe siècle, bois, hauteur 102 cm. Cette femme du fo porte l'ancienne coiffure qui était répandue dans la région. (Cliché FINAC-MAGAPTCHE, 1981).

Ph. 75b - Statue d'une jeune fille portant une pièce d'étoffe en forme de jupe, Bangang Fokam, XXe siècle, bois, hauteur 100 cm (Cliché FINAC-ADALA, 1983).

a

b

Ph.76a - Statue, Bangou, XIXe siècle, bois polychromé, 90,5 cm de haut, Museum für Völkerkunde, Berlin n° IIIC 21058, pièce collectée par GLAUNING en 1906.

Ph. 76b- Statue féminine, Batoufam , bois, hauteur 90 cm, Museum für Völkerkunde, Berlin, n° IIIC 25148. Pièce collectée en 1906 par GLAUNING.

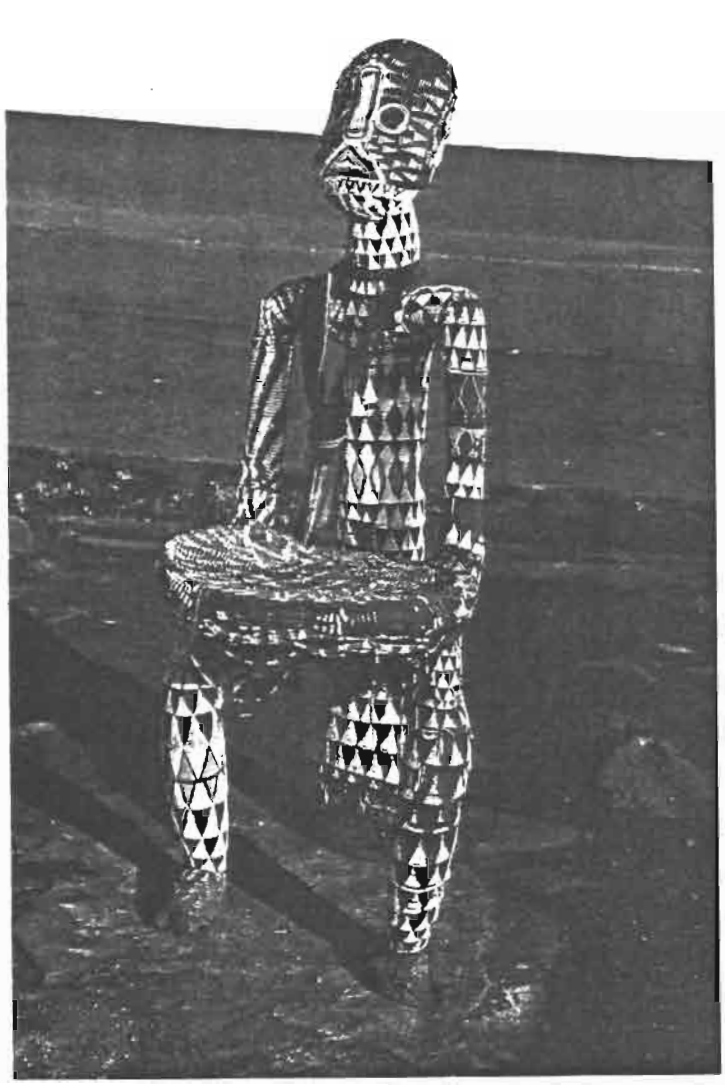
Ph.77 - Statue commémorative d'une reine portant un enfant, Bandjoun, bois (Cliché LECOQ, 1946).

Ph.78a - Trône royal perlé kuofo, Bandjoun, fin du XIXe 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).

Ph.78b - Trône royal perlé à dossier (détail), Bandjoun. (Cliché FINAC-PERROIS, 1982).

Ph.79a et 79b - Trône royal perlé kuofo, Bandjoun, première moitié du XIXe siècle, bois, tissu et perles (rouges, blanches, bleues, noires) ; hauteur 194 cm, largeur 65 cm. Deux personnages à l'aspect inquiétant forment le dossier et une panthère prête à bondir soutient le plateau circulaire (Cliché FINAC-PERROIS, 1982).

Ph.80 - Détail d'un des personnages formant le dossier d'un trône de Bandjoun. A noter : les perles cylindriques məgam (de couleur rouge) et mənə (de couleur bleue sombre) furent d'anciennes monnaies antérieures au XIXe siècle.
(Cliché FINAC-PERROIS, 1982).

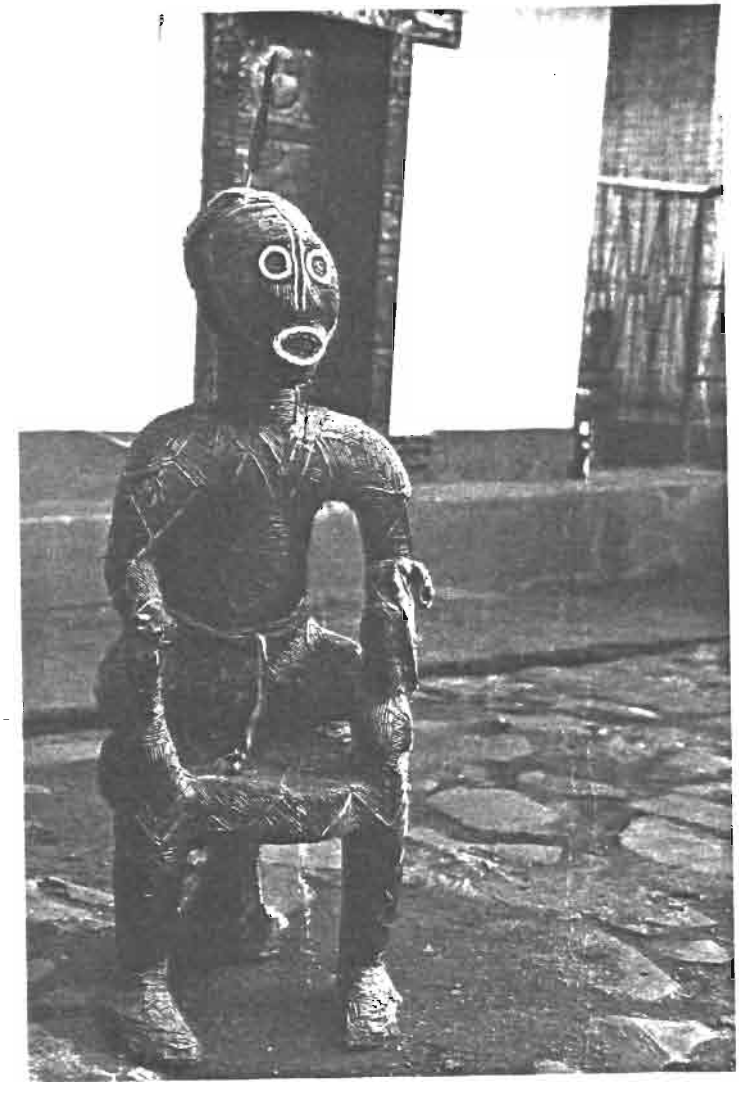


a

b

Ph.81a - Trône royal anthropomorphe kuofo, Bandjoun, fin du XIXe siècle, bois, tissu et perles granulaires (rouges, blanches, bleues, noires) ; hauteur 108 cm, largeur 38 cm (Cliché FINAC-PERROIS, 1982).

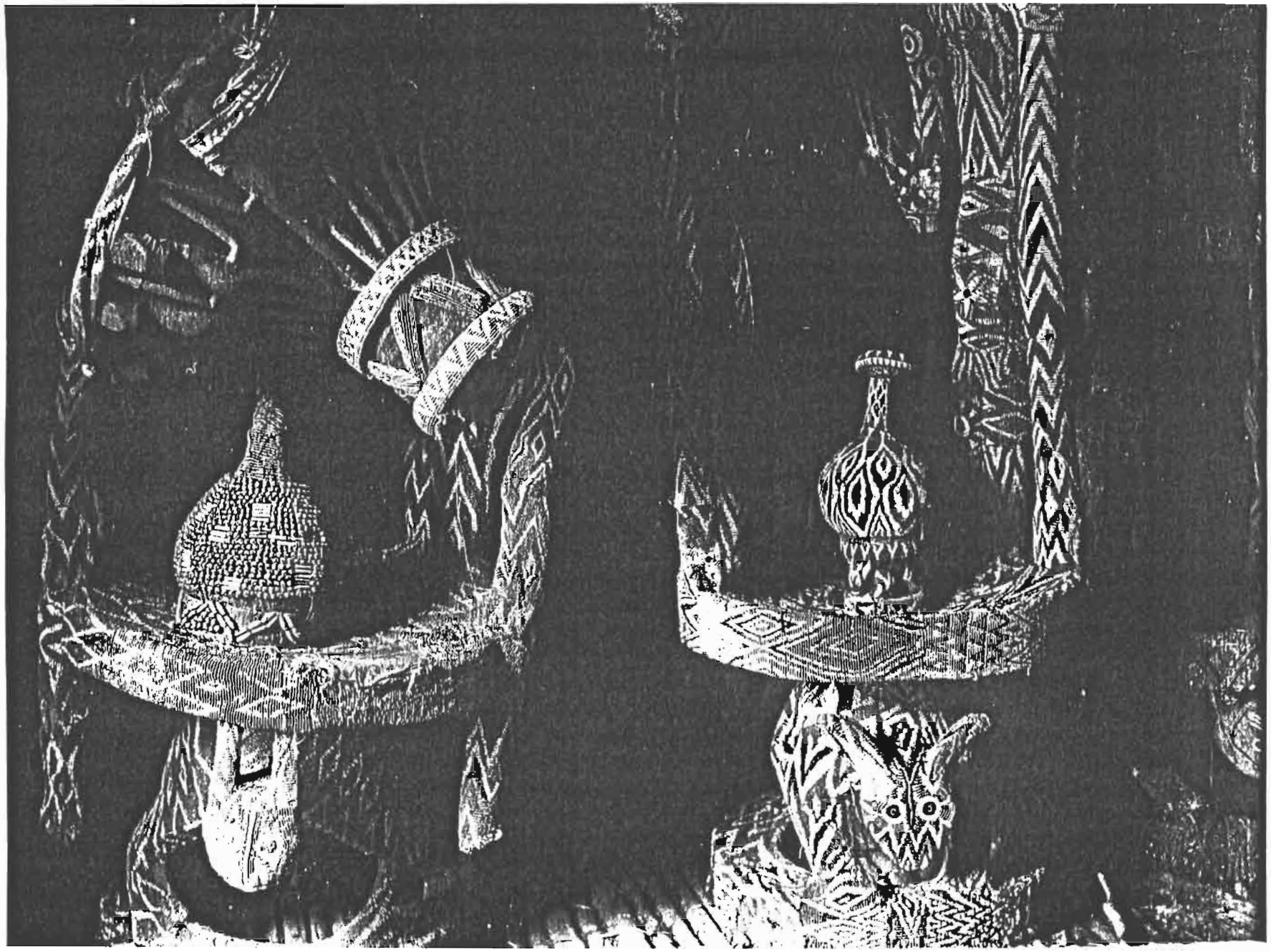
Ph.81b - Trône royal anthropomorphe kuofo, Bandjoun, XIXe siècle, bois, tissu, et perles multicolores, hauteur 113 cm, largeur 41 cm. Nous avons ici la figuration d'un personnage, assis, tenant un plateau sur ses genoux (Cliché FINAC-PERROIS, 1982).



Ph.82a - Trône anthropomorphe kuofo, Bandjoun, première moitié du XIXe siècle, bois, tissu et perles multicolores à prédominance rouge), hauteur 112 cm, largeur 40 cm. Le personnage qui tient le plateau entre ses jambes, a les mains aux genoux (Cliché FINAC-PERROIS, 1982).

Ph.82b - Trône anthropomorphe de Bandjoun (Détail), (Cliché FINAC-PERROIS, 1982).

Ph. 83 - Une partie du trésor royal de Bandjoun, photographié par le pasteur CHRISTOL en 1930.



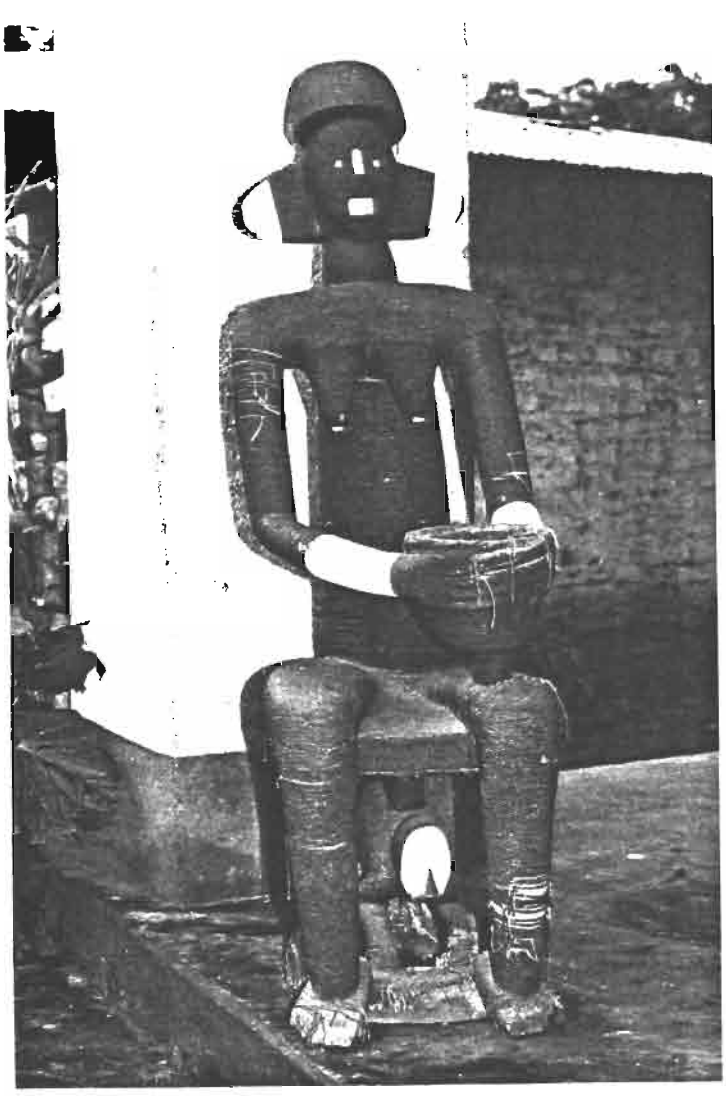
Ph. 84 - Une partie du trésor royal de Bandjoun, photographié par le pasteur CHRISTOL en 1930 (suite).

Ph.85a - Trône royal perlé kuofo, Bandjoun, milieu du XIXe siècle, bois, tissu et perles granulaires multicolores, hauteur 198 cm, largeur 65 cm. Le dossier est formé de deux personnages hyperlongiformes et le plateau est soutenu par une panthère (Cliché FINAC-PERROIS, 1982).

Ph.85b - Détail d'un des personnages du trône royal perlé de Bandjoun (Cliché FINAC-PERROIS, 1982).

Ph.86a - Trône royal perlé kuofo, Bameka, début du XXe 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).

Ph.86b - Trône royal perlé kuofo, Bameka, vue de profil. (Cliché FINAC-PERROIS, 1982).



Ph.87a - Porteuse d'une coupe perlée, assise sur un siège décoré d'une panthère, Bameka, début du XXe siècle, bois, tissu et perles multicolores (prédominance du rouge vermillon), hauteur 120 cm. C'est l'épouse du fo de la photo 86a (Cliché FINAC-PERROIS, 1982).

Ph.87b - La porteuse de coupe de Bameka, vue de profil (Cliché FINAC-PERROIS, 1982).

Ph.88 - Trône royal perlé kuofo avec une figure commémorative du fo et une cariatide de panthère, Bansoa, fin du XIXe siècle, bois, tissu, perles multicolores et cauris, hauteur 160 cm, collection Baudouin de GRUNNE (Cliché Tamara NORTHERN).

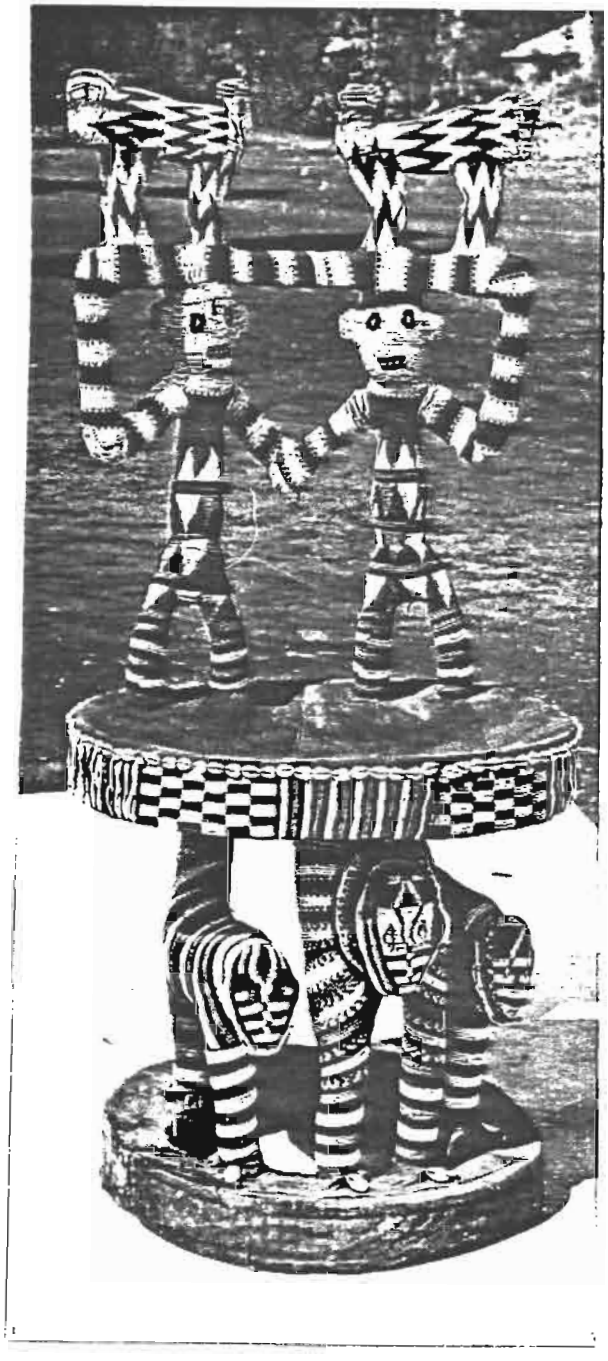
Ph.89 - Trône royal perlé de Bansoa entièrement complet lorsqu'il fut photographié par Pierre HARTER à Bansoa, en 1957.

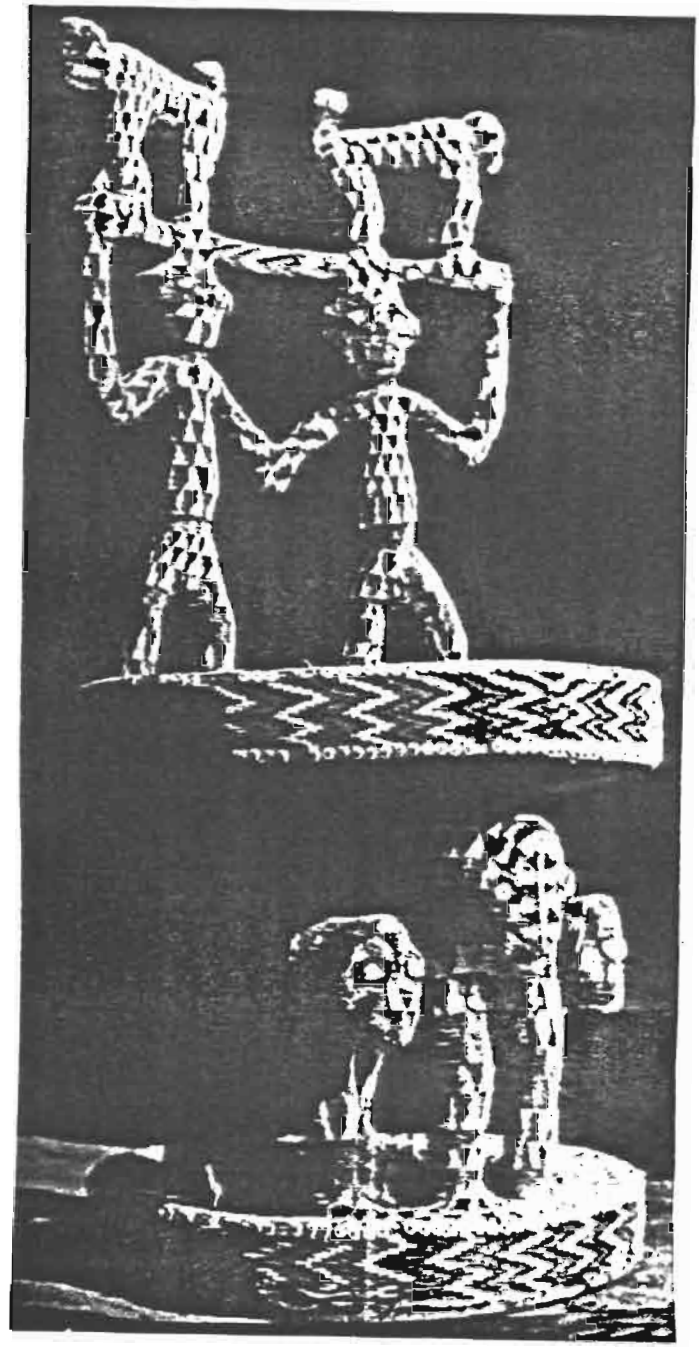
Ph.90a - Trône royal perlé kuofo avec le fo victorieux et debout, surmontant le siège soutenu par un éléphant, Baleng, première moitié du XIXe siècle, bois, tissu et perles multicolores (Cliché FINAC-ADALA, 1982).

Ph.90b - Trône royal perlé à dossier anthropomorphe, Baleng, première moitié du XIXe siècle, bois, tissu et perles multicolores ; figuration de l'épouse du fo de Ph. 90a (Cliché FINAC-ADALA, 1982).

Ph. 91a -- Détail du trône royal de Baleng :figure commémorative du fo victorieux présentant, d'une main, la tête tranchée d'un ennemi et, de l'autre main, tenant une arme. (Cliché FINAC-ADALA, 1982).

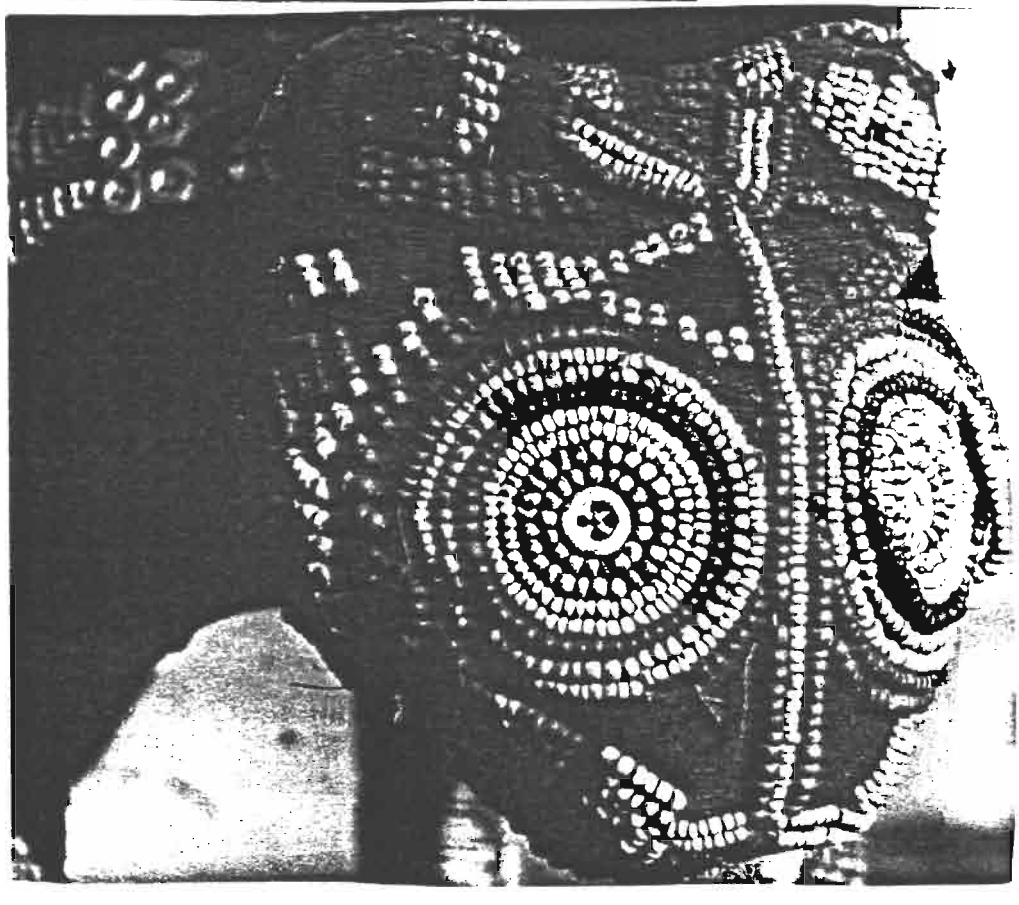
Ph. 91b - Détail du trône royal de Baleng : éléphant soutenant le siège (Cliché FINAC-ADALA, 1982).





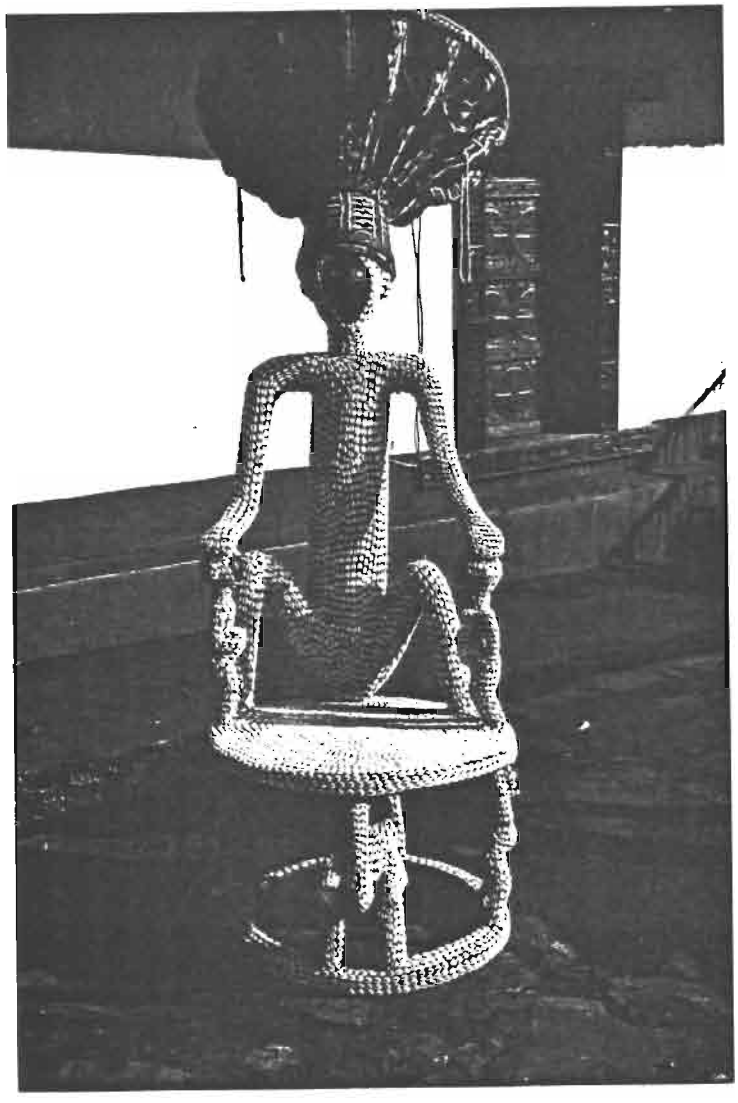
Ph.92a - Trône royal perlé avec un dossier formé de deux personnages portant deux cynocéphales et un plateau soutenu par trois autres cynocéphales, Bamesso, bois, tissu, perles multicolores et cauris, hauteur 150 cm. Ce trône serait soit la copie d'un trône original disparu, soit ce dernier mais garni d'un nouveau revêtement.

Ph.92b - Trône royal kuofo de Bamesso, photographié par R. LECOQ entre 1946 et 1953.

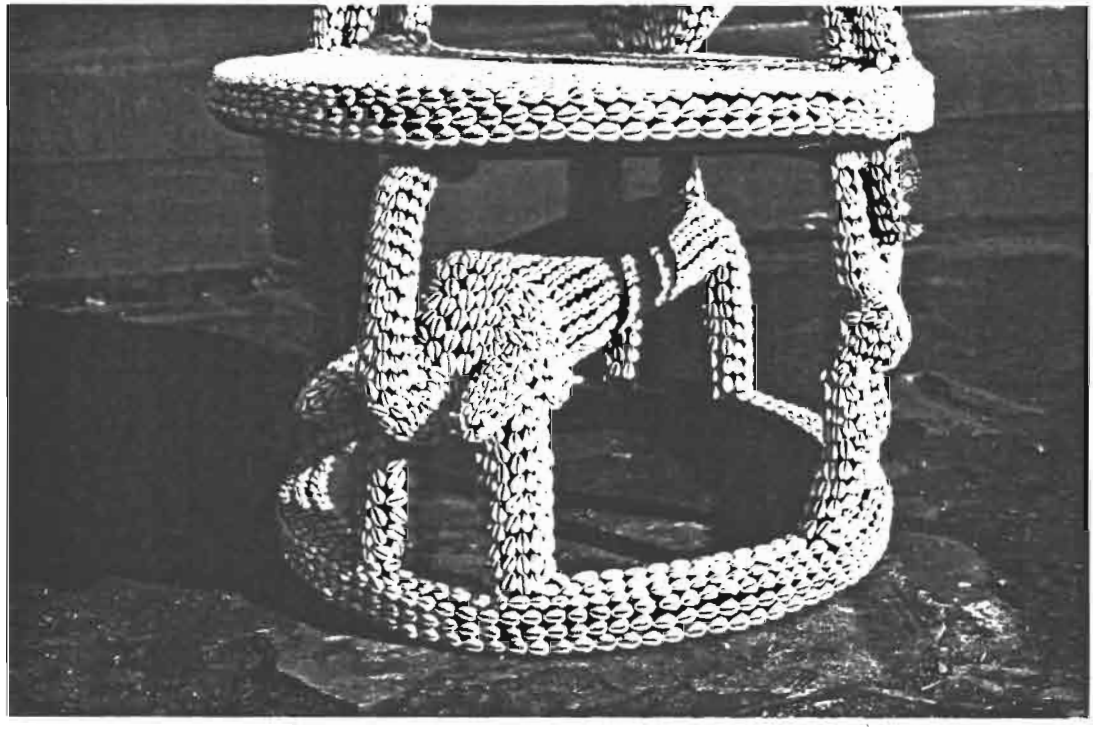


Ph.93a - Tabouret royal perlé à cariatide de panthère, Bandjoun, XIXe siècle, bois, tissu, boutons et perles multicolores, à noter plusieurs revêtements depuis sa fabrication. (Cliché FINAC-MBANDA, 1981).

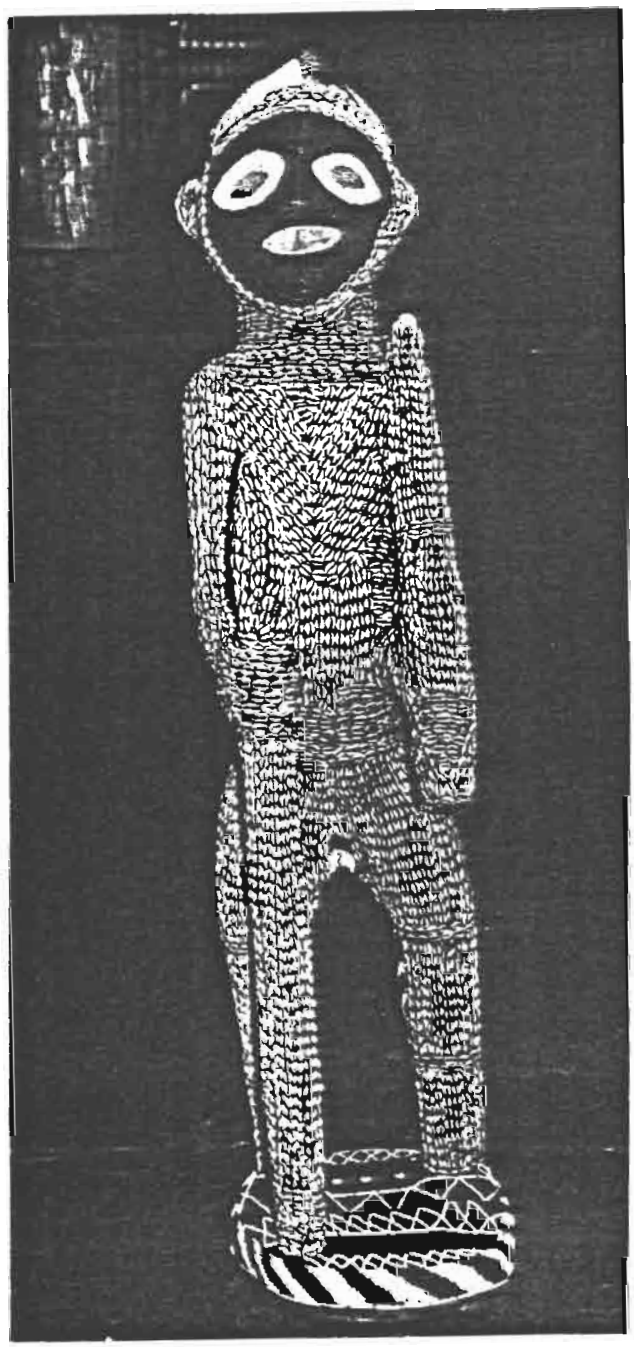
Ph.93b - Tabouret royal perlé kuofo de Bandjoun (détail). (Cliché FINAC-MBANDA, 1981).



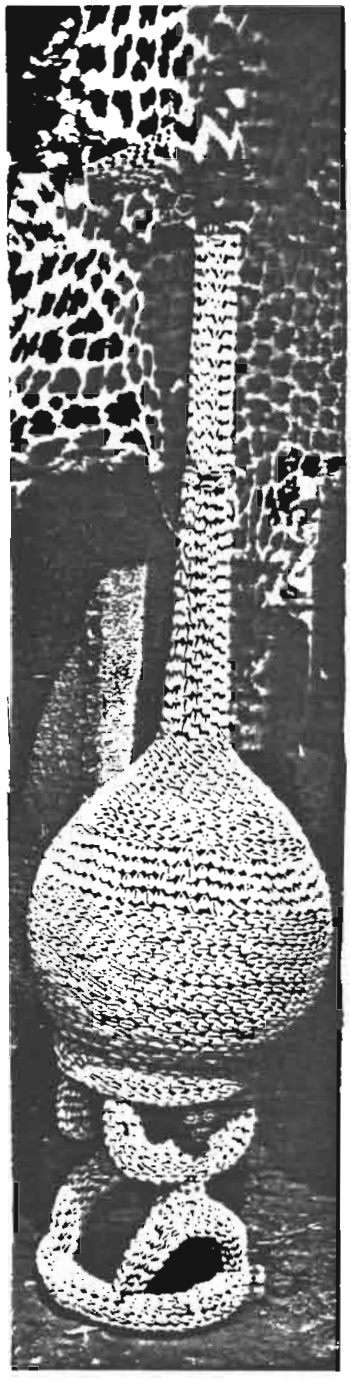
Ph.94 - Trône royal à dossier, figurent le fo FOTUE surmontant le plateau soutenu par un éléphant, Bandjoun, 1977, bois, tissu, cauris et perles, hauteur 162 cm, largeur 76 cm (Cliché FINAC-MBANDA, 1981).

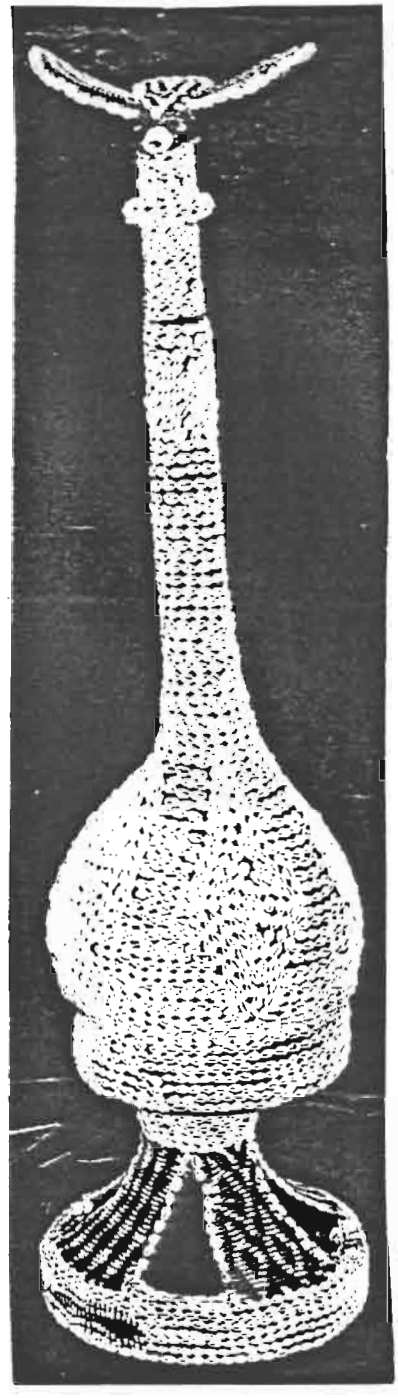


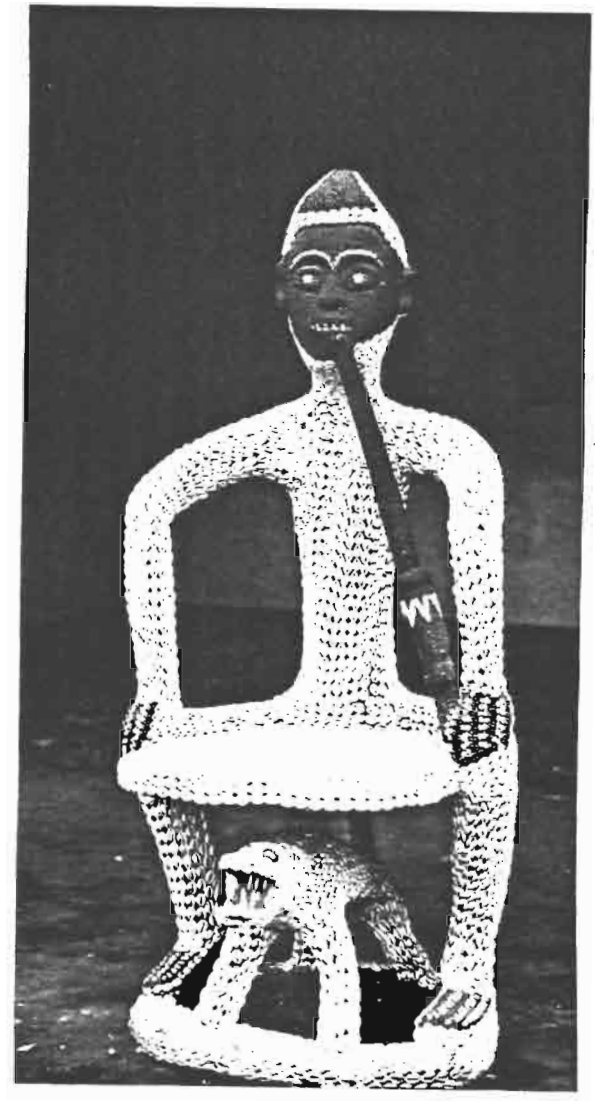
Ph. 95 - Trône royal de fo FOTUE : détail de l'éléphant soutenant le plateau (Cliché FINAC-MBANDA, 1981).



Ph. 95 bis - Statue gardienne, Bafoussam, XXe siècle, bois, cauris et perles, 130 cm de haut (Cliché FINAC-MBANDA, 1981).





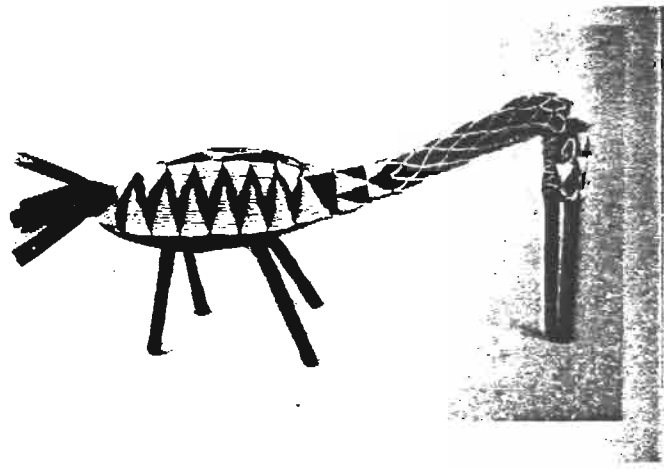


a b c

Ph.96a - Calebasse avec bouchon adoptant la forme d'un oiseau, et fixée sur un siège décoré de motifs anthropomorphes, Bamougoum, courge, bois, tissu, cauris et perles, hauteur 130 cm (Cliché FINAC-MBANDA, 1981).

Ph.96b - Calebasse avec le bouchon adoptant la forme d'un oiseau, et fixée sur un siège, Bafoussam, courge, bois, tissu et perles, hauteur 140 cm (Cliché FINAC-MBANDA, 1982).

Ph.96c - Trône royal à dossier figurant un fo assis et fumant sa pipe, conservé à Bameka et oeuvre d'un artiste batié vers 1960, bois, tissu, cauris et perles (Cliché FINAC-MEGAPTCHE, 1982).

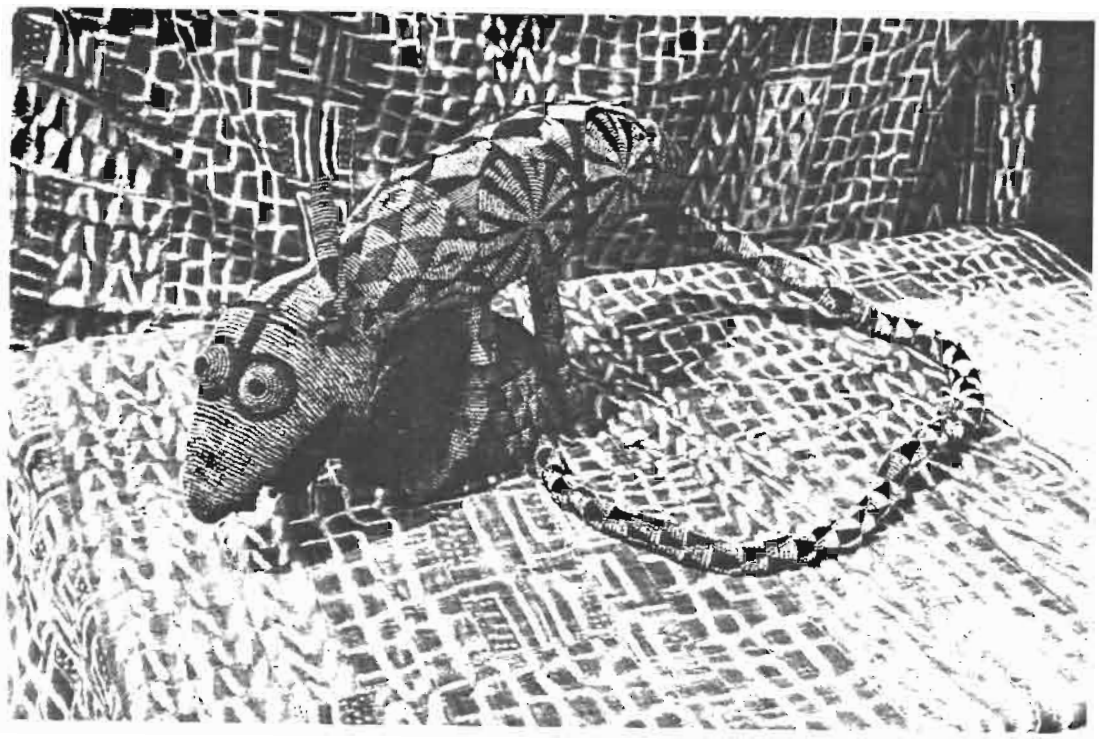


Ph.97a -

Sommet de coiffe à forme d'oiseau, Babadjou, bois, tissu et perles granulaires multicolores, 74,5 cm de long, Museum für Völkerkunde, Berlin, n° IIIC19135. Pièce collectée par KEHM en 1904.

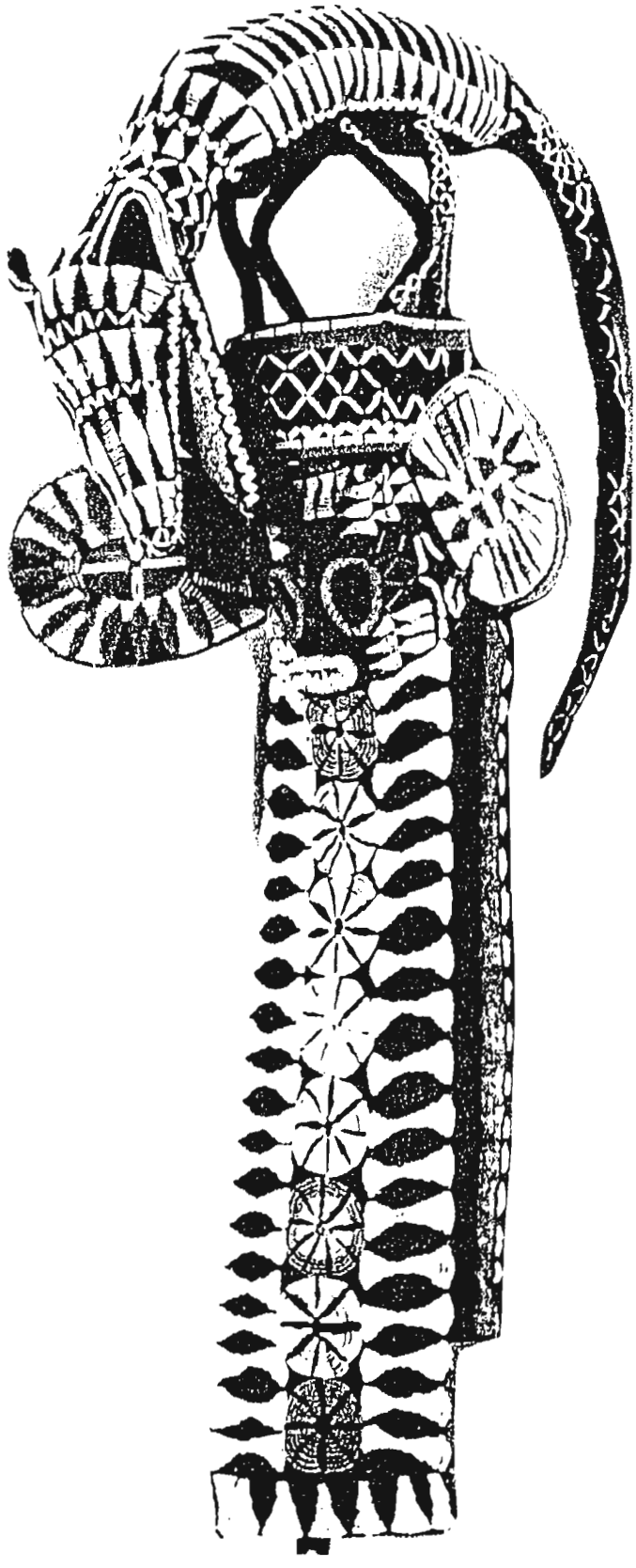
Ph.97b -

Fouet de danse sɛ̀ lèŋ avec le bout figurant la panthère, Fongo Ndeng, queue de cheval, bois, tissu et perles (Cliché FINAC - ADALA, 1983).



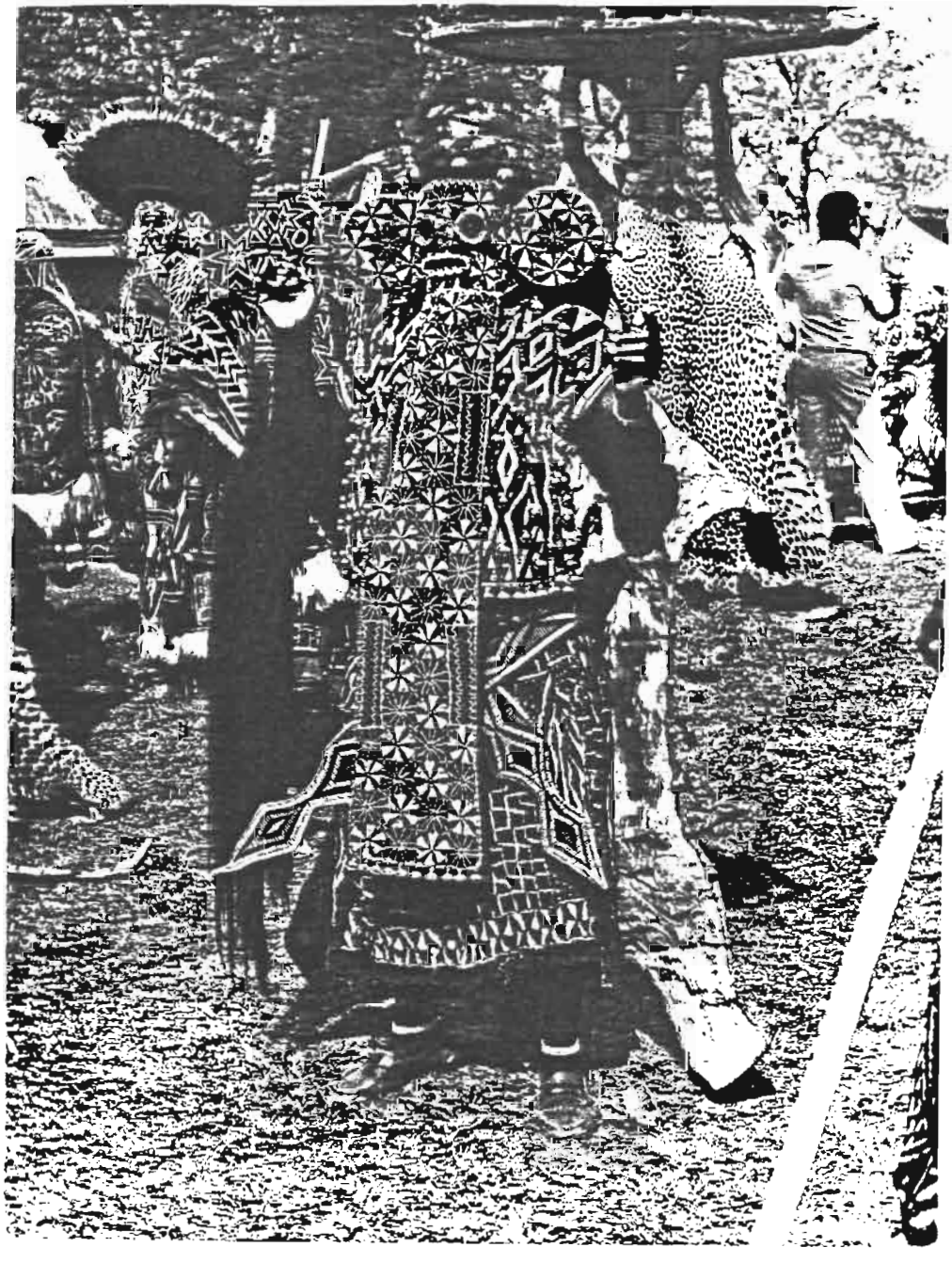
Ph.98a - Coiffure en forme de toque fe, surmontée d'une panthère, Bangang Fokam, XIXe siècle, nervures de tiges du palmier-raphia, tissu et perles multicolores, (Cliché FINAC-ADALA, 1983).

Ph.98b - Une femme du fo de Bangang Fokam, présentant la coiffure fe (Cliché FINAC-ADALA, 1983).



Ph.99 - Masque d'éléphant mbap mteŋ avec un sommet de coiffe en forme de panthère, Dschang, XIXe siècle, nervures de tiges du palmier-raphia, tissu et perles multicolores, hauteur 90 cm, Fild Museum of Natural History, Chicago, n° 174145. Pièce collectée avant 1914 (Cliché de Fleur HALES).

Ph.100a et 100b - Tabouret royal perlé à cariatide hybride panthère-éléphant, Baleng, début du XIXe siècle, bois, tissu et perles, hauteur 60 cm, largeur 53 cm (Cliché FINAC-ADALA, 1983).



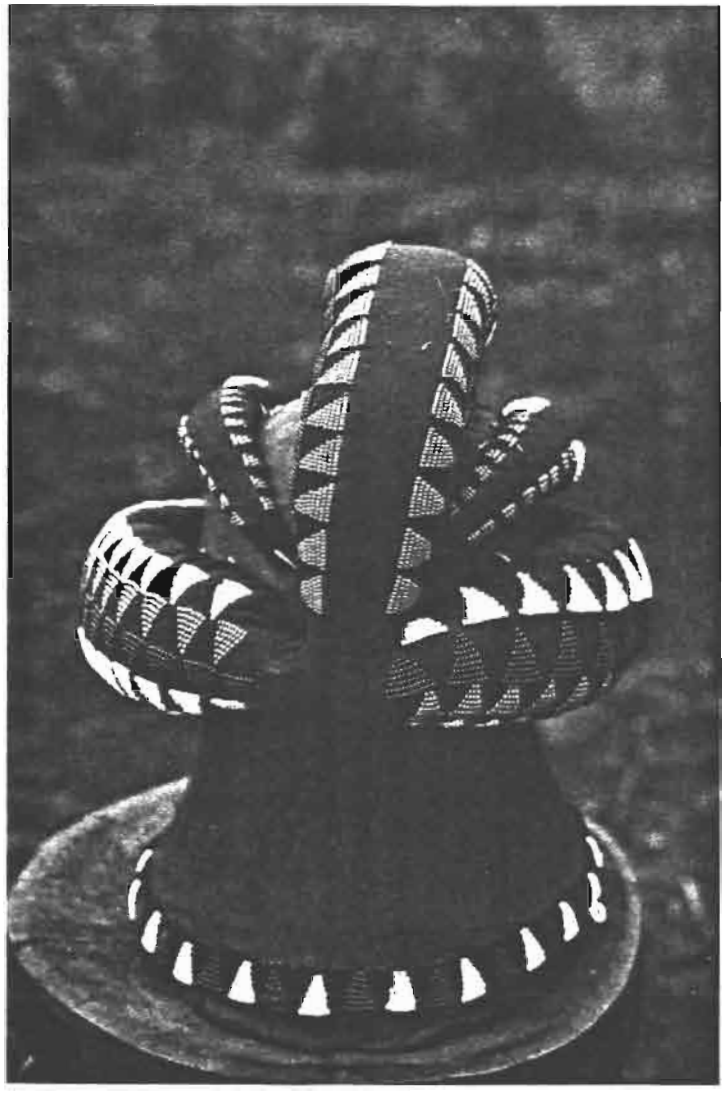
Ph. 101 - Au premier plan, un membre de la société Kwɔ'si portant un masque d'éléphant et une ceinture représentant le serpent à deux têtes, lors d'une danse Tso. Cette danse fut effectuée à l'occasion des funérailles du fo, Bamougoum. (Cliché FINAC - MBANDA, 1981).

Ph. 102 - Les membres de la société Kwɔ'si avec des masques d'éléphant, lors d'une danse tso à Bandjoun (Cliché CHRISTOL, 1925).

Ph.103a - Les masques perlés invités à Foumbam pour les funérailles de la mafo (reine-mère) NJAPDOUNKE, le 13 juin 1913 (Cliché Mission de Bâle, n° K 2223).

Ph.103b - Figuration de crâne-trophée perlé awotzen, Dschang, bois, tissu et perles multicolores, hauteur 22 cm. (Cliché HERZ).

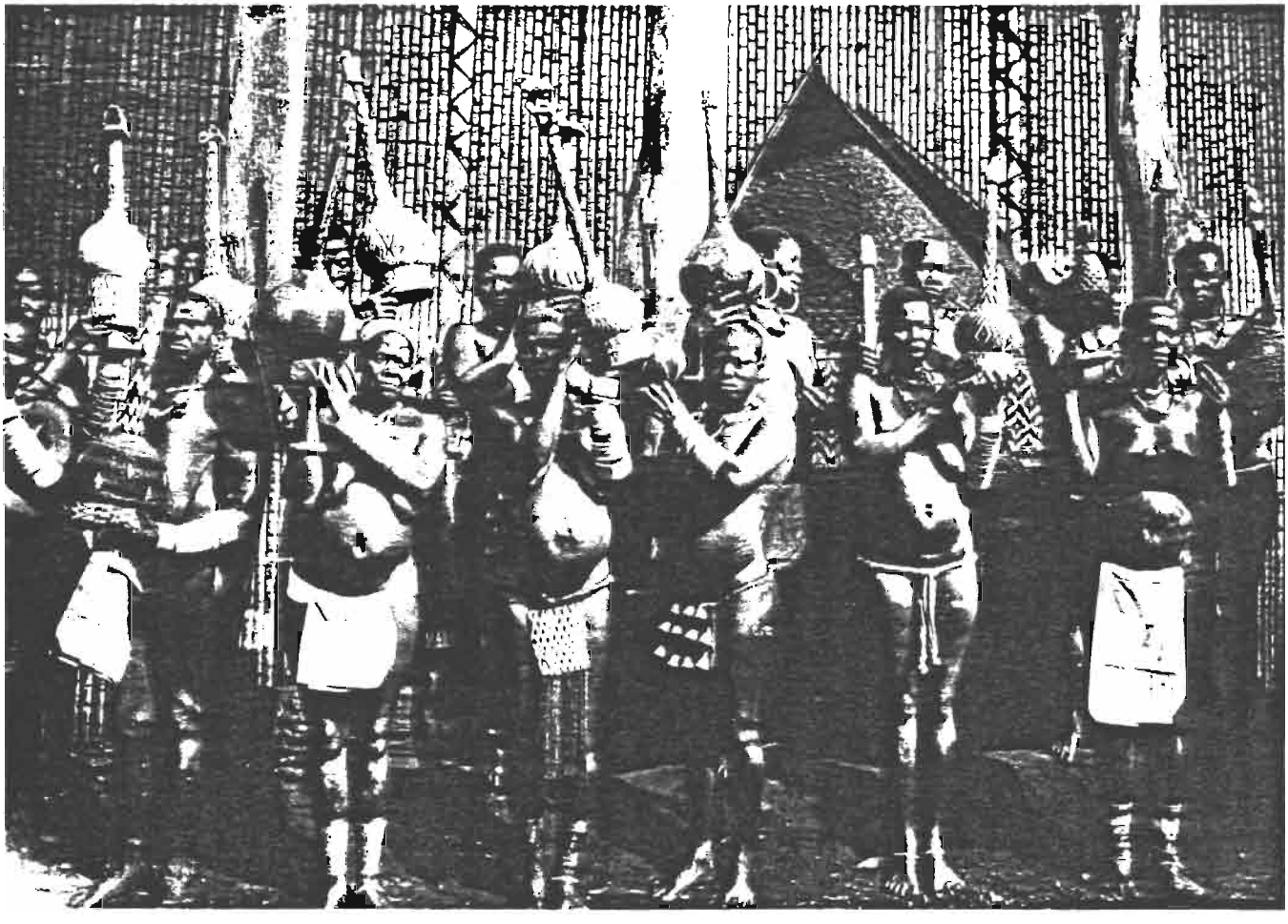
Fig. 104 - Masque d'éléphant perlé mbap mten, Bafoussam, tissu et perles multicolores, hauteur 100 cm, Museum für Völkerkunde, Berlin, n° IIIC 29794. Pièce collectée par ADAMETZ en 1913.



Ph. 105 - Coiffure rituelle kah du grand maître des initiations totémiques, Babété, nervures de tiges du palmier-raphia, tissu et perles granulaires multicolores, hauteur 24 cm (Cliché FINAC-ADALA, 1983).

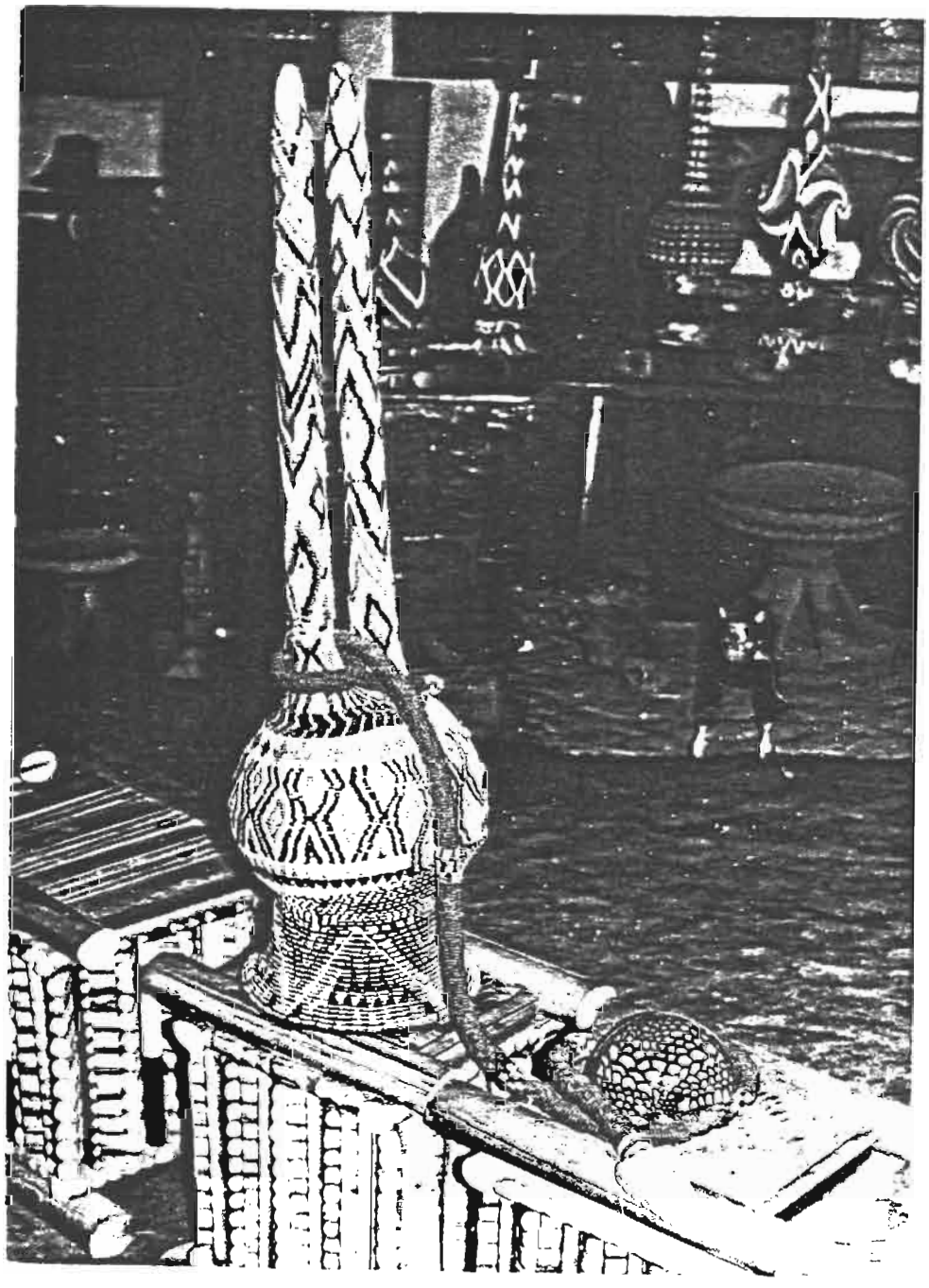
Ph. 106 - Peau de panthère perlée de la mafo MBIALEU, présentée par le ŋwala'ka', Bana, milieu du XIXe siècle. (Cliché HARTER, 1959).

Ph.107a et b - Les peaux de panthère, perlée
Bandjoun, date inconnue
(Cliché FINAC-MBANDA, 1981).

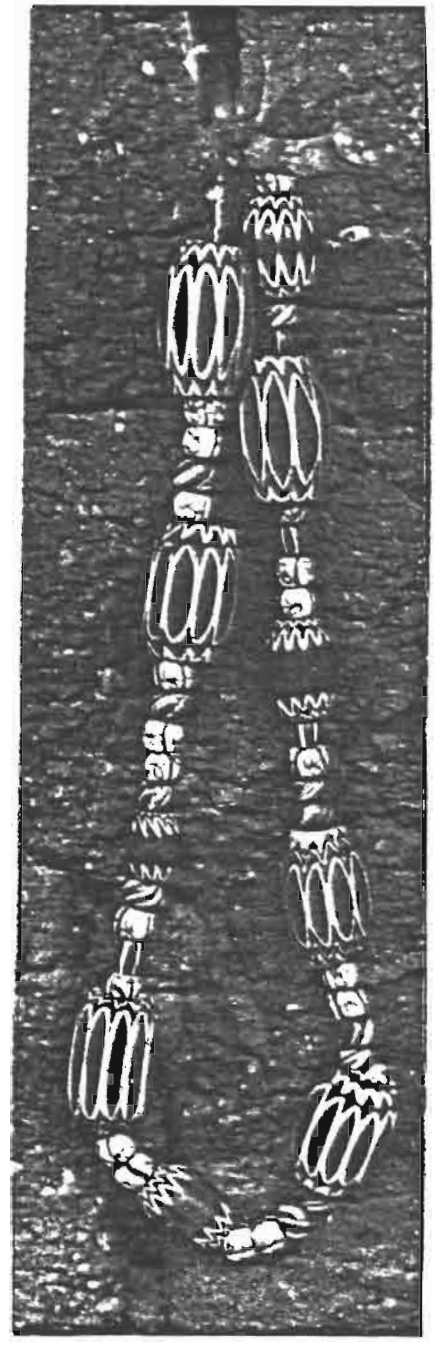


Ph. 108 - Femmes du fo exhibant des calebasses rituelles perlées lors d'une danse tso à Bandjoun (Cliché CHRISTOL, 1925).

Ph. 109 - Calebasses perlées fixées chacune sur un petit tabouret sculpté, avec des motifs d'oiseau et de panthère, Bamesso, XXe siècle
(Cliché FINAC - ADALA, 1983).



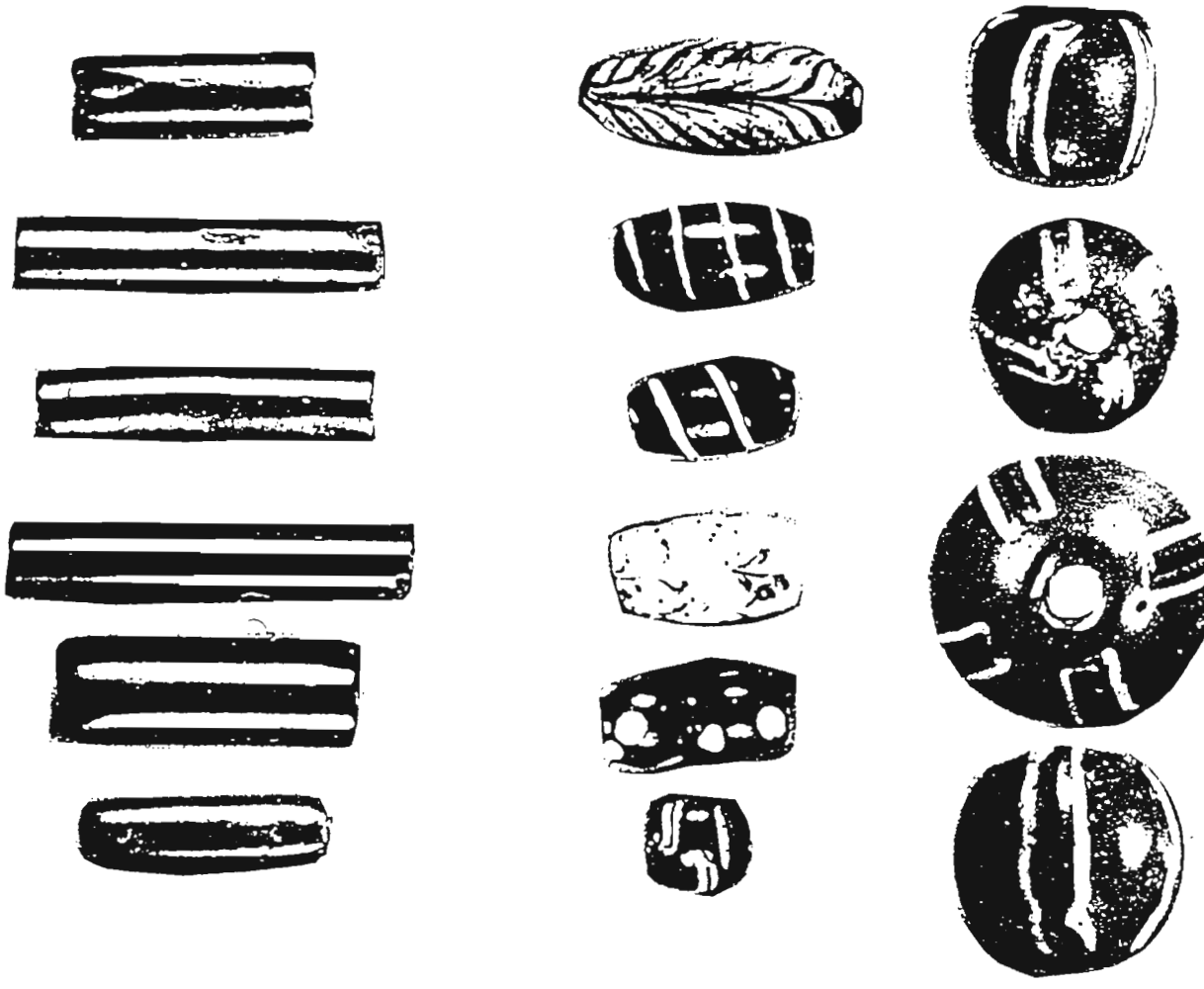
Ph. 110 - Calebasse perlée à double col, associée aux figurations du serpent et de la tortue, Bandjoun, hauteur 110 cm (Cliché).



Ph.111a - Collier royal, Bamenyam, perles et dents de panthère. (Cliché FINAC - ADALA, 1983).

Ph.111b - Collier d'un foto', Bameneu (sous-chefferie de Bangoulap), perles (Cliché FINAC - MEGAPTCHE, 1981).

Ph. 11t - Paysage bamiléké à Balatchi
(Cliché FINAC-ADALA, 1983).

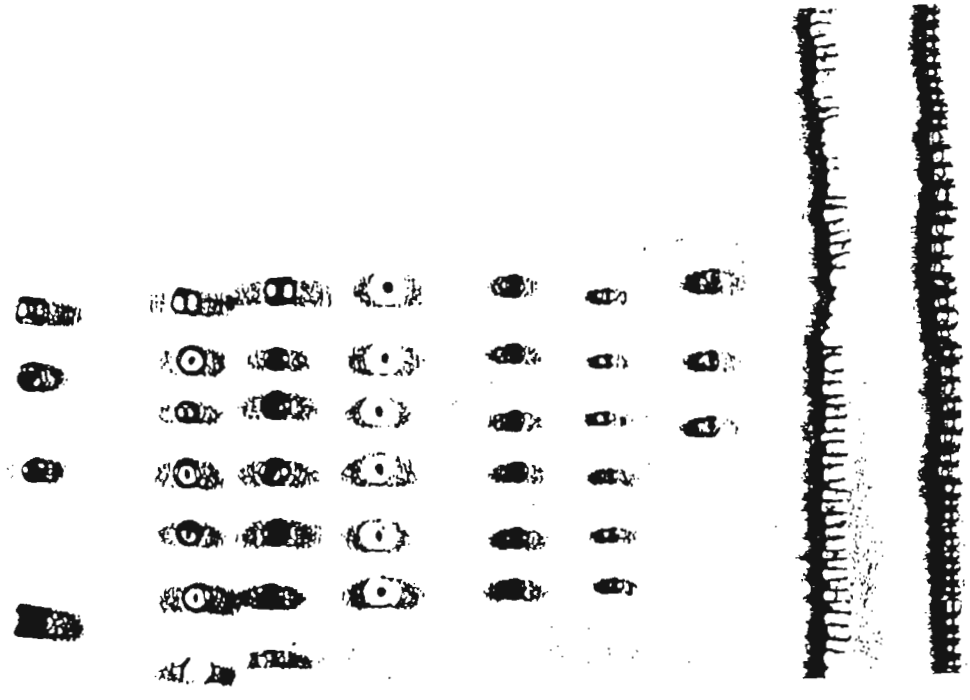


Ph.113a - Vue longitudinale des perlés étirées tubulaires (Cliché HARTER).

Ph.113b - Perles enroulées ou tournées (Cliché HARTER).

Ph.113c - Perles mgapui (Cliché HARTER).

Ph.113d - Perles étirées granulaires d'après HARTER.



Ph.114 - Masque de tissu de la société Kemjyə avec une figure de crocodile, des cornes d'animal, et un décor de cauris (Cliché FINAC-ADALA, 1983).

Ph.115 - Broderie de perles par l'artiste TEKOM Jeannette. Bandjoun (Cliché FINAC-MBANDA, 1982).

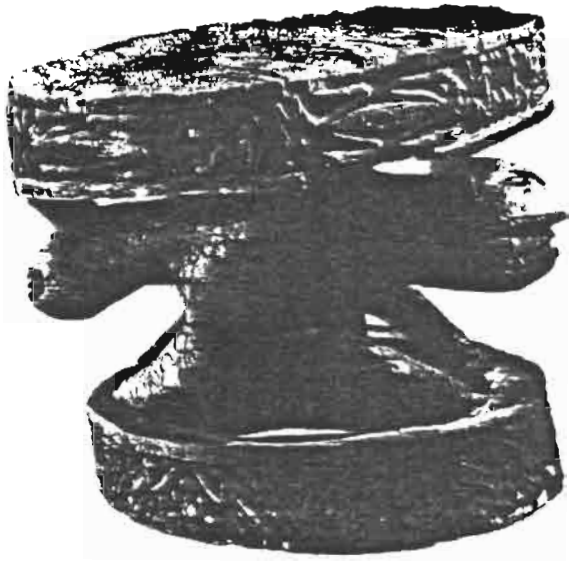
Ph.116 - Tabouret royal kuofo en forme de panthère, pays bamiléké, bois, Museum für Völkerkunde, Zürich.

Ph.117 - Tabouret d'un foto' avec cariatide de panthère et posé sur un siège de notable, Bandjoun, première moitié du XIXe siècle, bois, hauteur 40 cm, largeur 38 cm (Cliché FINAC - MBANDA, 1981).

Ph. 118a - Tabouret royal, Kuofo à cariatide de panthère, Bangang Fokam, XIXe siècle, bois, hauteur 52 cm, largeur 51 cm (Cliché FINAC-ADALA, 1983).

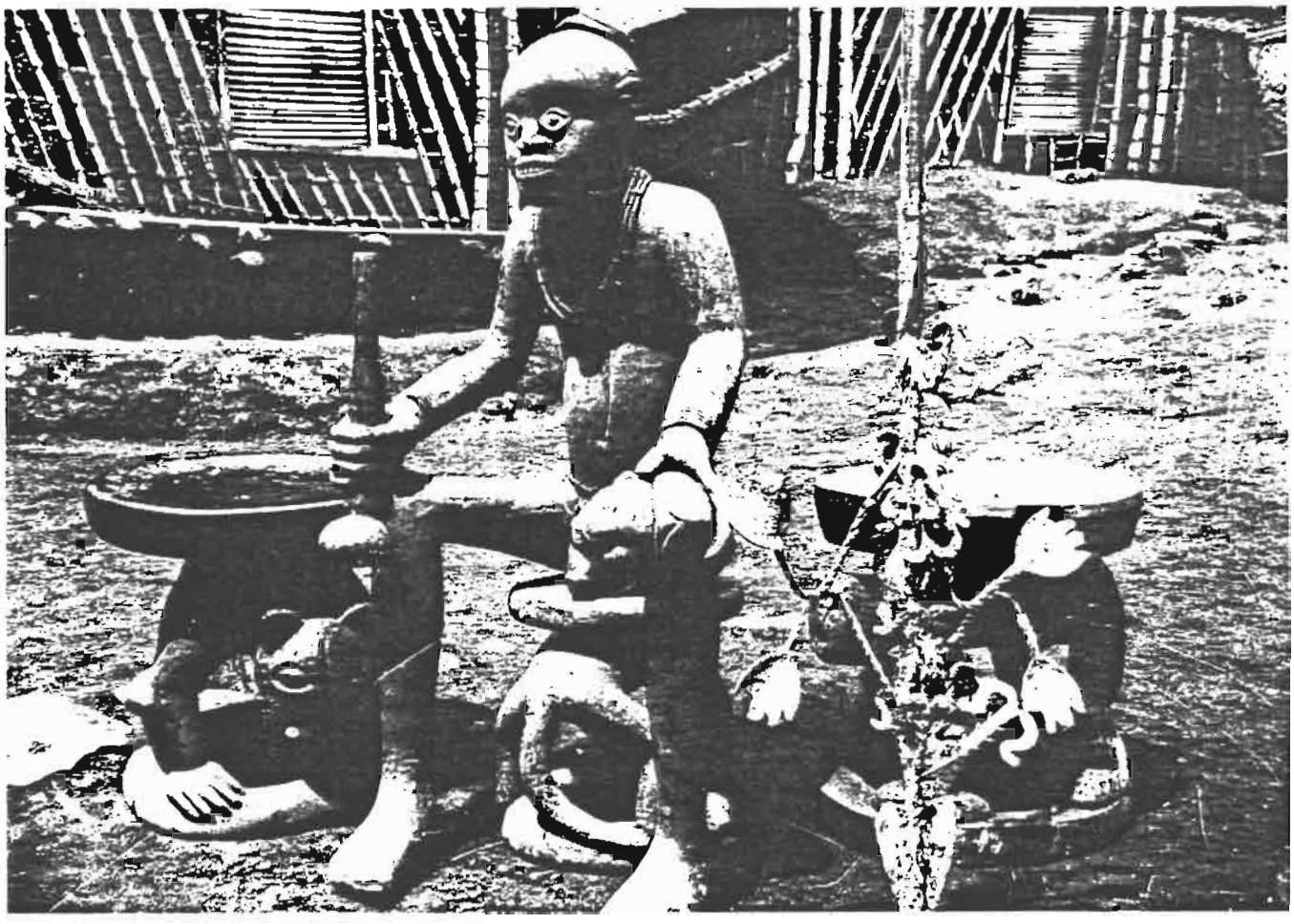
Ph. 118b - Tabouret royal Kuofo à cariatide de panthère, Bamenyam, XIXe siècle, bois, hauteur 54 cm, largeur 55 cm (Cliché FINAC-ADALA, 1983).

Ph.119 - Trône royal kuofo avec figuration du fo et de la panthère à tête humaine, Banka, XIXe siècle, bois, hauteur 95 cm, Museum für Völkerkunde, Berlin-Ouest, n° 22793. Collecté par GNUGGE en 1909 (Cliché WALDRAUT SCHNEIDER-SCHUTZ).



Ph. 120a - Tabouret royal Kuofo à cariatide de panthère bicéphale avec des motifs de crocodile et de lézard stylisée, Baham, probablement XIXe siècle, bois, hauteur 48 cm, Muséum für Völkerkunde, Berlin, n° IIIC 20341. Objet collecté par GLAUNING en 1905.

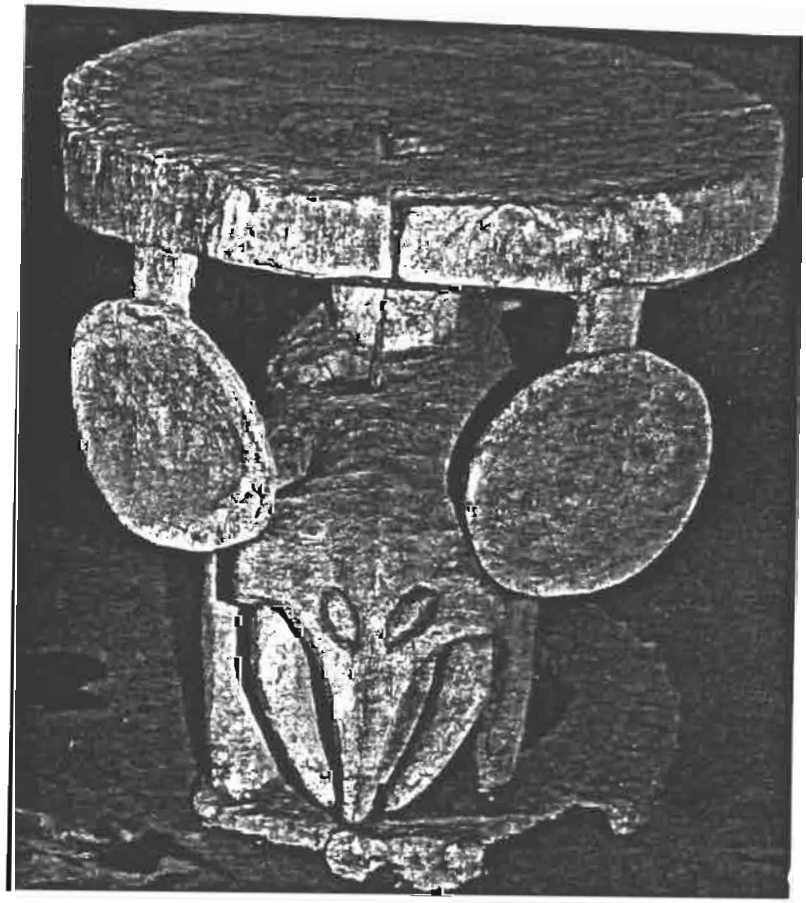
Ph. 120b - Tabouret royal Kuofo avec panthère à tête humaine et des crapauds stylisés, Badenkop, bois.
(Cliché LECOQ, 1946).



Ph.121 - Tabourets royaux kuofo à cariatide de panthère, avec la statue commémorative du fo TSHAKUTIO de Bazou et une lance rituelle (Cliché CHRISTOL, 1925).

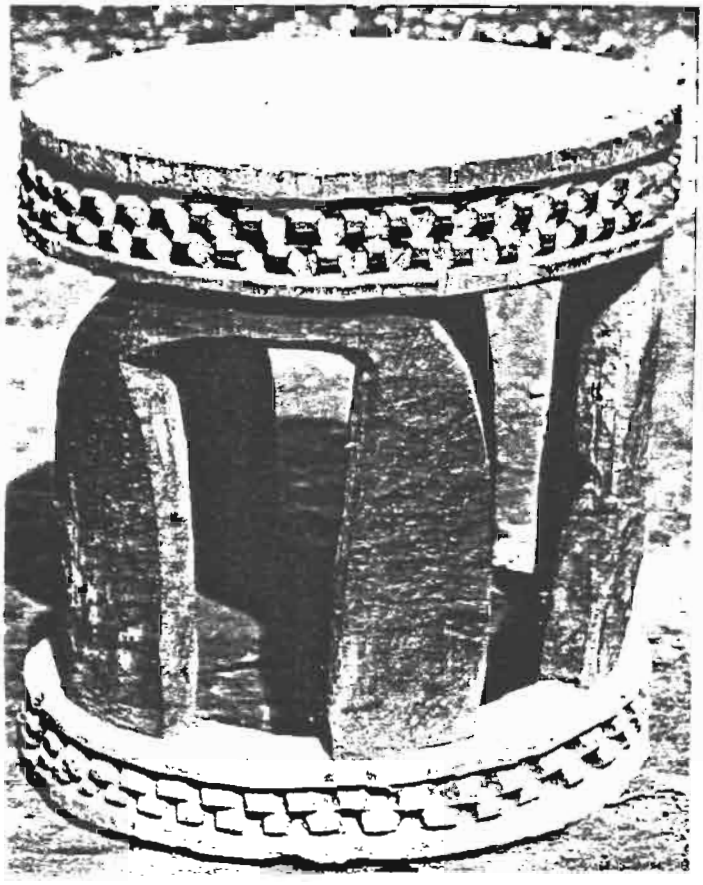
Ph.122 - Tabouret royal kuofo à cariatide de panthère évoquant une gargouille de l'époque médiévale, Bafounda, bois. Les bordures du plateau et l'embase circulaire de ce tabouret sont décorées de motifs de crocodile et de cauris stylisés (Cliché LECOQ, 1946/50).

Ph.123a et b - Tabouret royal kuofo à cariatide d'animal ayant tête d'éléphant d'un côté et tête de panthère de l'autre, Bafou, XIXe siècle, bois, hauteur 75 cm (Cliché FINAC-ADALA, 1983).



Ph.124a - Trône royal kuofo avec figuration d'un souverain guerrier, Bawok, XIXe siècle, bois, 132 cm de haut (Cliché FINAC-ADALA, 1985).

Ph.124b - Trône royal kuofo, avec figuration de la femme du fo guerrier et décor du serpent à deux têtes, Bawok, bois, XIXe siècle, 130 cm de haut (Cliché FINAC-ADALA, 1985).



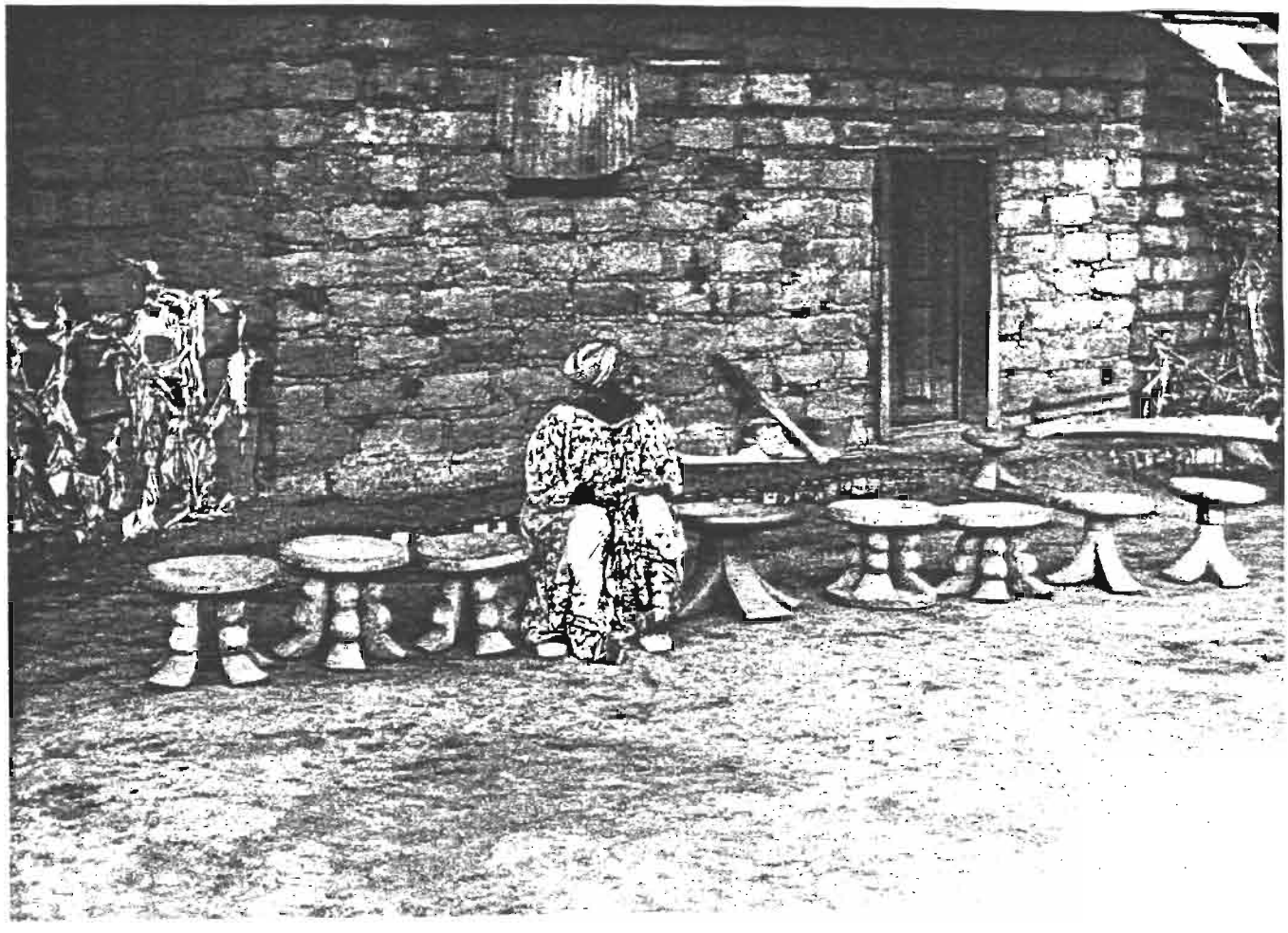
Ph.125a - Tabouret royal kuofo décoré de motifs de double cloche, Babété, début du XXe siècle, bois, hauteur 48 cm, largeur 44 cm (Cliché FINAC-ADALA, 1983).

Ph.125b - Tabouret royal kuofo à motifs anthropomorphes, Babété, fin du XIXe siècle, bois, hauteur 40 cm, (Cliché FINAC-ADALA, 1983).

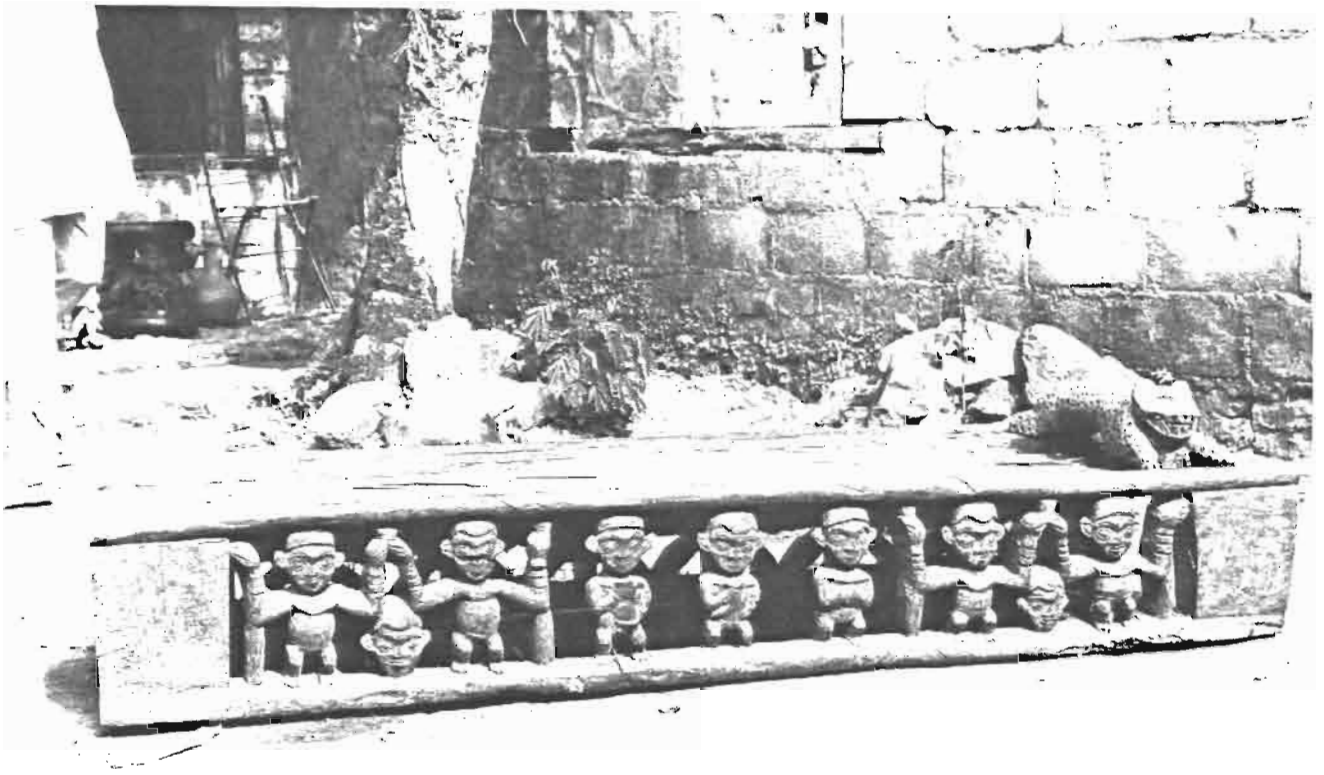
Ph.126a - Tabouret royal avec figuration de personnages en mouvement, Balatchi, XXe siècle, bois, hauteur 44 cm. (Cliché FINAC-ADALA, 1983).

Ph.126b - Tabouret royal kuofo décoré de motifs anthropomorphes, Babété, XIXe siècle, bois, hauteur 42 cm (Cliché FINAC-ADALA, 1983).

Ph.127a - Tabouret du prince ŋOTHEM NGOM avant son intronisation comme premier fo de Bandjoun, XVIIe siècle, bois, (Cliché CONTAMIN, 1977).

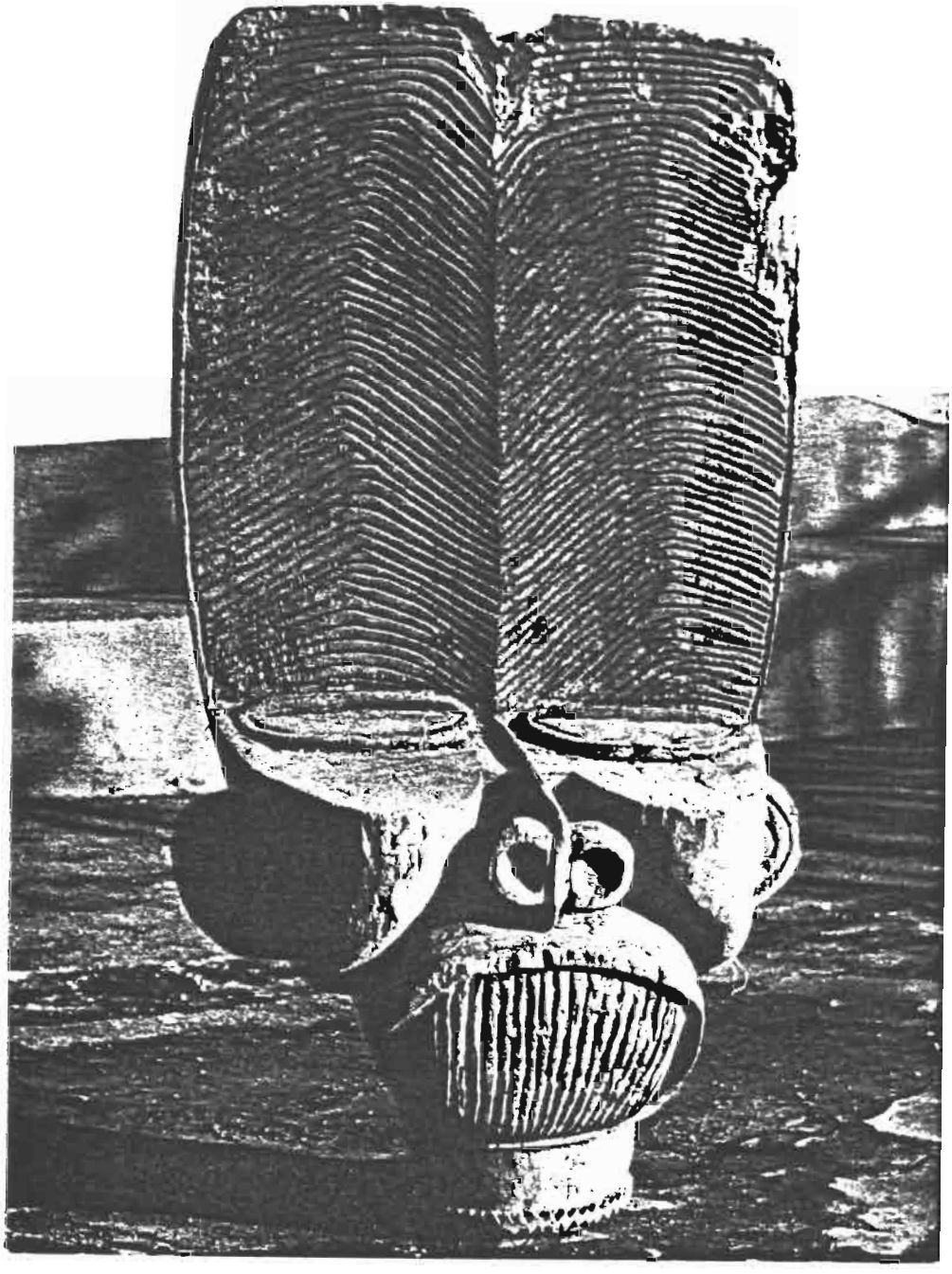


Ph.127b - Membre du conseil des neuf notables titulaires, assis sur un des neuf tabourets, Bandjoun (Cliché FINAC - MBANDA, 1982).

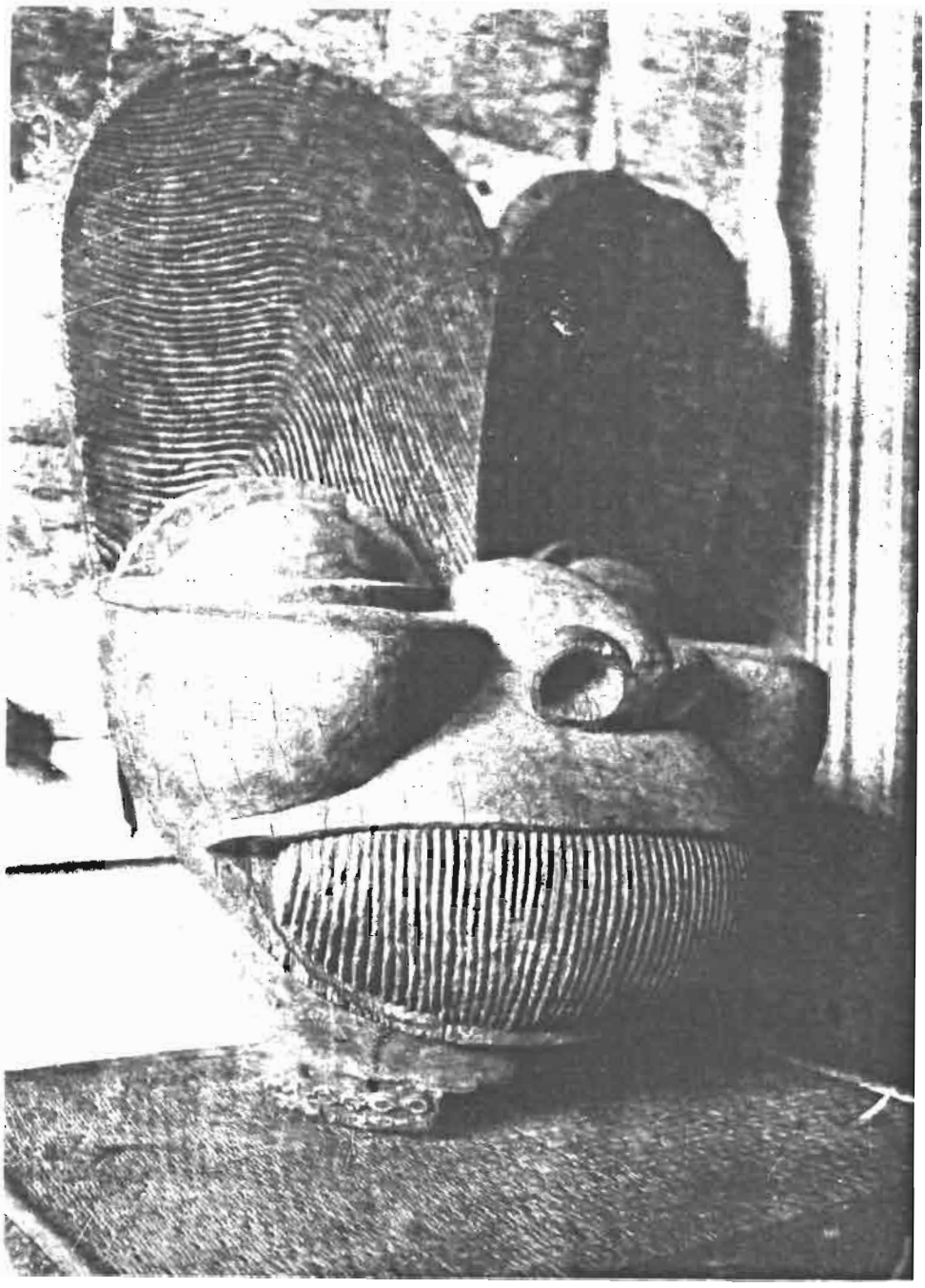


Ph.128 - Lit royal avec panthère et motifs anthropomorphes, Bamumkumbit , fin du XIXe siècle, bois (Cliché FINAC - PERROIS, 1984).

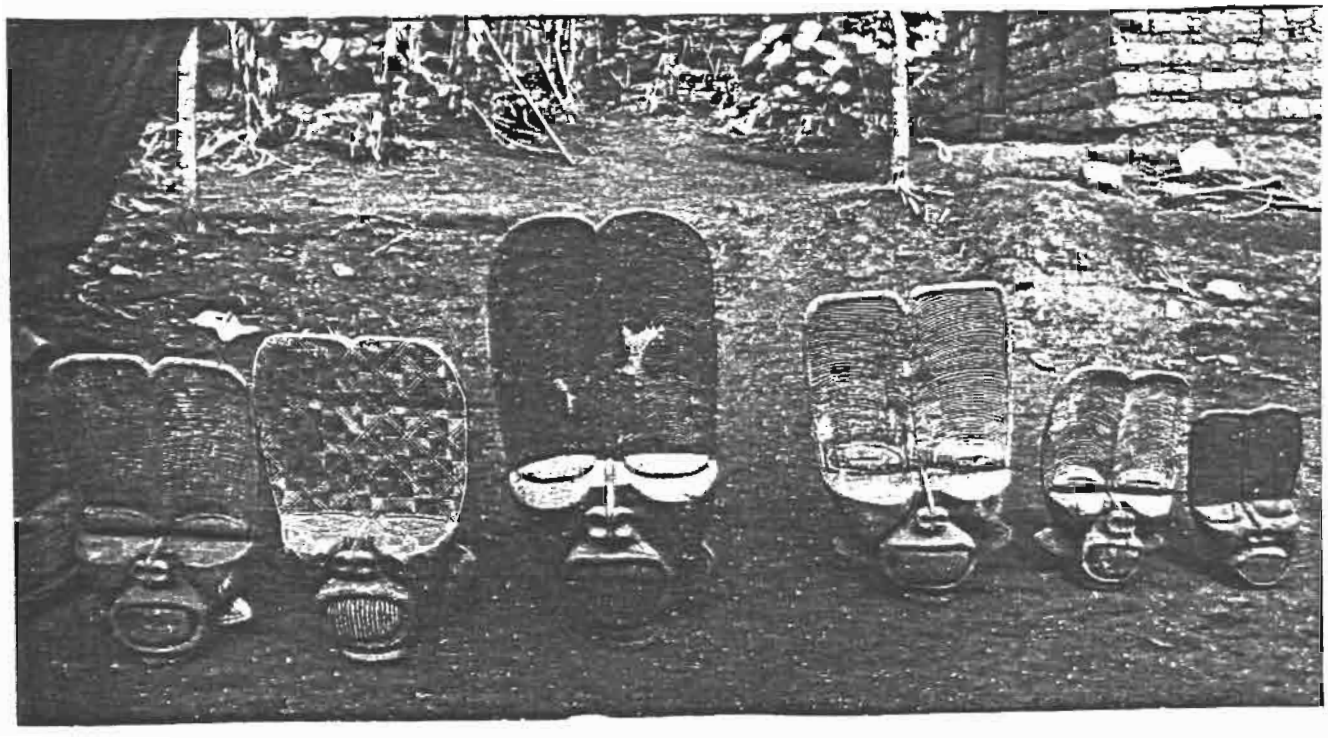
Ph.129 - Tabouret royal kuofo à motif de crapaud, Bamumkumbit, bois, 39 cm de haut, 29 cm de large, XIXe siècle (Cliché FINAC - ADALA, 1985).



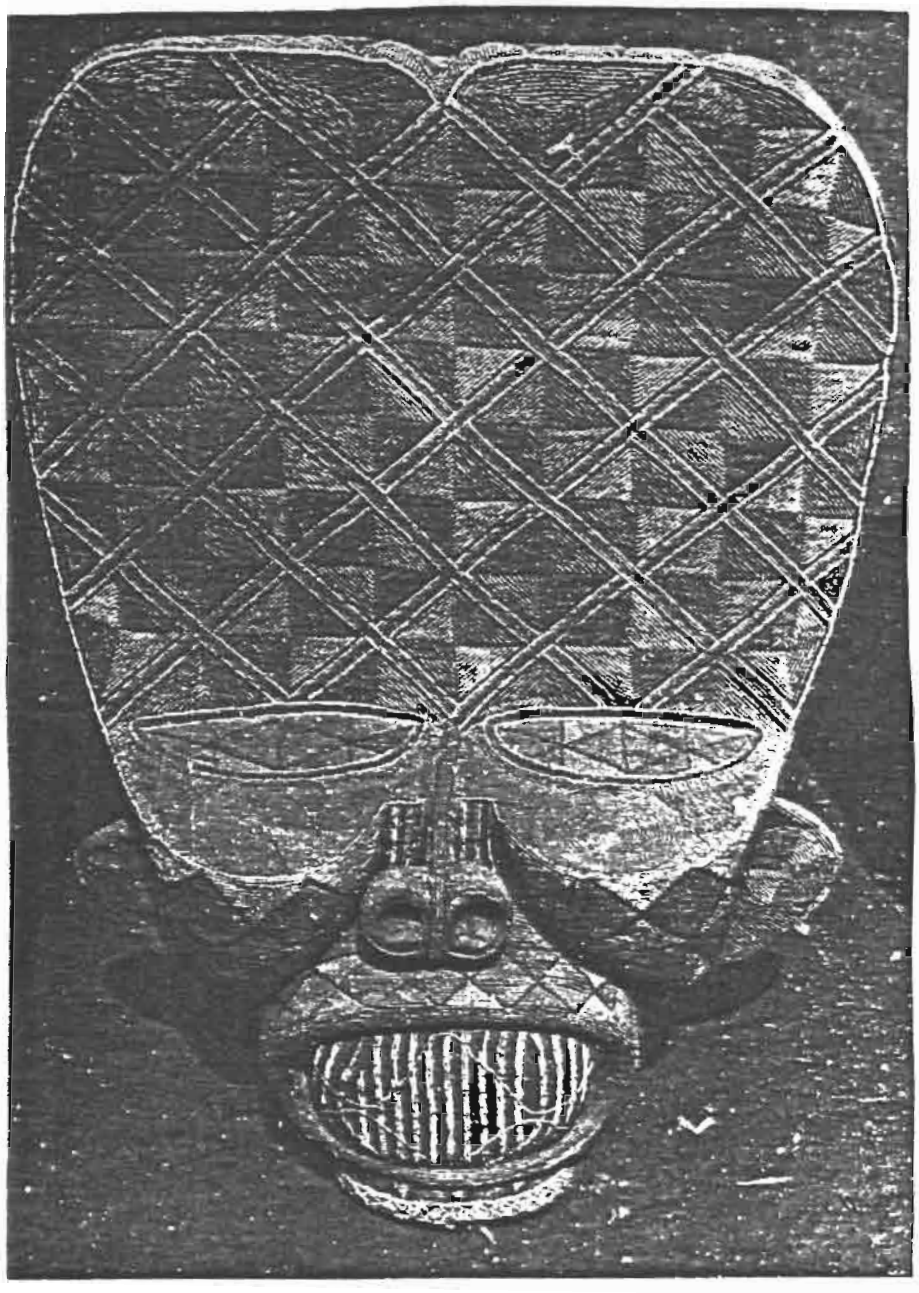
Ph.130 - Masque tsəmabu' ou tsəkom (de type dit Batcham) de la société msop, Bandjoun, XXe siècle, hauteur 97 cm (Cliché FINAC-MBANDA, 1981). Un modèle très ancien de ce type de masque, et appartenant) M. TAKə', grand notable à Bandjoun daterait du XVIIIe siècle.



Ph.131a - Masque tsəmabu' (de type dit Batcham), Bamendjo, XIXe siècle, bois, 53,5 cm de haut, Muséum of Cultural History, UCLA X 65 58 20. Pièce collectée par le pasteur CHRISTOL en 1925.



Ph.131bis - Six masques tsəmabu' de la société msop, et réalisés par le sculpteur Paul TAHBOU, Bandjoun (Cliché FINAC - MBANDA, 1981).



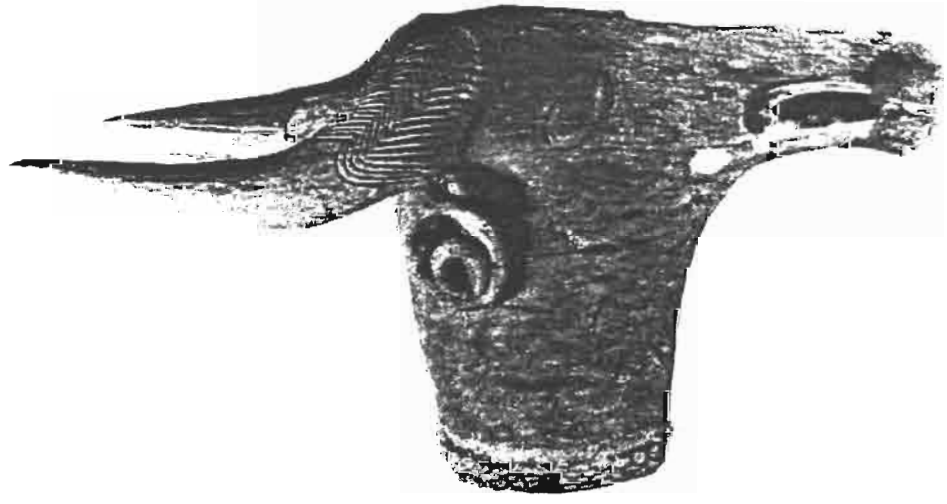
Ph.132 - Masque tsəmabu' perlé de la société msop, Bandjoun, 1965, bois et perles, hauteur 94 cm.
(Cliché FINAC - MBANDA, 1981).

Ph.133 et 134 - Masque de buffle de la société mapfelibu, Bandjoun, XVIIIe siècle, bois, 77 cm (Cliché FINAC - PERROIS, 1982).

Ph.134 - (cf. Ph.133).

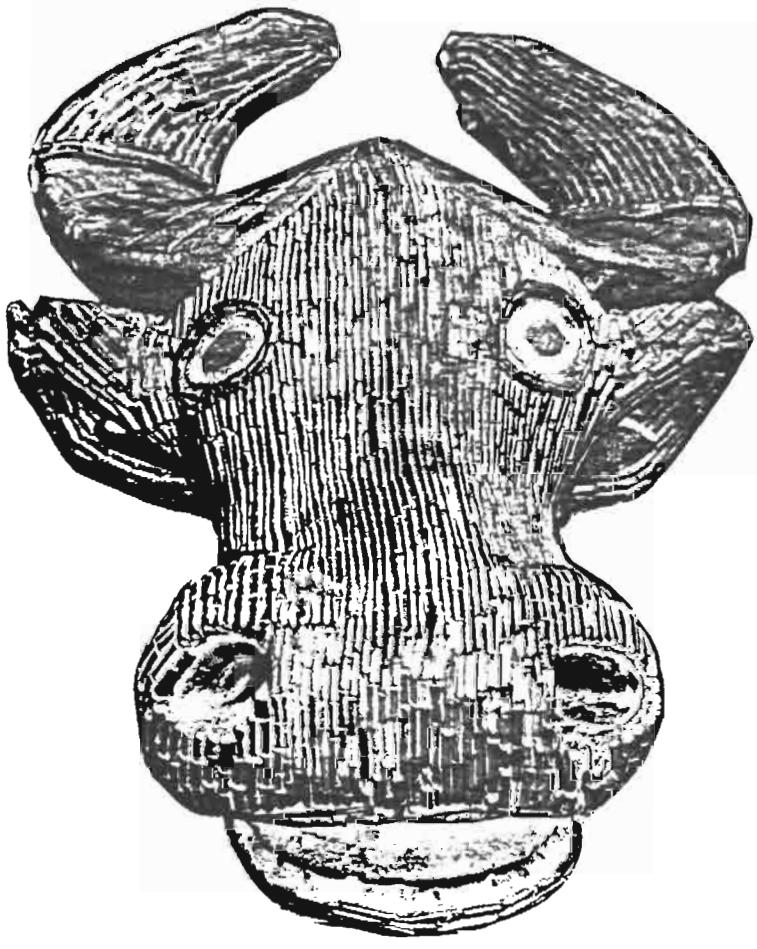
Ph.135 - Masque de buffle de la société mapfelibu, Bandjoun, bois, 73 cm, Collection P. HARTER.

Ph.136a - Masque de buffle, Baleng, bois, 78,5 cm. Collection P. HARTER.



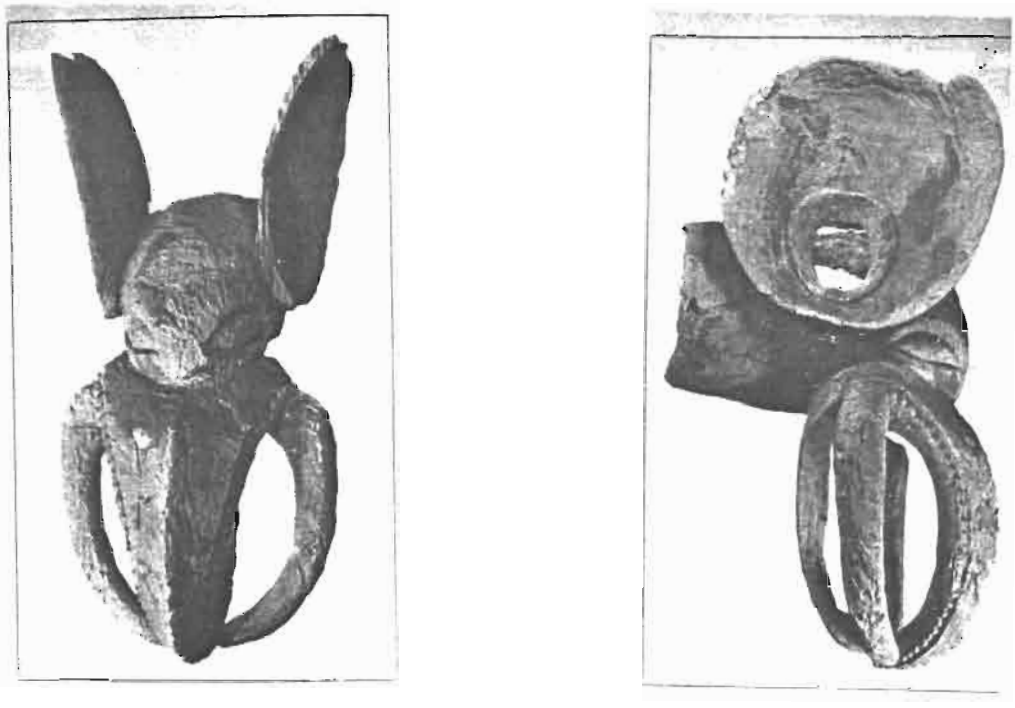
Ph.136b - Masque de buffle, Foréké-Dschang, bois, 87 cm, Collection P. HARTER.

Ph.137 - Masque de buffle, Bagam, bois (Cliché FINAC-LECOQ 1946/50).

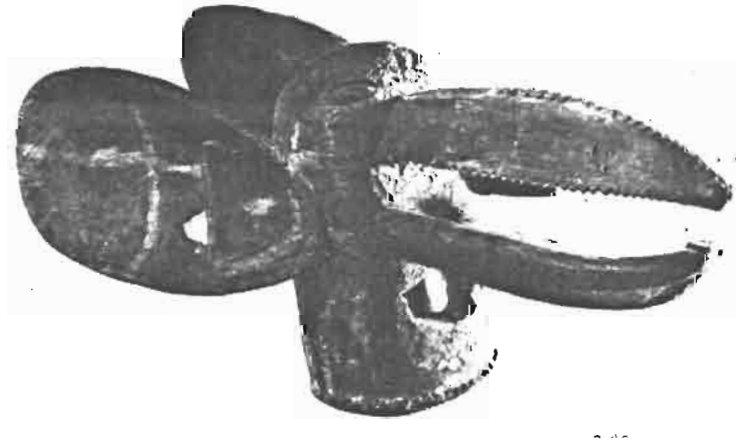


ph.137 bis - Masque de buffle, Bafut, bois et perles, 84 cm.
(Cliché FINAC - ADALA, 1984).

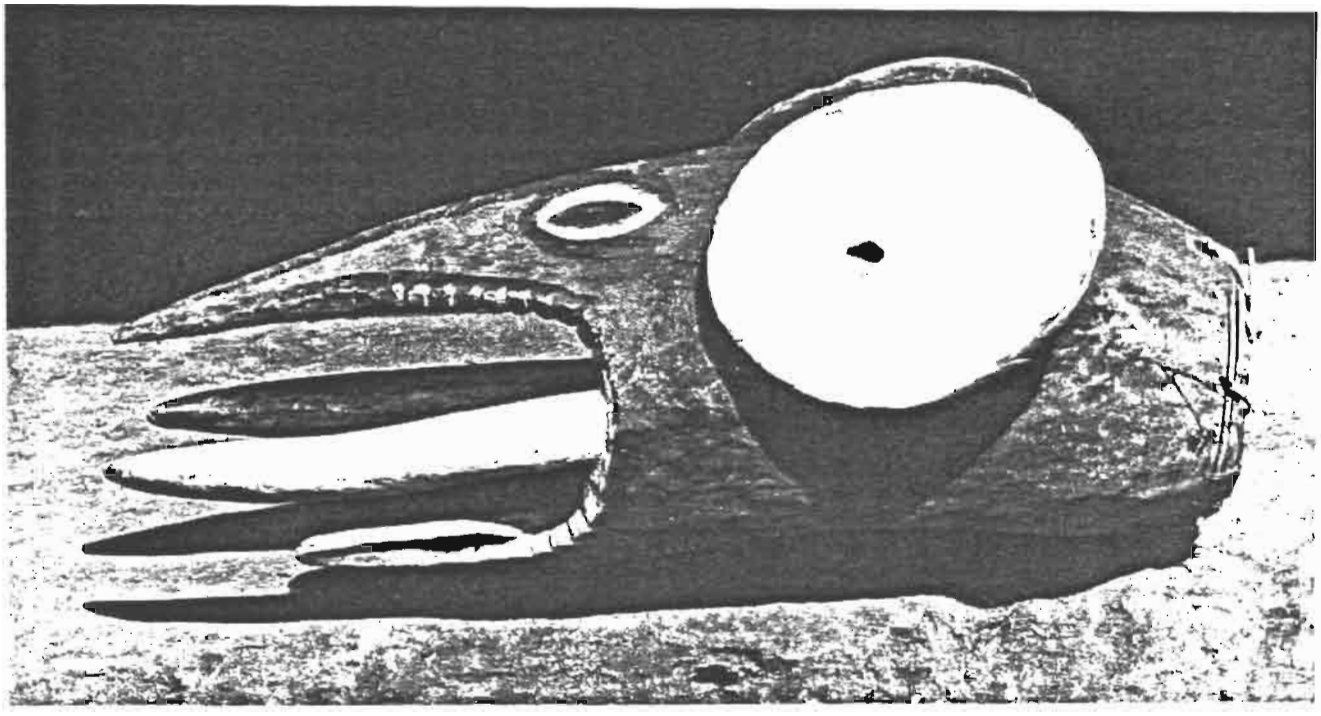
Ph.138 - Masque de bois anthropomorphe orné de nattes de cheveux humains, de cauris et de six têtes de buffle, Bahouang (Cliché LECOQ, 1946/50).



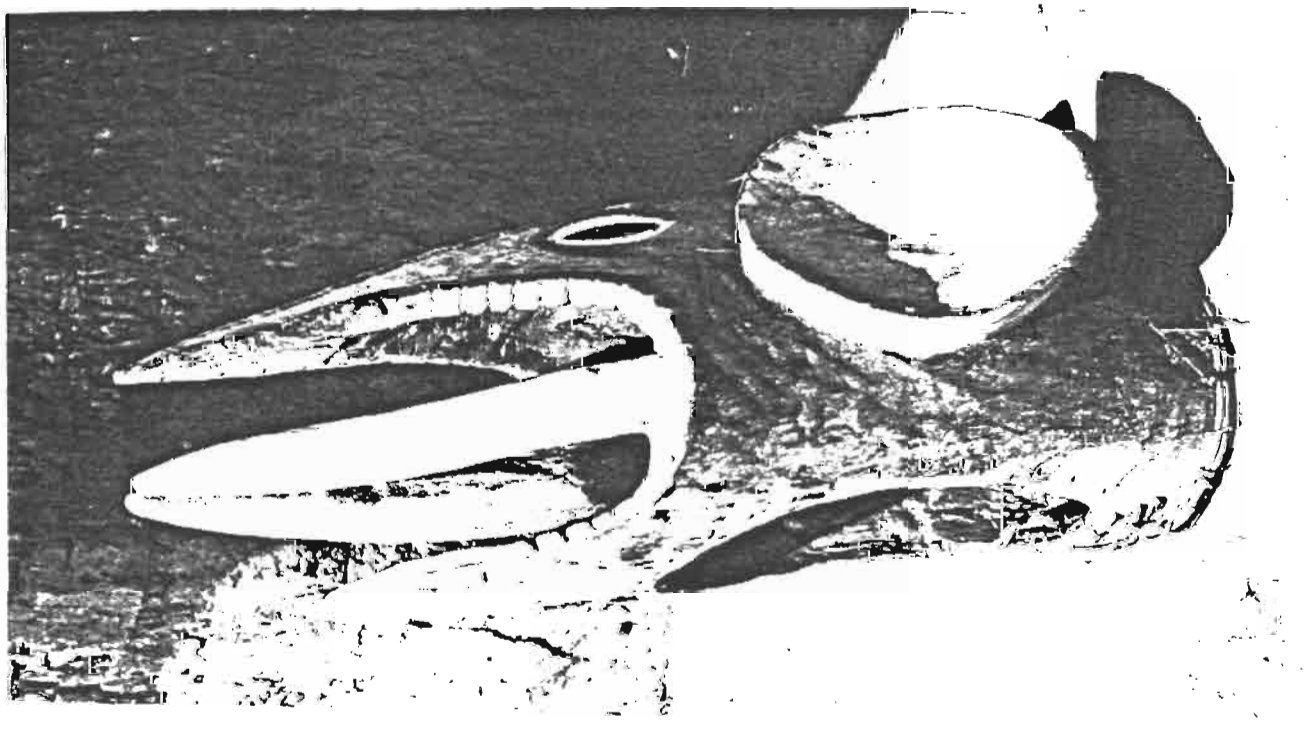
Ph.139a et b - Masque éléphant (vues de face et de profil), Bafou, fin du XIXe siècle, bois, 90 cm, Collection P. HARTER (Cliché J.P. GASSOT).

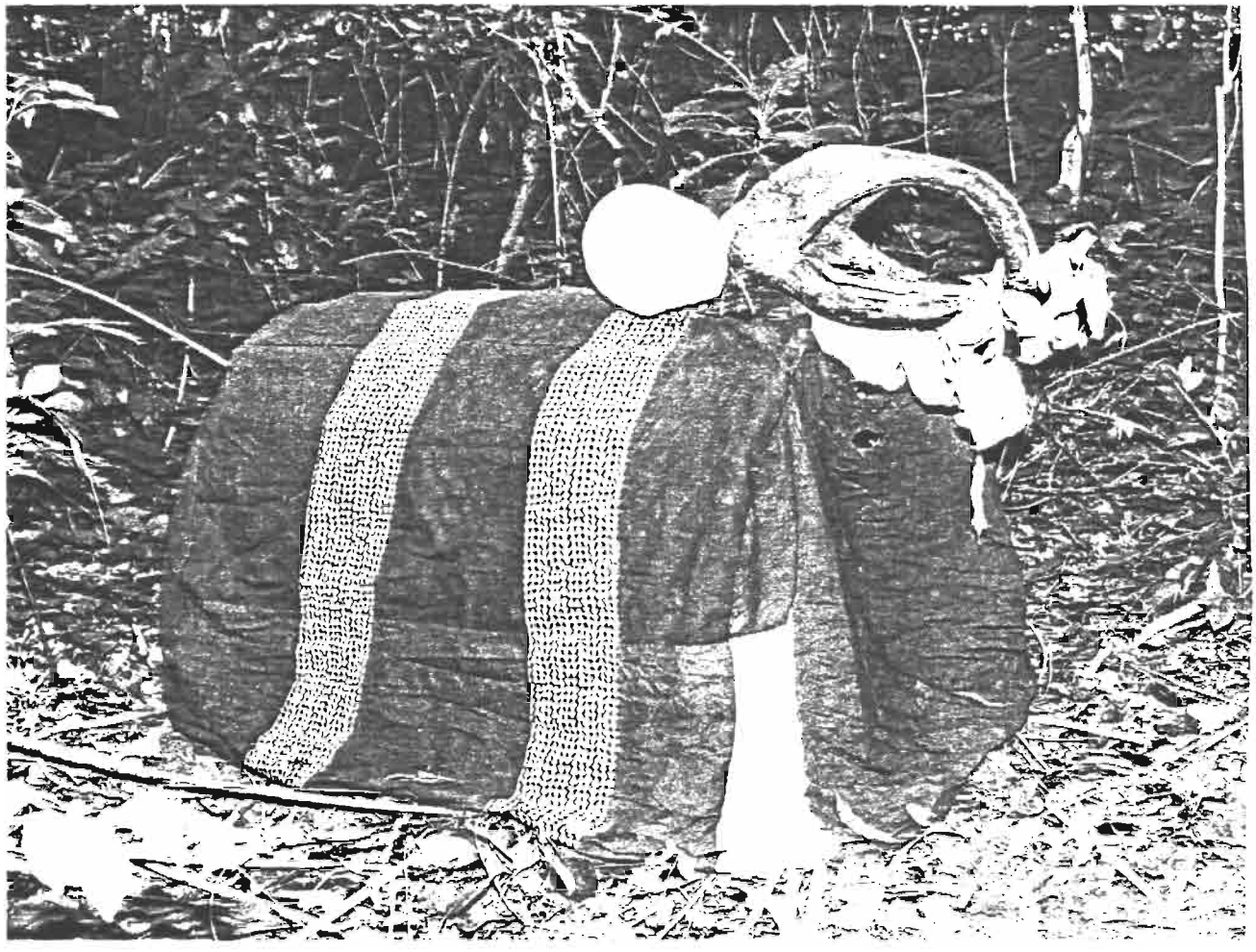


Ph.139c - Masque éléphant, Fongdonera, bois, 111 cm de large, 50 cm de haut, Museum für Völkerkunde, Berlin, n° IIIC 28874. Pièce collectée par THORBECKE en 1908.



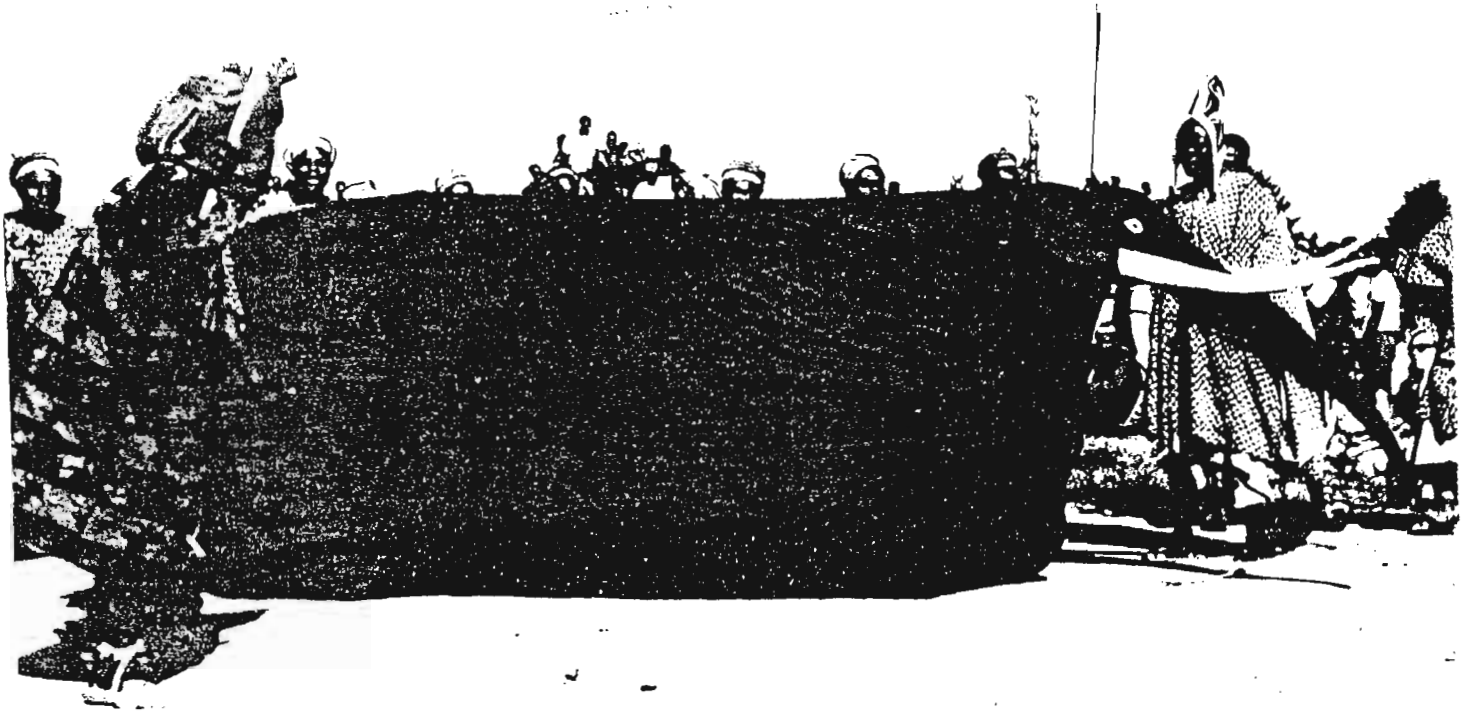
Ph.140a et b - Masque éléphant namɘwuɔp, Bamougong, bois polychromé, 70 cm de long et 37 cm de haut.
(Cliché FINAC - ADALA, 1983).





Ph.141 - Masque éléphant de la société majon, Bamumkumbit, bois et tissu (Cliché FINAC - PERROIS, 1984).

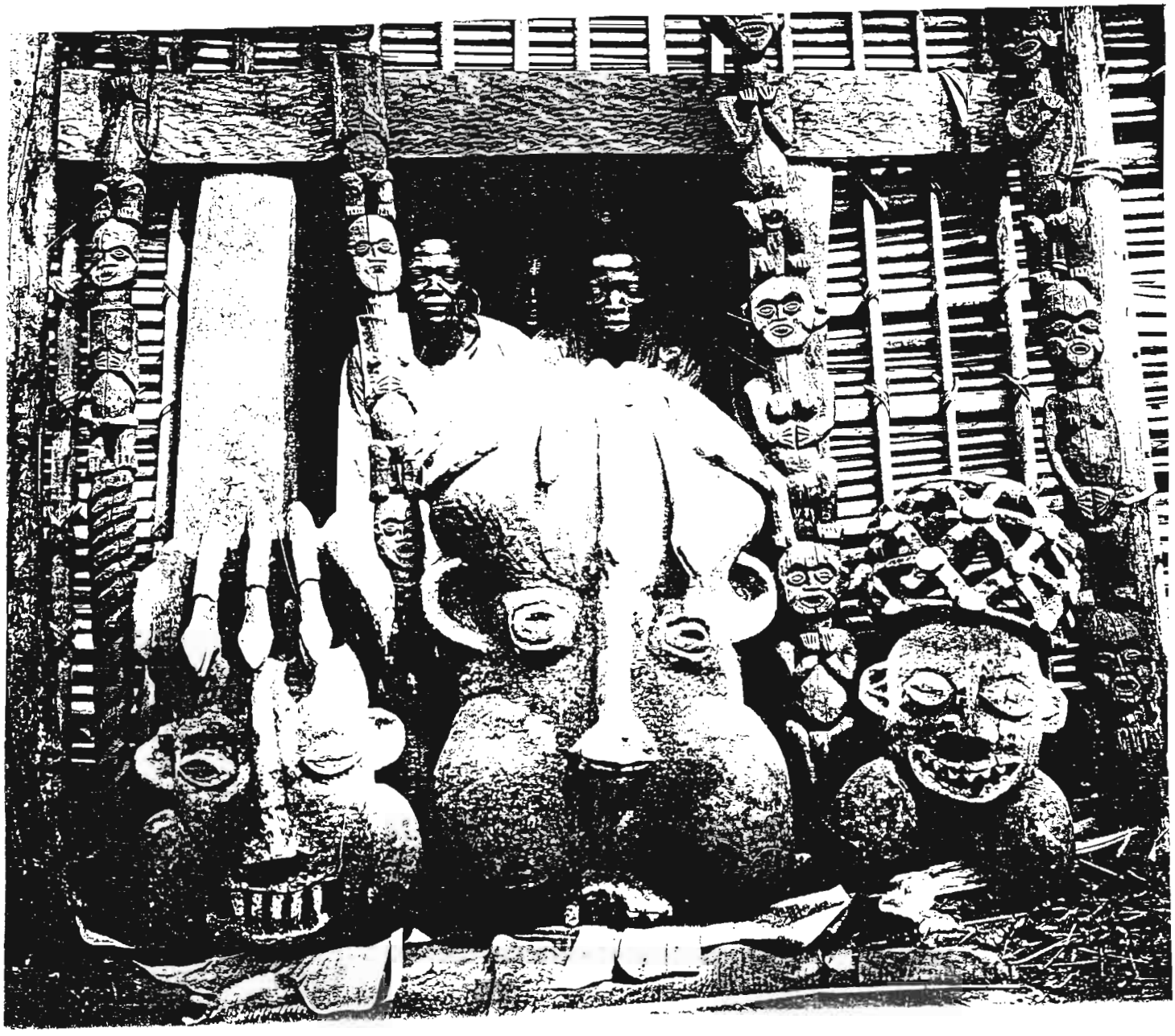
Ph.142a - Défilé d'un masque éléphant perlé, avec cagoules perlées aussi, de la société aka, Dschang. (Cliché CHAPOULIE, 1930, documentation Togo-Cameroun).



Ph.142 - Danse de l'éléphant et masque aka, Bafut, document ancien (source : HARTER P., 1986, cl. 32, p.46).

Ph.143 - Masque mkangwa orné de deux figures de panthère et de motifs anthropomorphes, Batoufam , bois, 80 cm de haut (Cliché FINAC - MBANDA, 1982).

Ph. 144 - Masque tukah à visage humain, aux joues démesurément gonflées, avec une coiffe ajourée et décorée de six crocodiles, Bamendou, au moins début du XIXe siècle, bois, 86 cm, (ciné photo R.Z). (cf. P. HARTER, 1986, cliché IV p. 35).



Ph.145 - Masques katcho décorés de serpents, avec des joues boursoufflées, Bagam, probablement XVIIIe siècle, bois polychromé. Le troisième masque, à droite de la photo, a une tiare décorée d'araignées. (Cliché CHRISTOL, 1925).

ph 145 bis - Trois masques Katcho, Bafandji, bois, probablement XVIII^{e} siècle; hauteurs : 68 cm, 78 cm, 74 cm. (cliché, FINAC-ADALA, 1985).

Ph.146 - Masque anthropomorphe de danse, Babété, bois, fibres de palmier-raphia et tissu (Cliché FINAC - ADALA, 1983).

Ph.147 - Masque anthropomorphe de danse, Babété, bois, fibres de palmier-raphia et plumes (Cliché FINAC-ADALA, 1983).

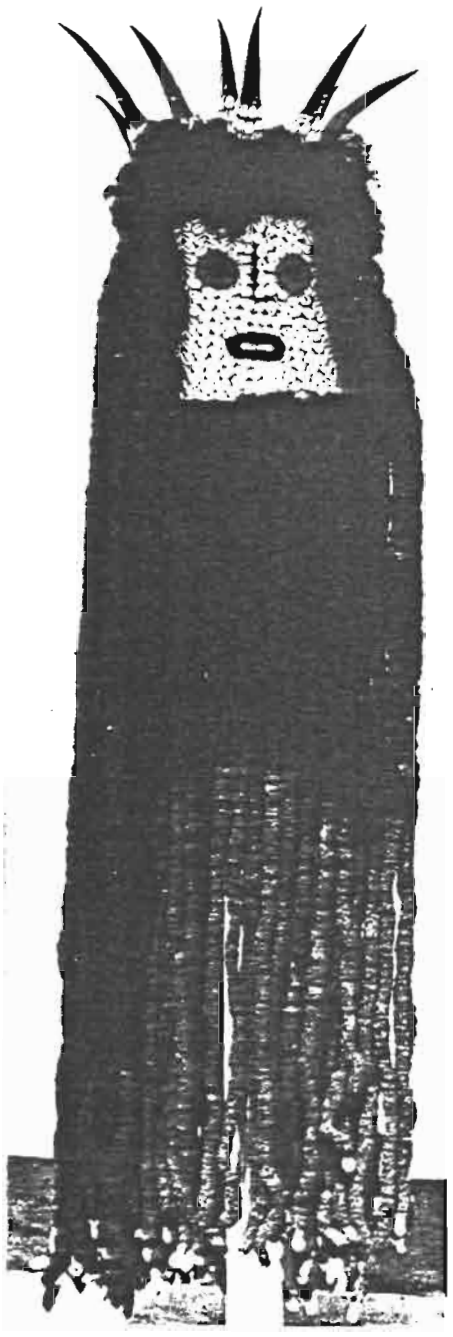
Ph.148 - Danseur masqué de la société majon-lali, Bana, (Cliché FINAC - MEGAPTCHE, 1982).

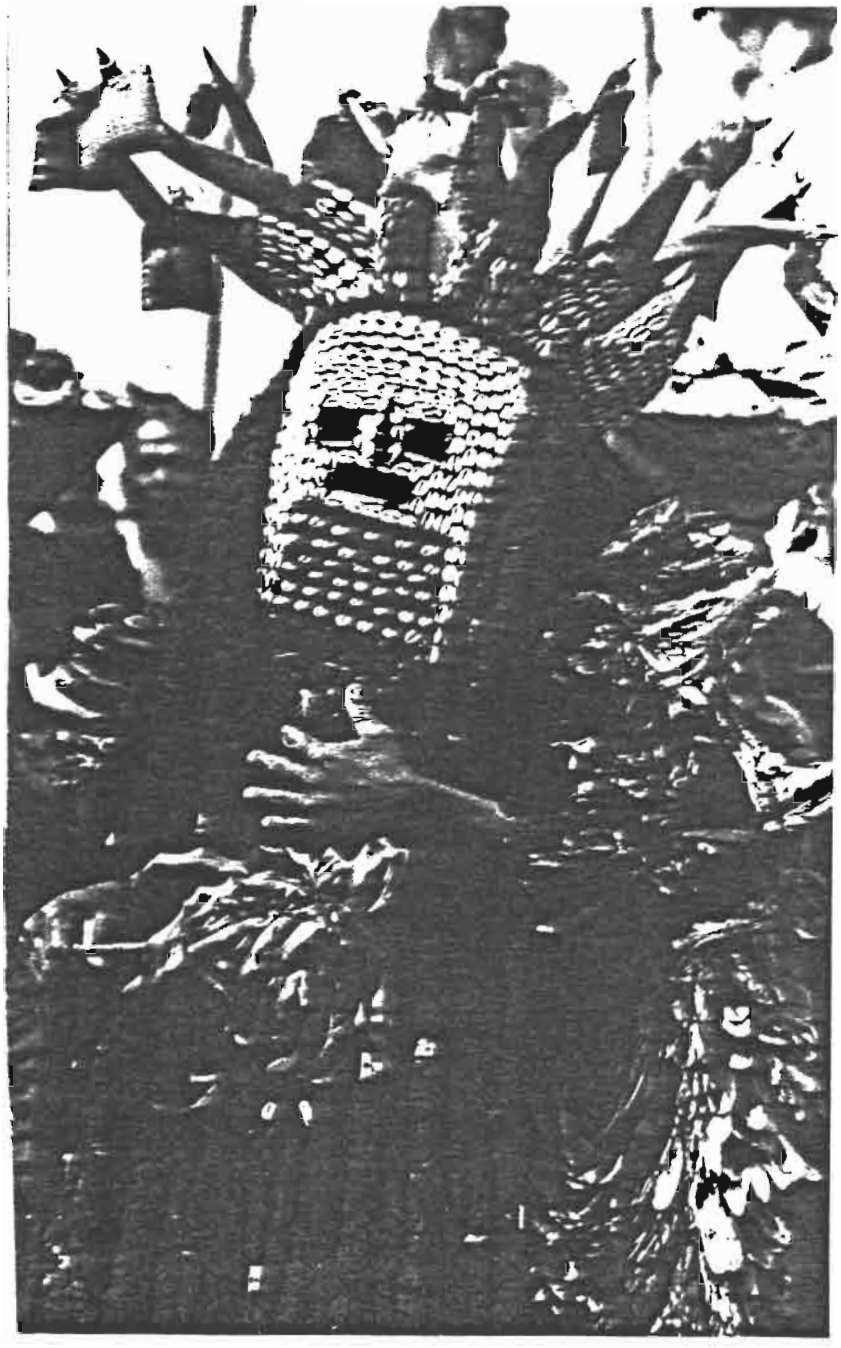
Ph.149 - Masque facial de la société majon-lali, Balatchi, bois, poil de bouc, hauteur 37 cm (Cliché FINAC - ADALA, 1983).

ph.149 bis - Masque facial de la société majon-lali, Bamena, bois, 31,5 cm (Cliché A. KOTI).

Ph.150 - Masque heaume tɔə nkpwe avec des cornes recourbées Fongo Ndeng, bois,hauteur 32 cm (Cliché FINAC ADALA, 1983).

Ph.150 bis - Masque janus majulɛ, Fotetsa, bois, hauteur 30 cm.
(Cliché FINAC - ADALA, 1983).





Ph.151a - Masque yegue de la société ku'ngan, Bamena, tissu, cauris, cornes et cheveux humains.
(Cliché FINAC - PERROIS, 1983).

Ph.151b - Masque yegue de la société ku'ngan avec des tresses de cheveux humains, des cornes portant des sacs magiques et un décor de cauris, Batié.
(Cliché FINAC - ADALA, 1982).

Ph.152 - Membres masqués de la société ku'ngan lors d'une cérémonie funéraire, Bapa.
(Cliché FINAC - ADALA, 1982).

Ph.153a - Masque de chimpanzé pu'kwop de la société ku'ngaŋ, Bapa, bois et tresses de cheveux humains (Cliché FINAC-ADALA, 1982).

Ph.153b - Masque de bois de la société ku'ngaŋ avec les tresses de

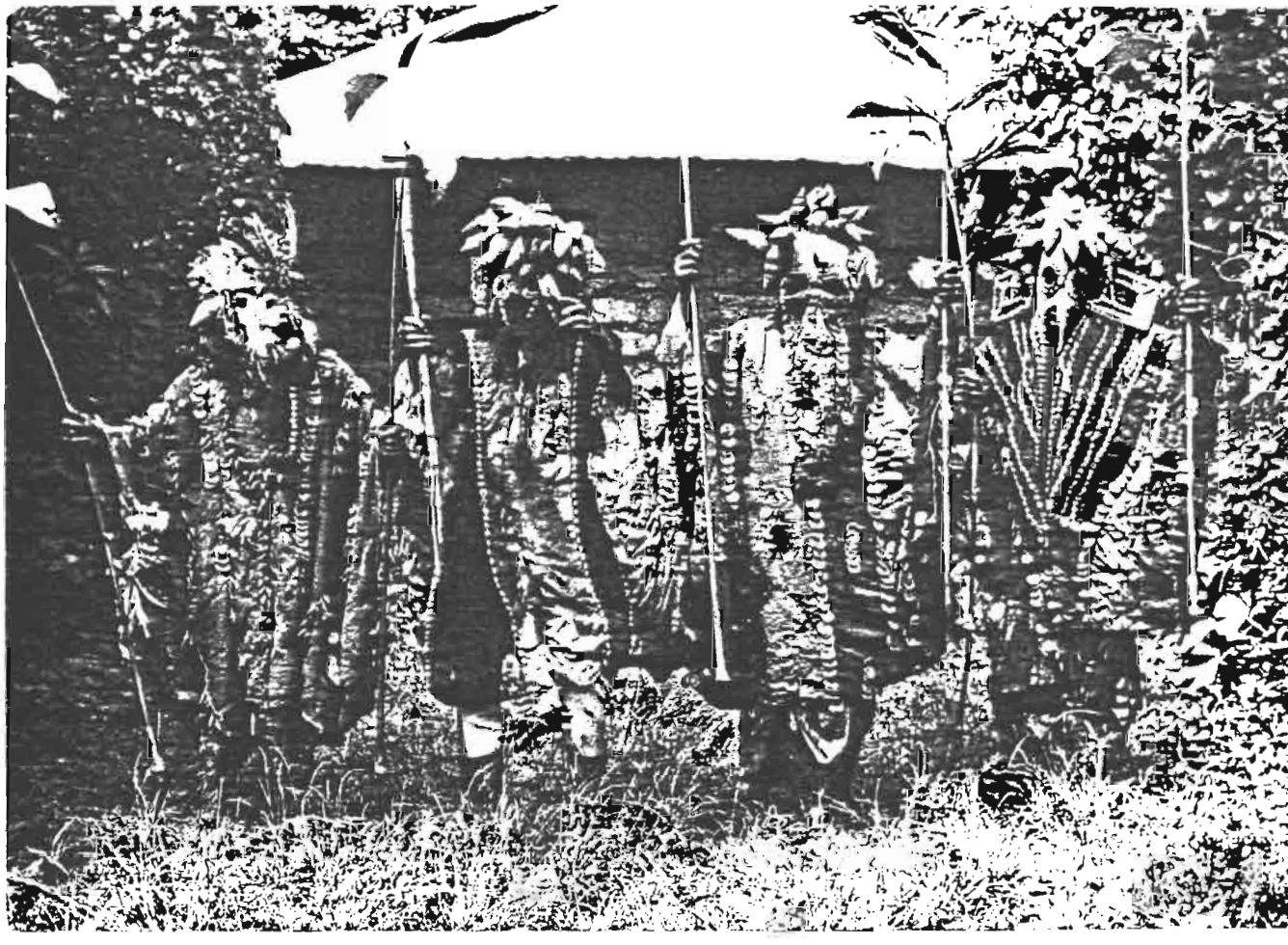
Ph.154 - Membre de la société ku'ngan portant un masque de bois lors d'une cérémonie funéraire à Bapa. (Cliché FINAC - ADALA, 1982).

Ph.155 - Membres de la société ku'ngan, Batié.
(Cliché FINAC - ADALA, 1982).

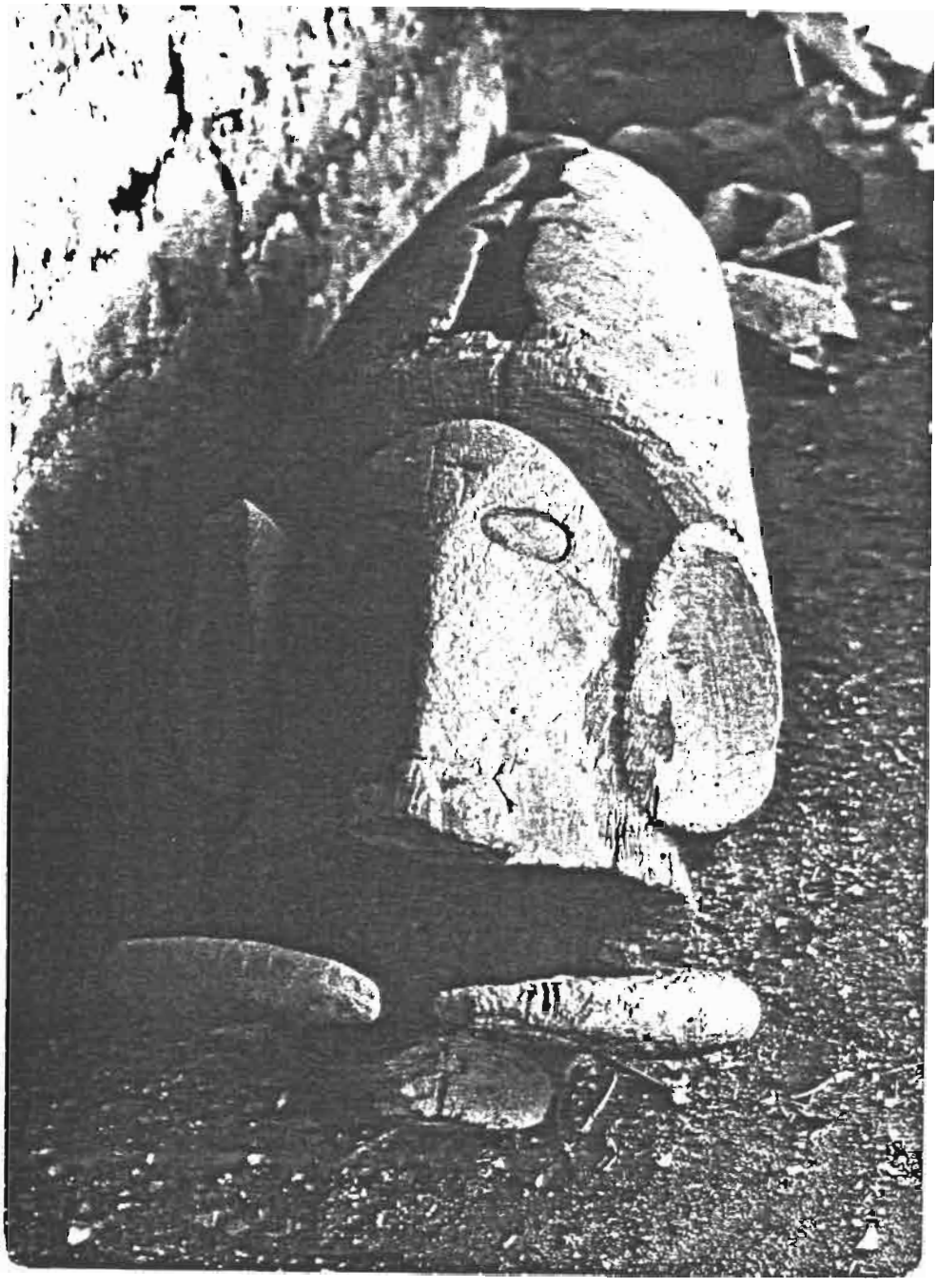
Ph.156a - Masque de plumes d'un membre de la société ku'ngan, Bamesso (Cliché FINAC - ADALA, 1983).

Ph.156b - Un membre de la société kunje, brandissant une machette, Bapi. (Cliché FINAC - MBANDA, 1981).

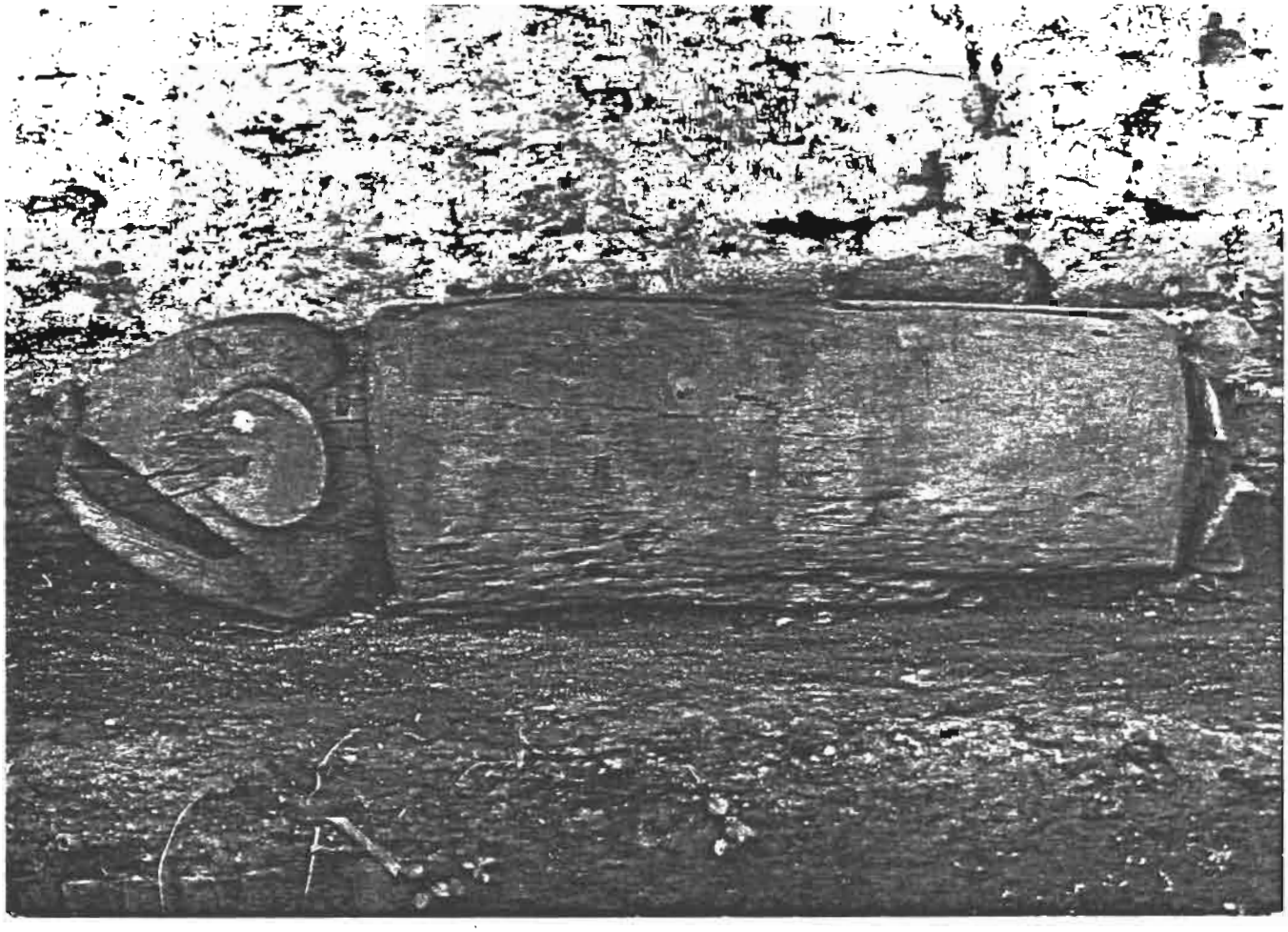
Ph.157 - Membres de la société kemjyə, Bandjoun (Cliché FINAC - MBANDA, 1982).



Ph.158 - Membres de la société kwimtən, Bapi.
(Cliché FINAC - MBANDA, 1981).

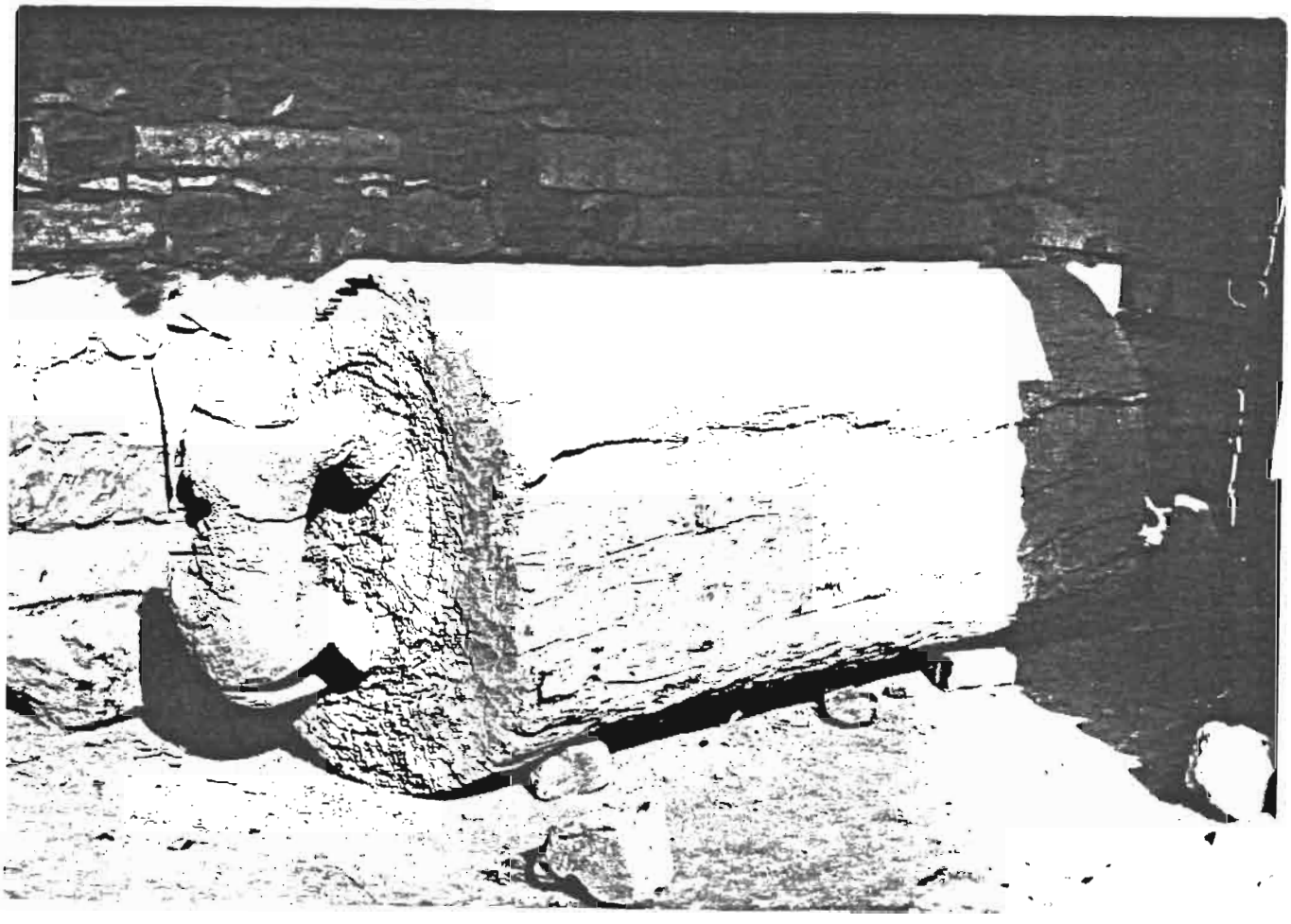


Ph.159 - Grand tambour à fente lam de la société təmzo (kəmjyə) avec une extrémité ornée d'une tête d'éléphant, Fongo Ndeng, XIXe siècle, bois, longueur 300 cm, hauteur 100 cm. (Cliché FINAC - ADALA, 1983).

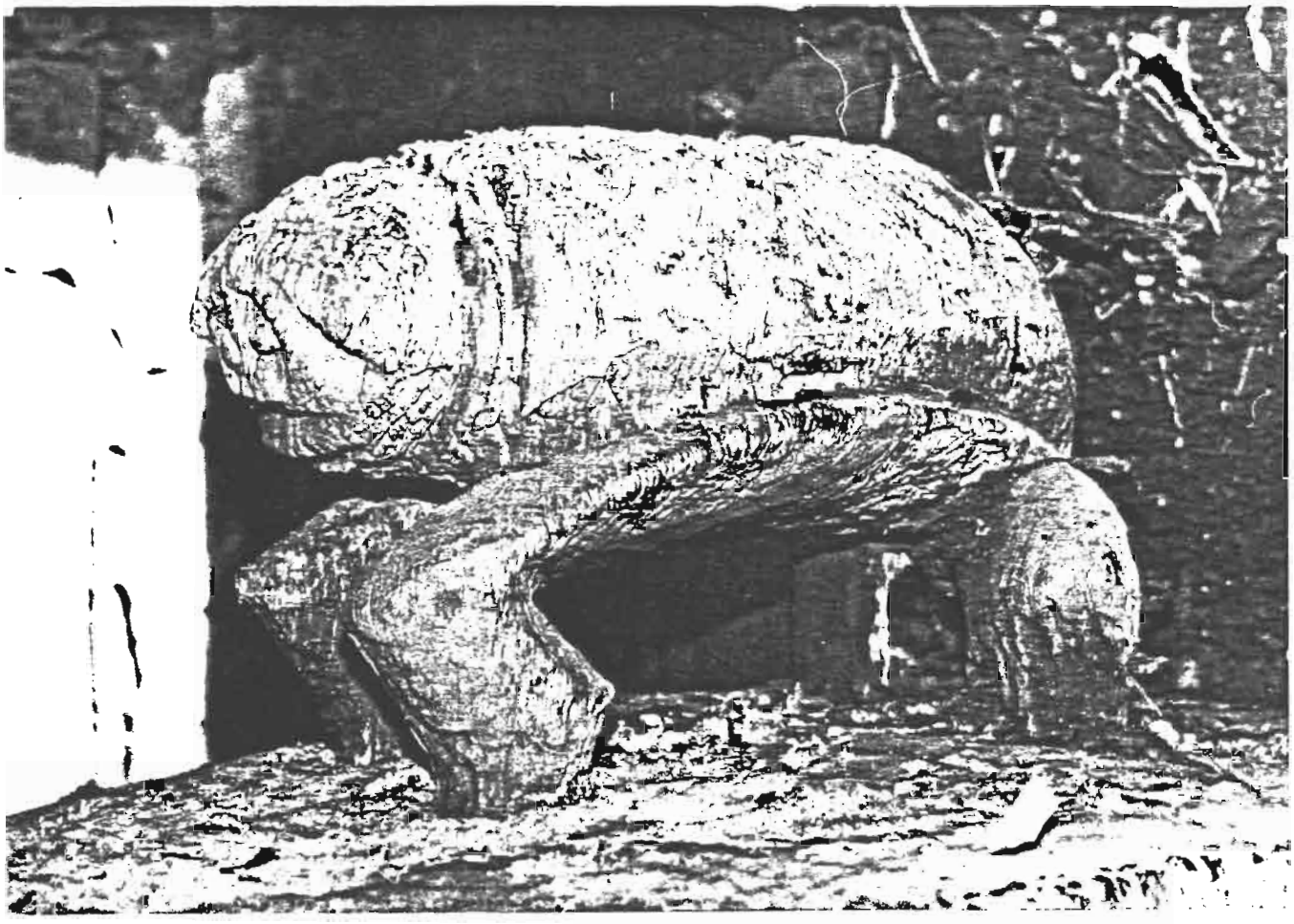


Ph.160 - Grand tambour à fente lam de Fongo Ndeng, vue longitudinale; une extrémité est décorée d'une tête d'éléphant, alors que l'autre porte une figure anthropomorphe .
(Cliché FINAC - ADALA, 1983).

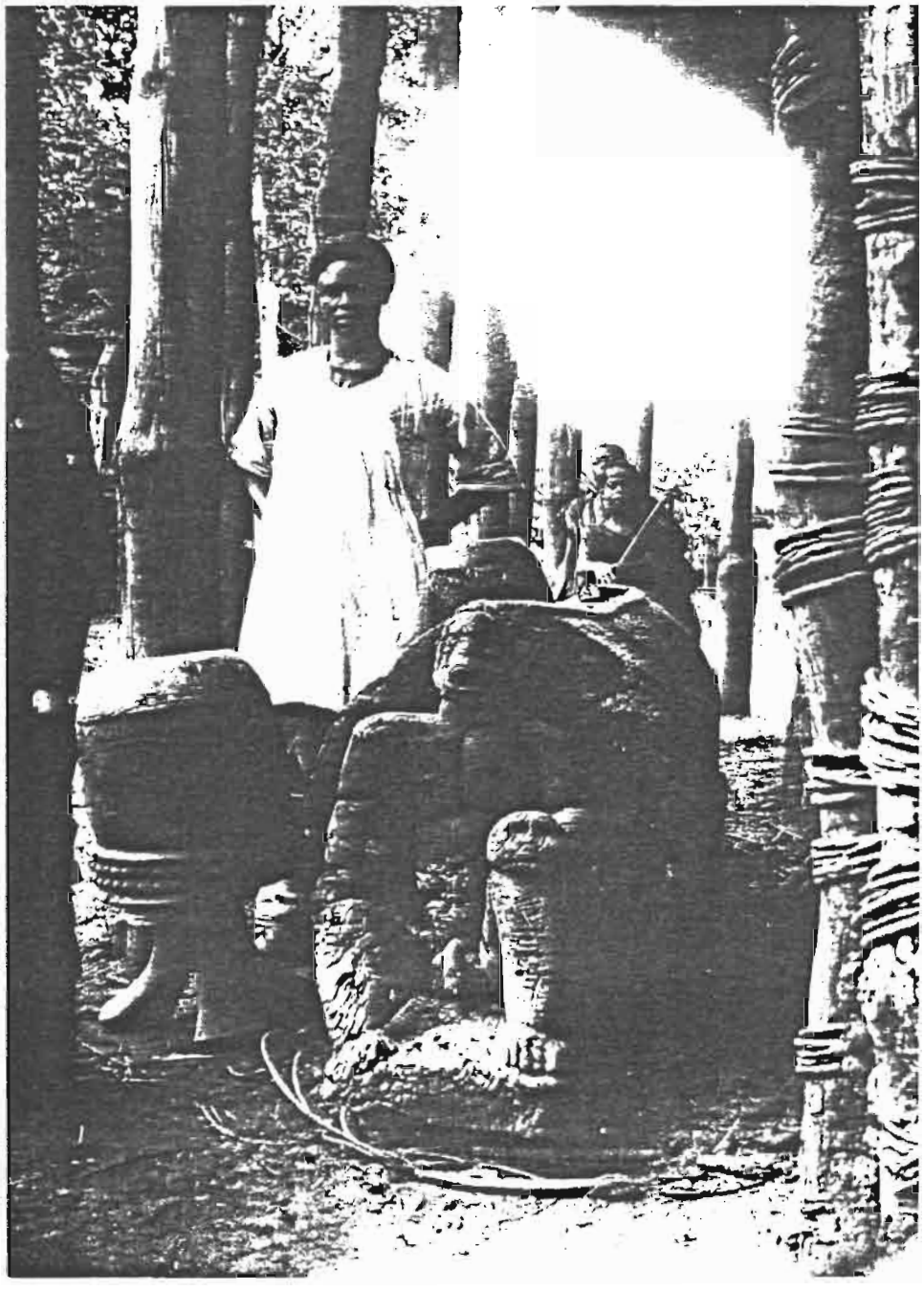
Ph.161 - Personnage battant le grand tambour lam de Fongo Ndeng. (Cliché FINAC - ADALA, 1983).



ph.162 - Grand tambour à fente lam de la société akabum avec une extrémité ornée d'une figure représentant le lion, Bangang, XVIIIe ou XIXe siècle, bois, longueur 310 cm (Cliché FINAC - ADALA, 1983).

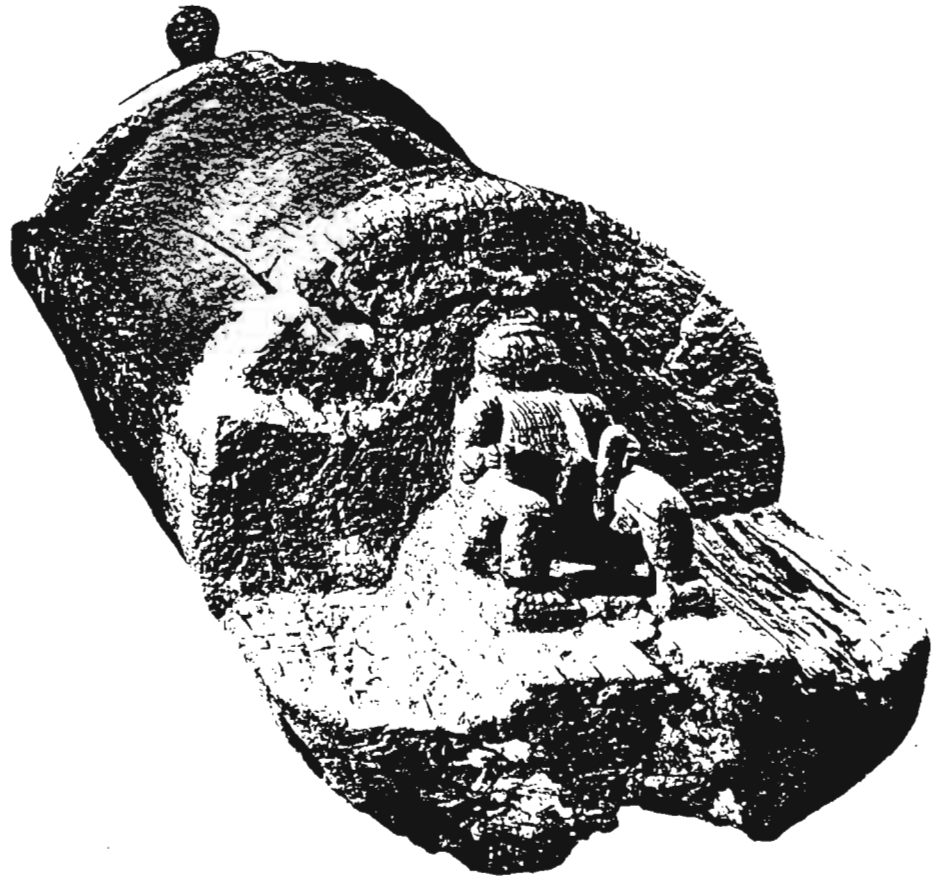


Ph.163 - Figure du lion, assez rare dans l'art de la région, ornant une extrémité du grand tambour à fente de Bangang (Bambouto), bois. (Cliché FINAC-ADALA, 1983).



ph.164 - Tambour à fente lam, avec fo triomphant en embout et deux membraphones n'kak. Le lam, un peu érodé, daterait peut-être au moins du début du XIXe siècle (Cliché CHRISTOL, 1925).

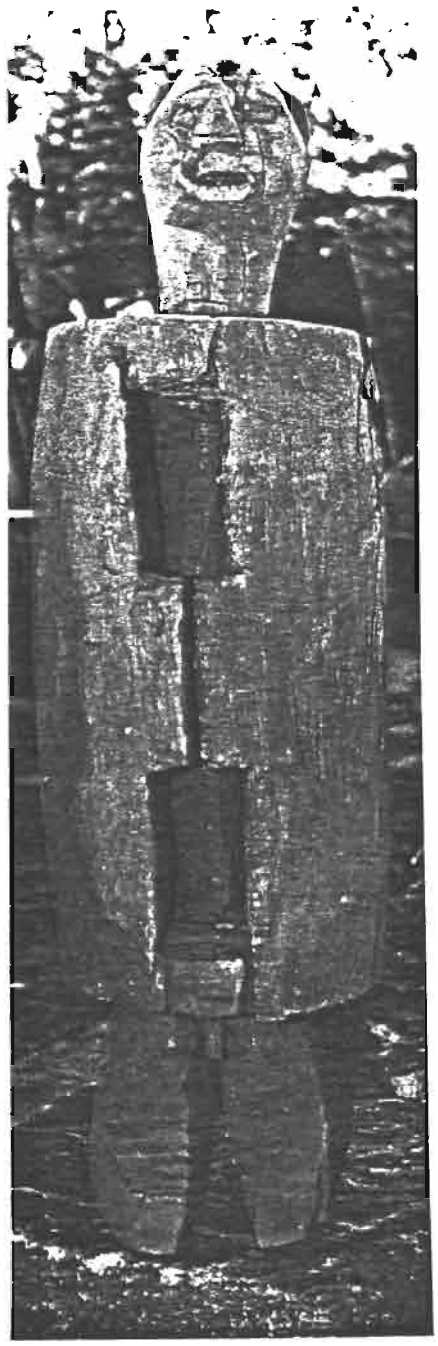
Ph.165 - Tambour à fente lam de la société kwɔ'si, avec figure d'ancêtre en embout, Bandjoun,XIXe siècle, bois, longueur 290 cm. (Cliché FINAC - MBANDA, 1982).



Ph.166 - Tambour à fente avec extrémités décorées de motifs anthropomorphes, Cross River (Nigeria), XVIe ou XVe siècle, bois, longueur 330 cm, Museum für Völkerkunde, Berlin, n° IIIC 21947. Pièce collectée par V. STEFENELLI en 1907.

Ph.167a -
Batteurs (munis chacun d'une lamelle de bois) tenant deux petits tambours à lèvres ndɯ', l'un figurant l'homme et l'autre l'épouse, Bamesso (Cliché FINAC-ADALA, 1983).

Ph.167b -
Tambour à lèvre ndɯ' figurant l'homme et qui anime les danses de la société guerrière kwemkwane, Bamesso, bois, 55 cm (Cliché FINAC-ADALA, 1983).



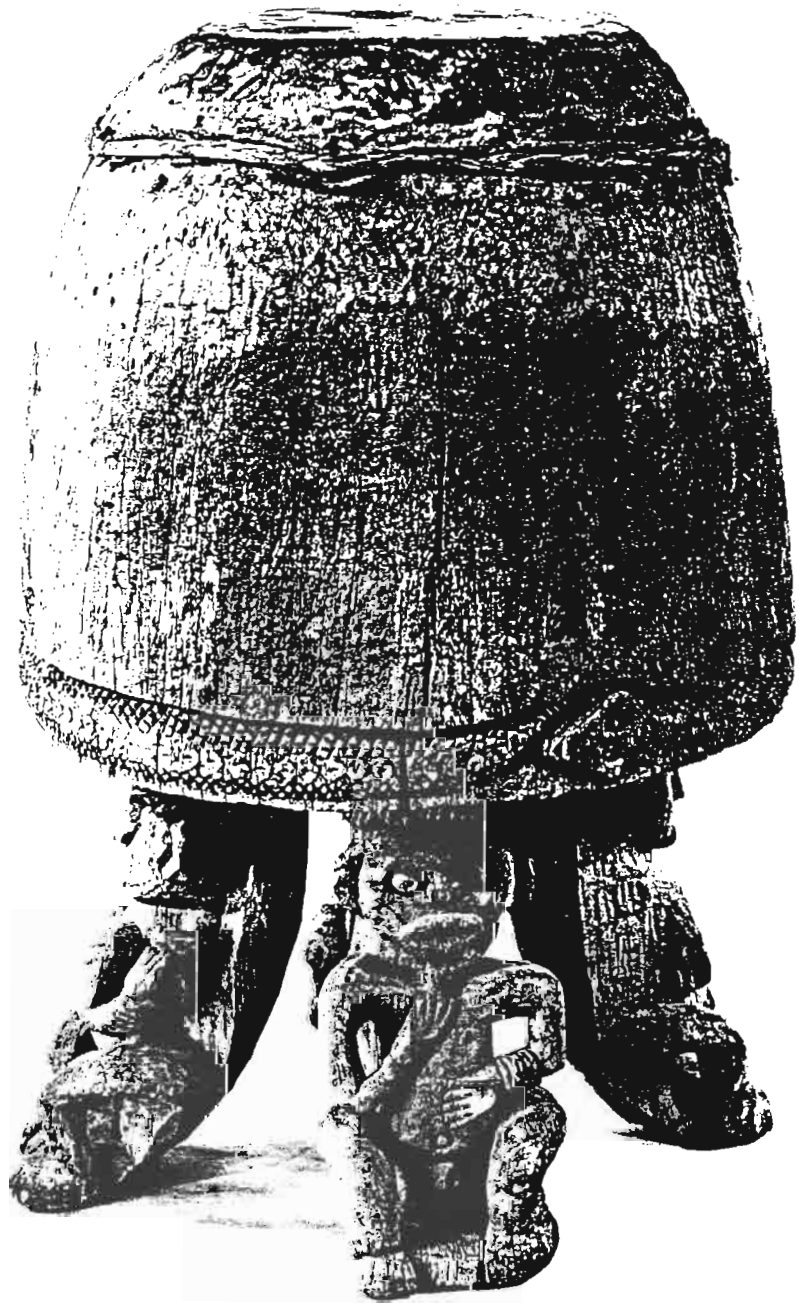
Ph.168a - Tambour à lèvres ndɯ' figurant un ancêtre protecteur, Babété, XIXe siècle, bois, 48 cm (Cliché FINAC - ADALA, 1983).

Ph.168b - Tambour mâle, à membrane unique ntem, Bamessingué, bois, 116 cm. (Cliché FINAC-ADALA, 1983).

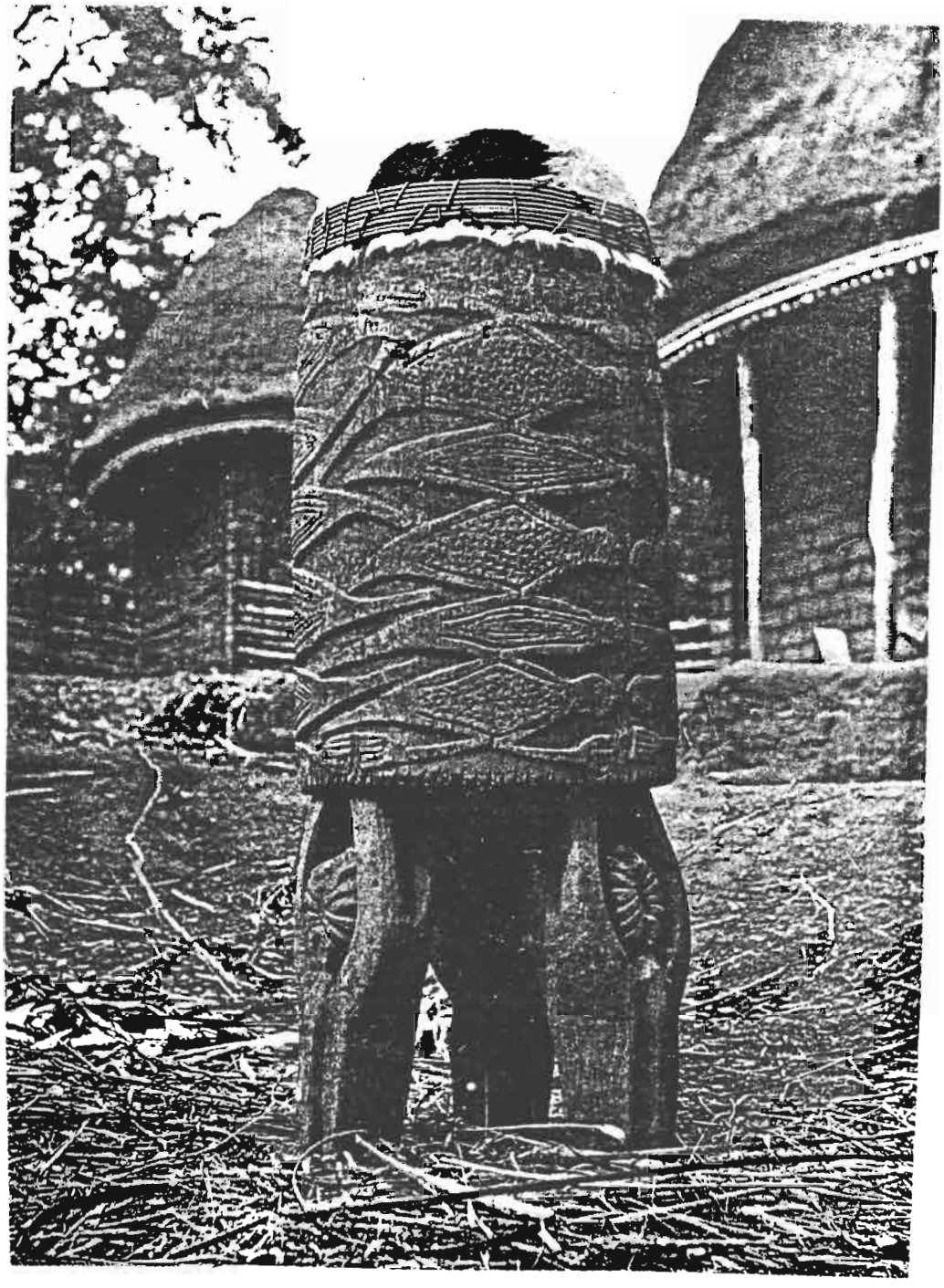
Ph.169 - Tambour mâle, à membrane unique ntem, avec fût portant plusieurs motifs symboliques dont ceux du serpent et de la double cloche, Bandjoun, bois, 110 cm. (Cliché FINAC - MBANDA, 1981).

Ph.170 - Tambour à membrane (de sexe femelle), nkak avec fût massif soutenu par des personnages formant le pied, Bangwa oriental, XIXe siècle, bois, 200 cm. (Cliché FINAC - MEGAPTCHE, 1982).

Ph.171 - Tambour à membrane (de sexe femelle) nkak avec fût décoré de serpent, de lézards et de petits personnages couchés, Bameka, bois, 146 cm. (Cliché LECOQ, 1946/1950).



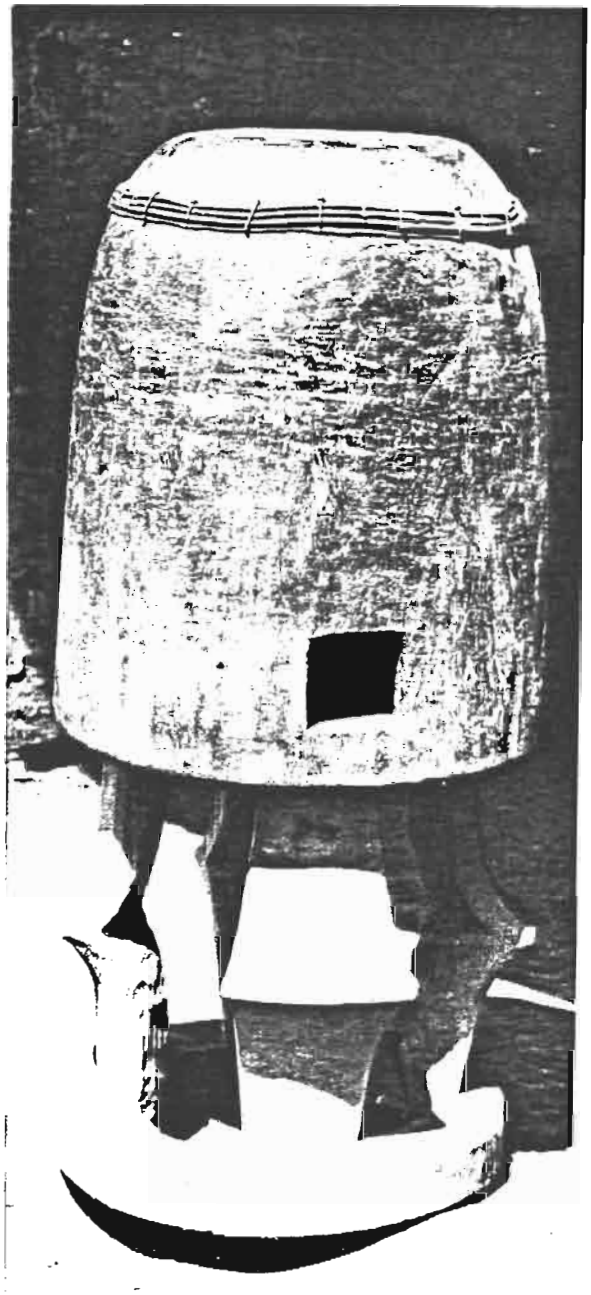
Ph.172 - Tambour à membrane (de sexe femelle) nkak avec fût cylindrique soutenu par des personnages assis, Bamougong, bois, hauteur 120 cm, Museum für Völkerkunde, Berlin, n° IIIC 21115. A noter, la présence du serpent. Pièce collectée par GLAUNING en 1906.

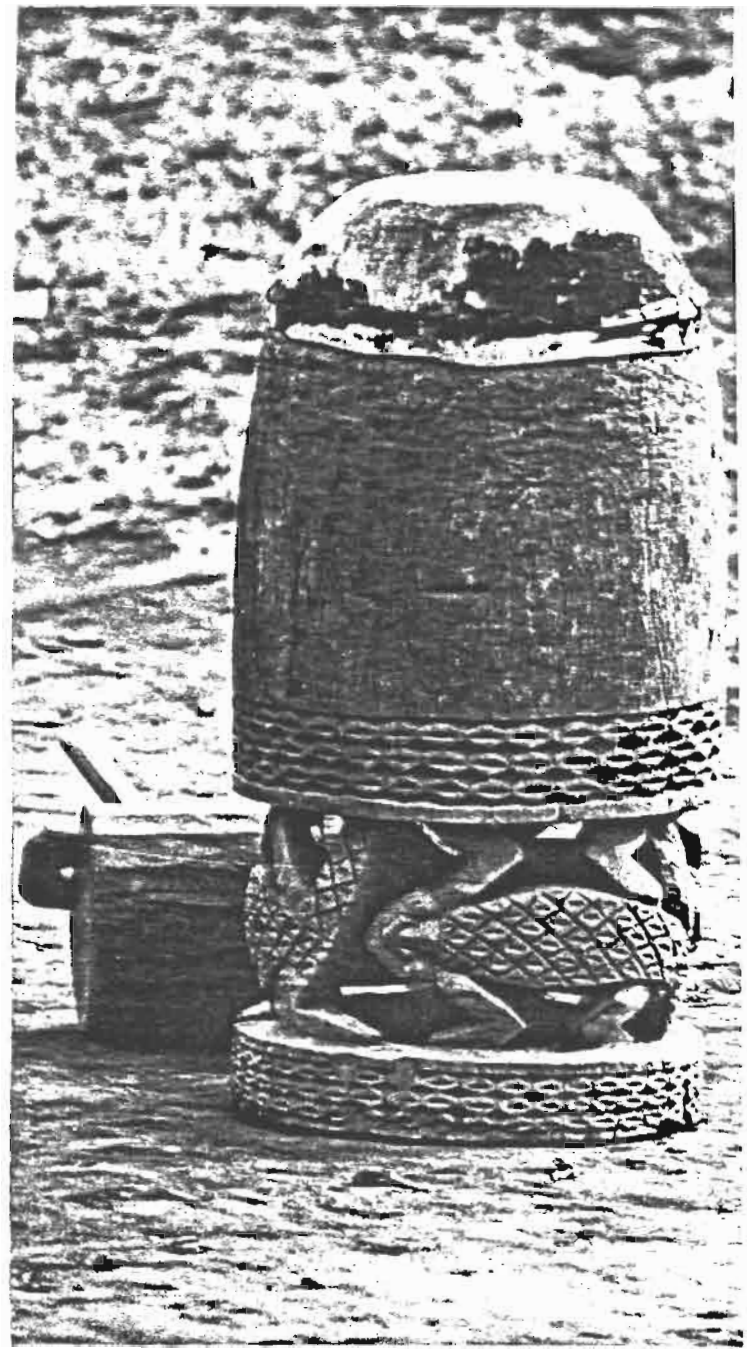


Ph.173 - Tambour à membrane (de sexe femelle), nkak avec fût décoré de crocodiles et pied formé de trois têtes de buffle ornées chacune de l'araignée, Badenkop, bois. (Cliché LECOQ, 1946/50).

Ph.174 - Tambour à membrane (de sexe femelle) nkak, avec fût portant des motifs anthropomorphes et pied formé de têtes de buffle, Bandjoun, bois, 78 cm. (Cliché FINAC - MBANDA, 1981).

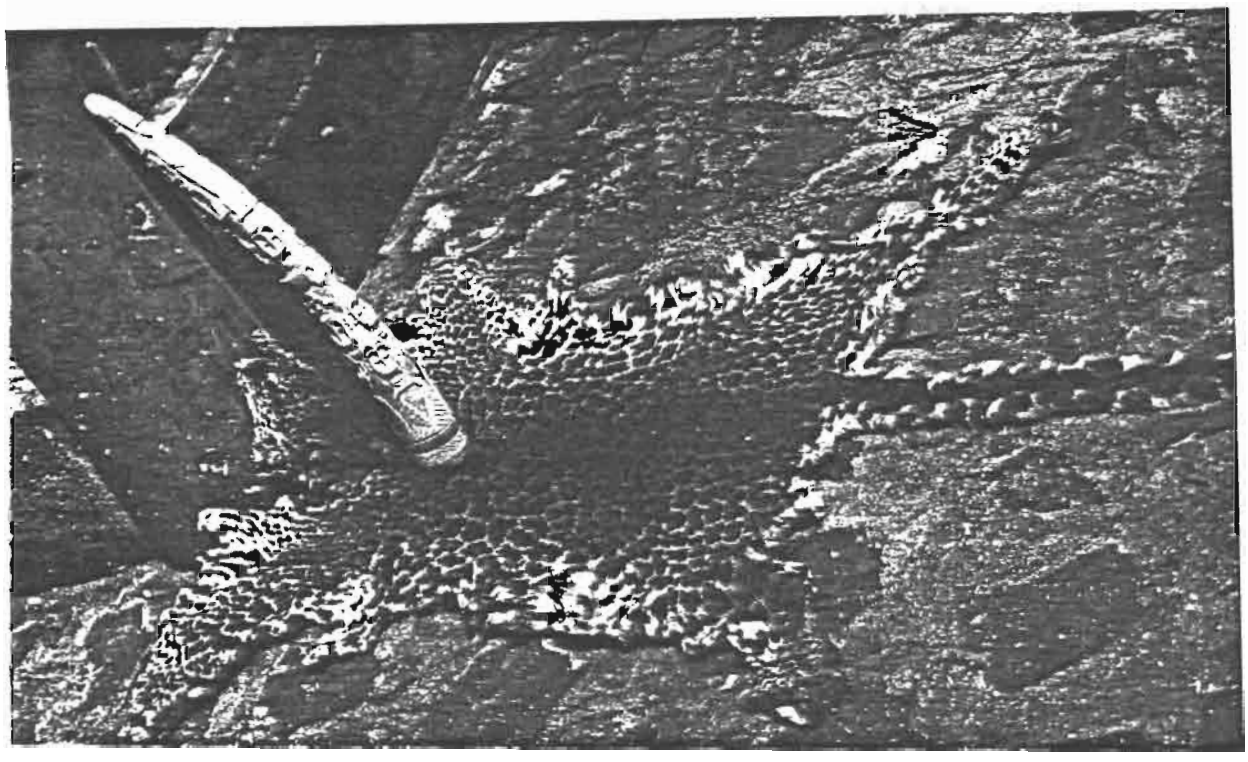
Ph.175 - Tambour à membrane (de sexe femelle) nkak, avec pied formé de quatre têtes de buffle stylisées, Bamendjo, bois. (Cliché LECOQ, 1946/50).





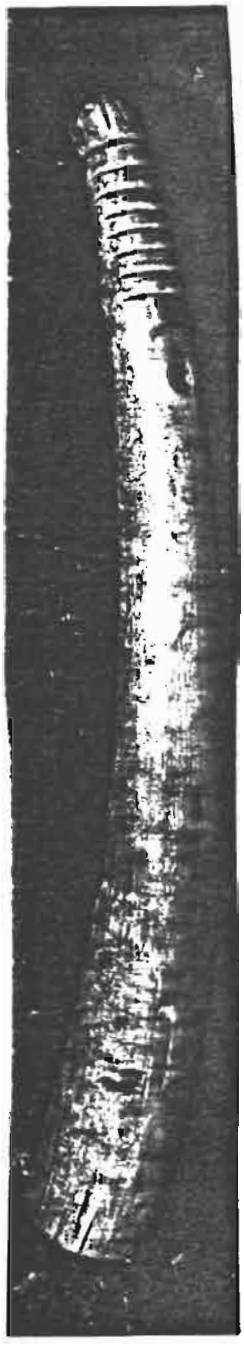
Ph.176a - Tambour à membrane (de sexe femelle) nkak, avec fût percé d'un petit trou rectangulaire pour améliorer la résonnance, Bamougong, bois, 144 cm. (Cliché FINAC - ADALA, 1983).

Ph.176b - Tambour à membrane (de sexe femelle) nkak, décoré de crocodiles et de cauris, Baloum, bois, hauteur 140 cm. (Cliché FINAC - ADALA, 1982).



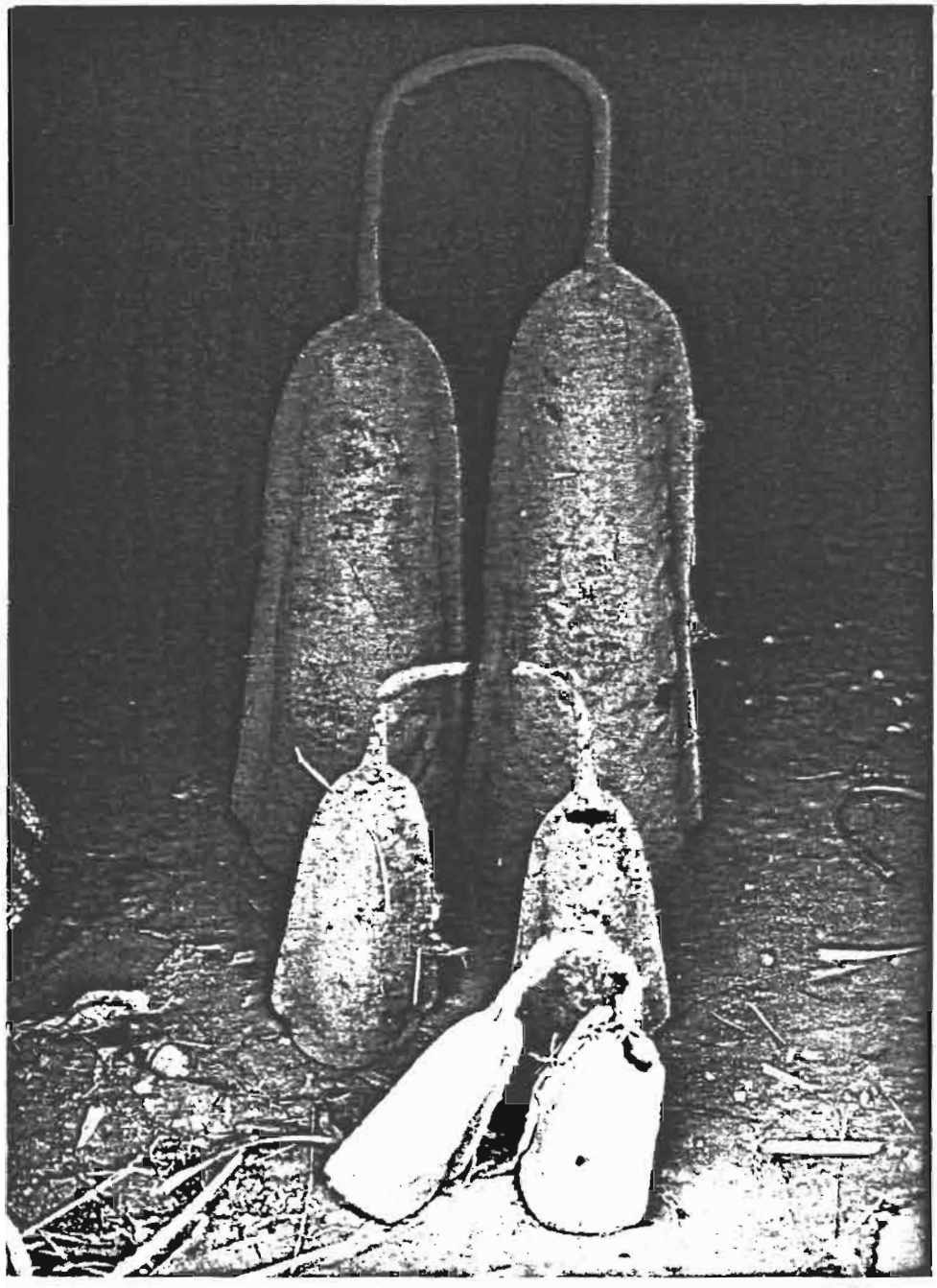
Ph.177a - Trompe d'appel royale, ktifo, richement décorée et posée sur une peau de panthère, Bandjoun, ivoire, 80 cm.
(Cliché FINAC - MBANDA, 1981).

Ph.177b - Flûte rituelle ndun; Fongo Ndeng, XIXe siècle, bambou, tissu et perles multicolores (Cliché FINAC-ADALA, 1983).

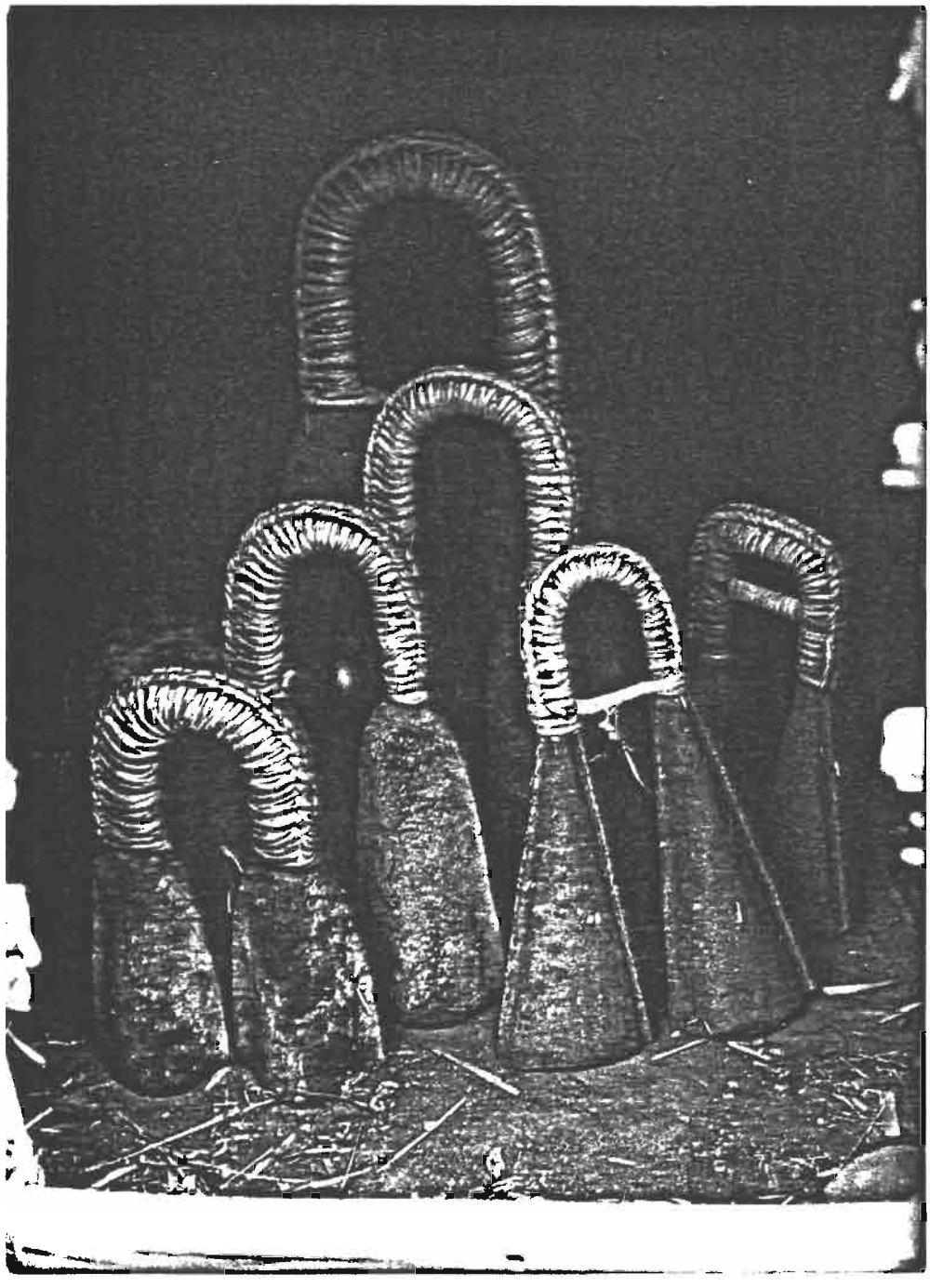


Ph.178a- Trompe d'appel royale, ktifo, Bamessingué, Ivoire. (Cliché FINAC - ADALA, 1983).

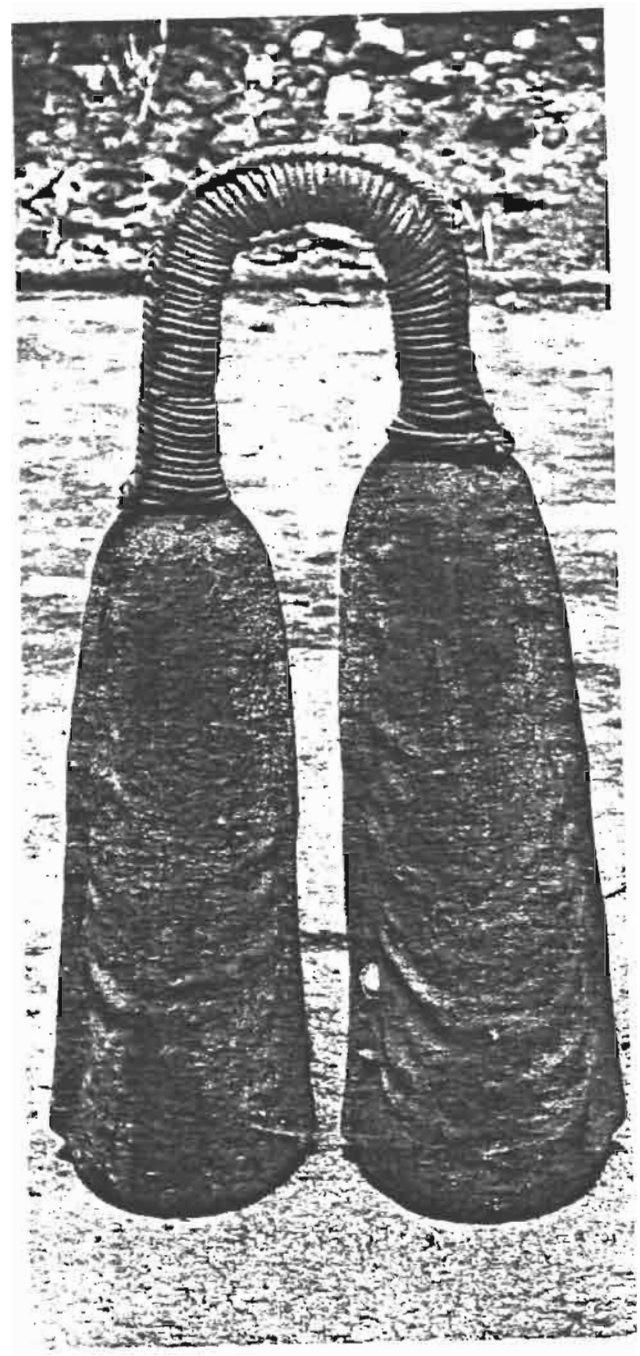
Ph.178b- Le vieux chef HEUMO FEUMETCHEUKEU de Mbamtoum (Bangangté) sonnant le cor d'appel en corne d'animal, et qui, d'après lui, serait venu de Rifum il y a trois ou quatre siècles. (Cliché FINAC - MEGAPTCHE, 1982).



Ph.179 - Doubles cloches kwi'fo, Bandrefam, antérieur au XVIe siècle, fer. (Cliché FINAC-IDALA, 1983).

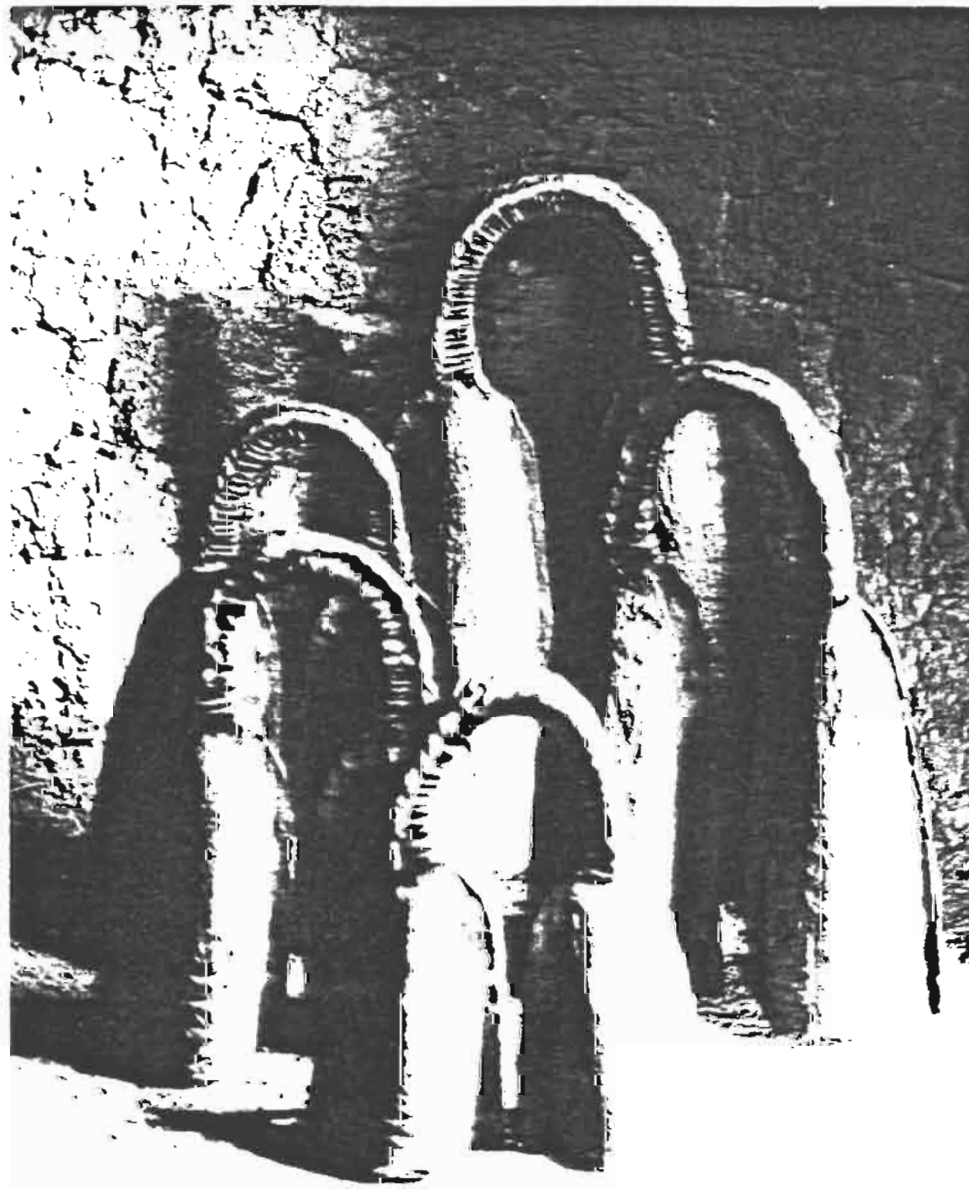


Ph.180 - Orchestre formé de six doubles cloches kwi'fo, Bangang Fokam, XVIIIe siècle, fer et nervures de raphia (Cliché FINAC - PERROIS, 1983).

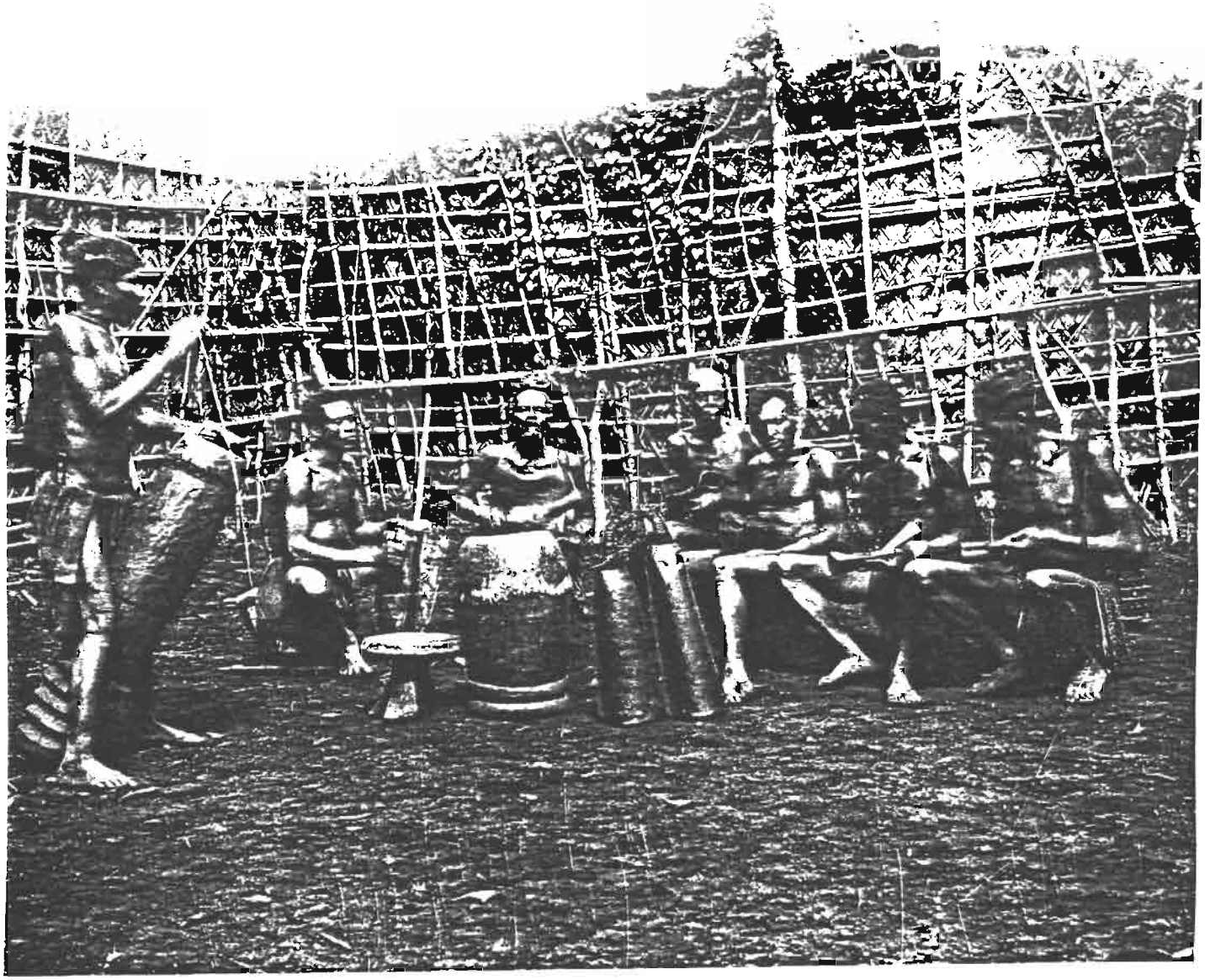


Ph.181a - Double cloche kwi'fo cassée, Ndiensa (Bangangté), XVIIe siècle ou même avant, fer, hauteur 92 cm. (Cliché FINAC - MEGAPTCHE, 1982).

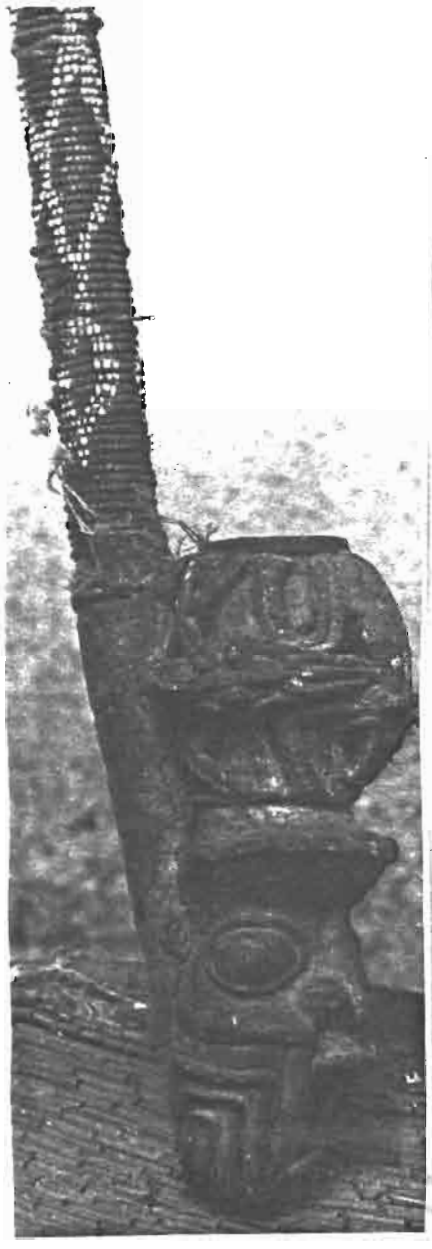
Ph.181b - Double cloche kwi'fo, Fongo Ndeng, date indéterminée (toutefois antérieure au XXe siècle), fer et nervures de palmier raphia, hauteur 90 cm. (Cliché FINAC - ADALA, 1983).



Ph.182 - Orchestre formé de cinq doubles cloches kwi'fo, Mbamtoum (Bangangté), XVIIe ou XVIIIe siècle, fer. (Cliché FINAC - ADALA, 1983).



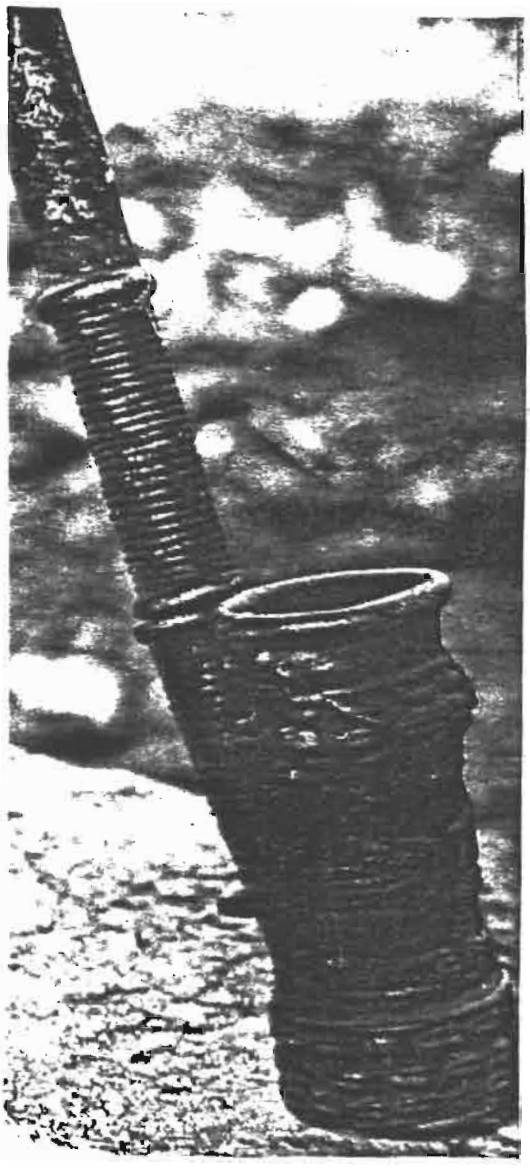
Ph.183 - Cérémonie sacrée avec des membres de la société nyəlaŋ dont l'un bat le tambour ntem retenu entre ses jambes, alors que les autres frappent sur des doubles cloches kwi'fo, Bandjoun, (Cliché CHRISTOL, 1925/30).



Ph.184a - Pipe kan : fourneau de laiton à tête d'homme avec coiffure ajourée à motifs zoomorphes stylisés et tuyau perlé, Baleng, XVIIIe siècle (Cliché FINAC-MBANDA, 1982).

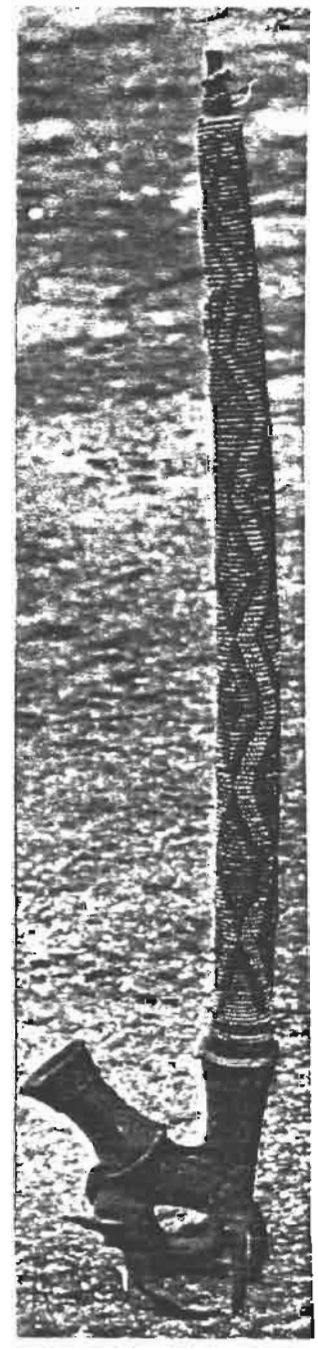
Ph.184b - Fourneau de pipe kan en laiton avec figure anthropomorphe, Bagang Fokam, XIXe siècle (Cliché FINAC - ADALA, 1983).

Ph.184c - Pipe kan : fourneau de laiton à tête d'homme avec coiffure ajourée à motifs zoomorphes, Fossungo XVIIIe siècle (Coll. P.HARTER).



Ph.185a - Pipe kan en laiton avec fourneau décoré de motifs de lézard et de cauris, Bamena, XIXe siècle. (Cliché FINAC-ADALA, 1983).

Ph.185b - Pipe kan en laiton avec thème d'éléphant à quatre défenses, Bamena, XIXe siècle (Cliché FINAC-ADANA, 1983).



Ph.186a - Pipe kan avec fourneau en laiton figurant un sous-officier de l'armée coloniale allemande, Bafoussam, début du XXe siècle (Cliché FINAC-MBANDA, 1981).

Ph.186b - Pipe kan avec fourneau en laiton figurant un soldat allemand, Bangwa, début du XXe siècle (Cliché FINAC-PERROIS, 1983).

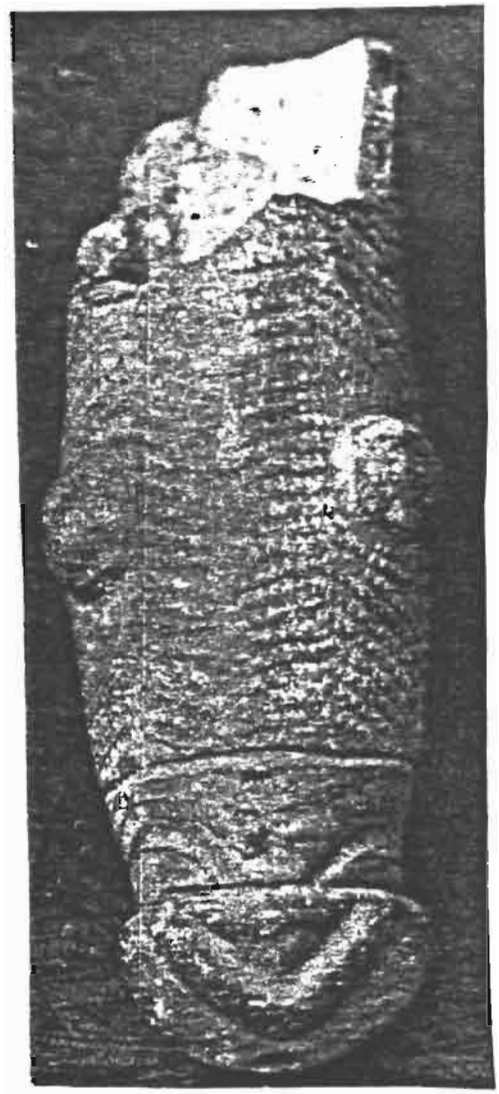
Ph.186c - Pipe kan du fo de Fongo Ndeng : fourneau en laiton figurant un éléphant à quatre défenses, et tuyau revêtu de perles multicolores, XIXe siècle. (Cliché FINAC-ADALA, 1983).

Ph.187a - Pipe kan avec fourneau en laiton représentant un soldat de l'armée coloniale allemande, Bamena, début du XXe siècle (Cliché FINAC - ADALA, 1983).

Ph.187b - Pipe kan avec fourneau en laiton figurant un sous-officier de l'armée coloniale allemande, Bangwa, début du XXe siècle (Cliché FINAC-ADALA, 1983).

Ph.188a - Le notable WAMBO DECHA assis et tenant sa pipe en grand dignitaire, Bandjoun. (Cliché FINAC-MBANDA, 1982).

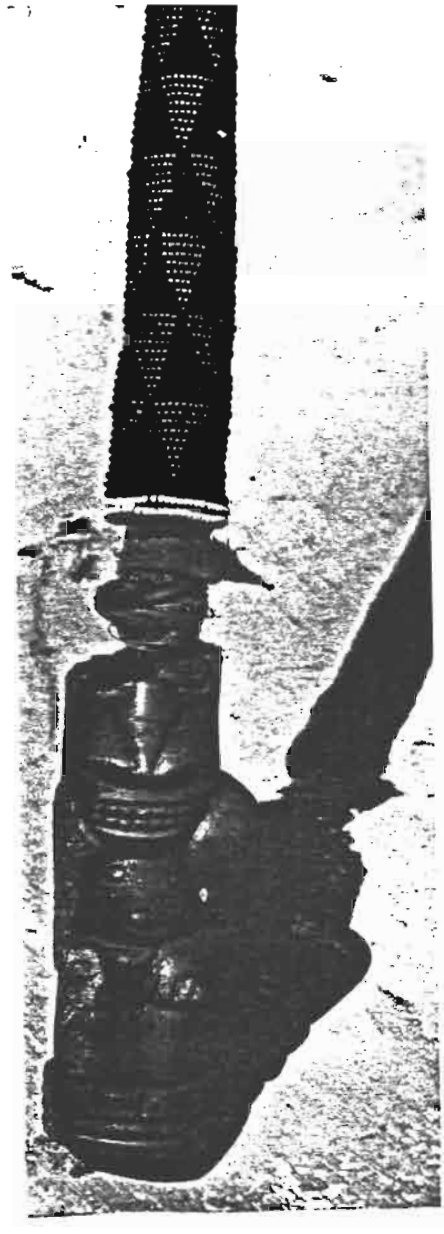
Ph.188b - Fourneau de pipe kan de WAMBO DECHA, figurant un personnage ayant les mains au menton, Bandjoun, première moitié du XIXe siècle, terre cuite, 10 cm. (Cliché FINAC-MBANDA, 1981).



Ph.189 - Morceau d'un fourneau de pipe kan figurant un bovidé, Bantche-Bansoa, XVIIe ou XVIIIe siècle, terre cuite. Cet objet fait partie d'une série de quatorze fourneaux de pipe, véritables reliques et objets cultuels, appartenant chacun à un souverain défunt de cette localité.

Ph.190a - Fourneau de pipe kan représentant un personnage assis avec coiffure ajourée décorée de lézards, Bamendjo, début du XXe siècle, terre cuite, 14,5 cm. (Cliché FINAC-ADALA, 1983).

Ph.190b - Fourneau de pipe kan figurant un personnage ayant les mains aux genoux, Bamenyam, XIXe siècle, terre cuite, 14 cm. (Cliché FINAC-ADALA, 1983).



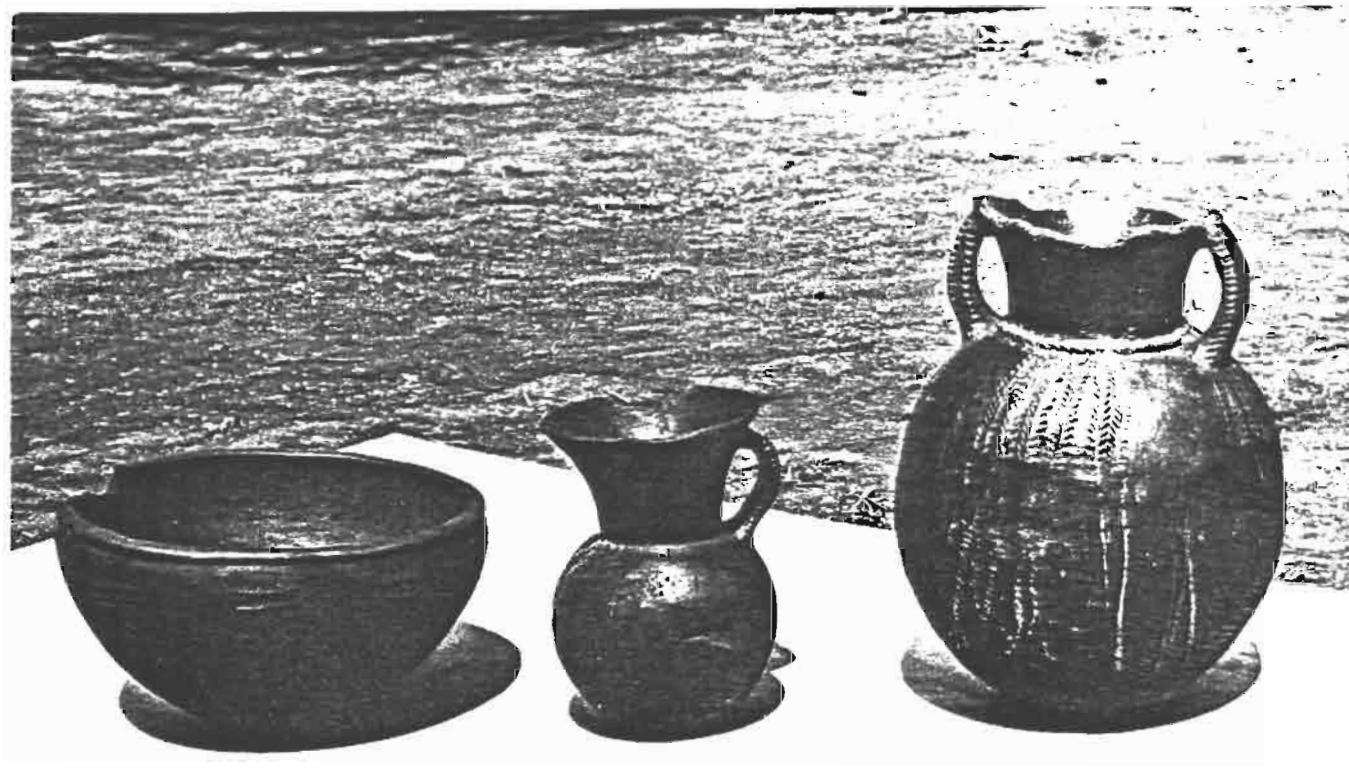
Ph. 191a - Pipe kan avec fourneau en terre cuite figurant une femme et tuyau en bois revêtu de perles, Bamesso, XIXe siècle (Cliché FINAC-ADALA, 1983).

Ph. 191b - Fourneau de pipe à motif anthropomorphe, Bandjoun, début du XXe siècle, terre cuite, 14 cm. (Cliché FINAC - MBANDA, 1981).

Ph.192a - Vase à sauce ntu'na', argile, 35 cm de haut. Pièce collectée par A. DIEHL à Bamendjinda, en 1911.

Ph.192b - Vase à sauce ntu'na', argile, 38 cm de haut. Pièce collectée par A. DIEHL à Bamendjinda, en 1911.

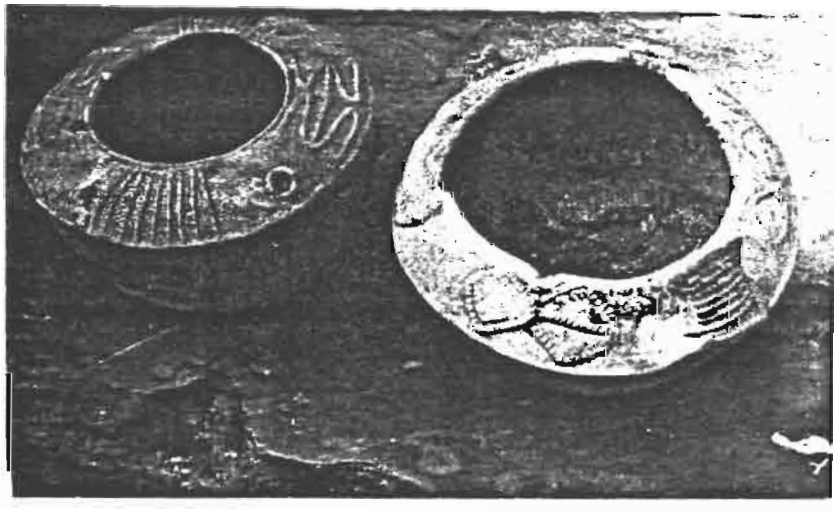
Source : NORTHERN, Tamara, 1975, op.cit., p.61.



Ph.193 - Vases à sauce ntu'na', Bamesso, terre cuite.
(Cliché FINAC - ADALA, 1983).

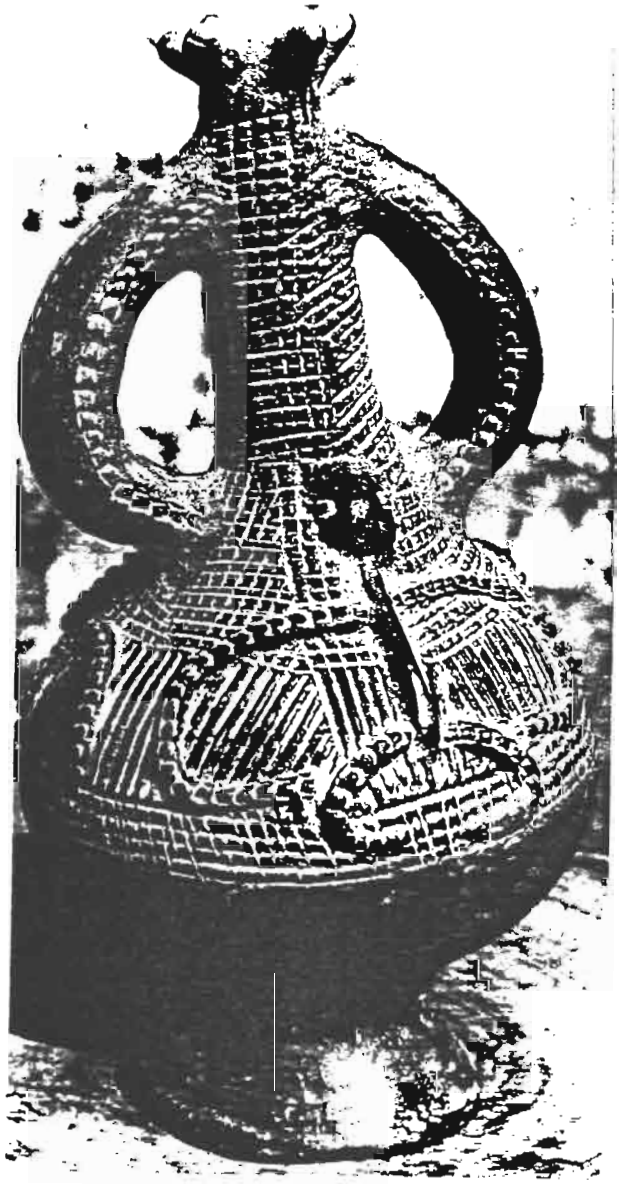
Ph.194a - Vase à sauce, pour les notables, ntu'na'kam avec motif zoomorphe, Bamesso, terre cuite, hauteur 24 cm. (Cliché FINAC-ADALA, 1983).

Ph.194b - Deux vases à sauce ntu'na' avec motifs de lézard et de tarentule stylisés, XVIIIe ou XIXe siècle, Mamdoum II (sous-chefferie de Bangoulap), terre cuite (Cliché FINAC-MEGAPTCHE, 1982).



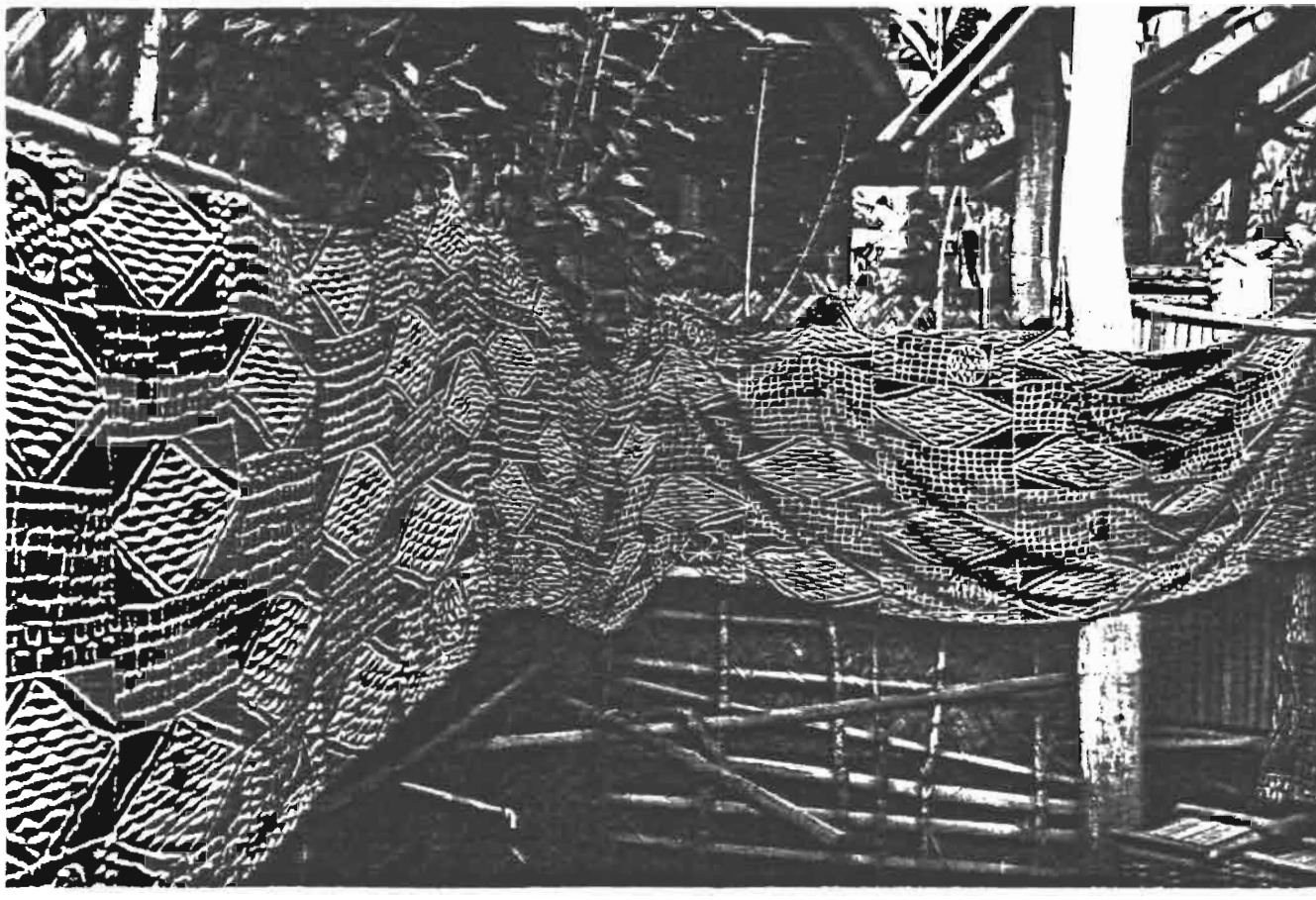
Ph.195 - Ensemble de sept vases à sauce ntu'na' en terre cuite et réalisés par la potière SARA MBOULA (au premier plan), Bameka (Cliché FINAC-MEGAPTCHE, 1982).

Ph.195 bis - Vase à sauce et à huile de palme ntu'na' kam avec motifs de lézards stylisés, Bamesso, terre cuite, 34,5 cm de haut, Museum für Völkerkunde, Berlin, n° IIIC 22530. Pièce collectée par PICHT en 1908.

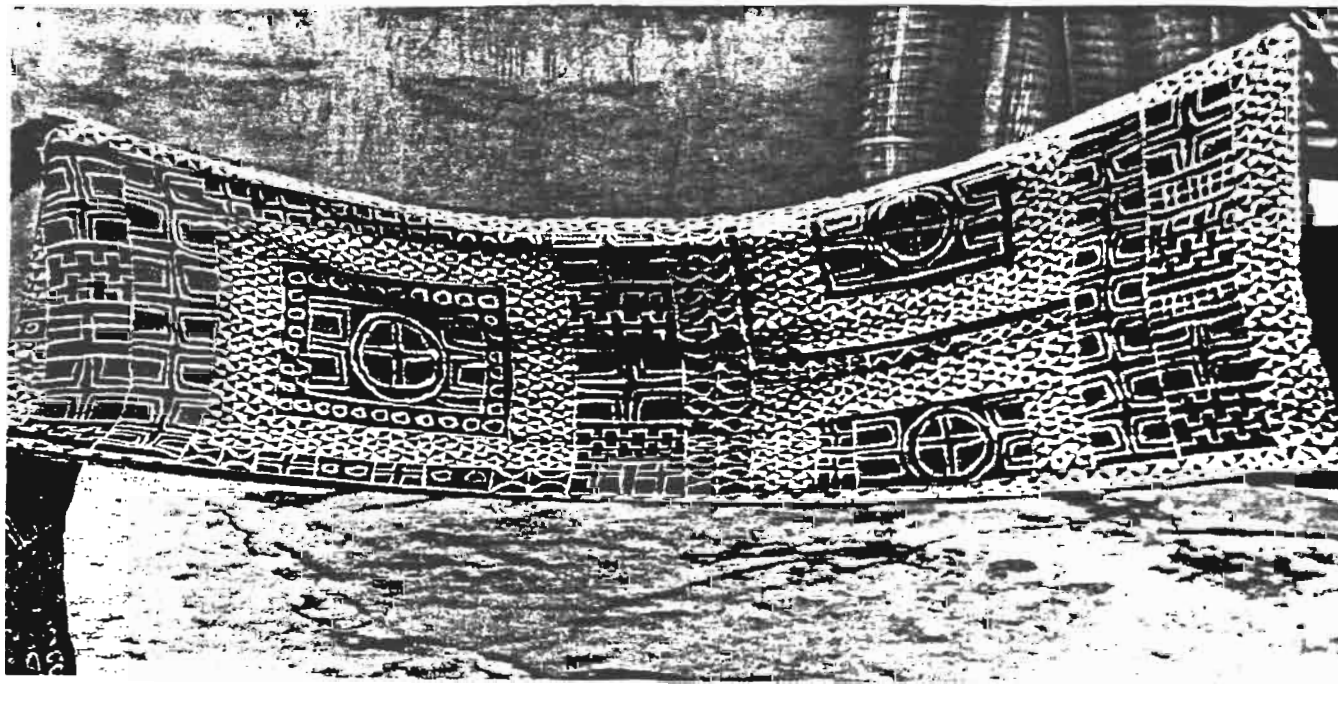


Ph.196a - Vase à vin avec décors géométriques et motifs zoomorphes, Mbamtoum, XVIIIe ou XIXe siècle, terre cuite 39 cm. (Cliché FINAC-MEGAPTCHE, 1982).

Ph.196b - Vase à vin avec décors géométriques et motifs zoomorphes, Bangwa oriental, XVIIIe ou XIXe siècle, terre cuite, 37 cm. (Cliché FINAC - MAGAPTCHE, 1982).

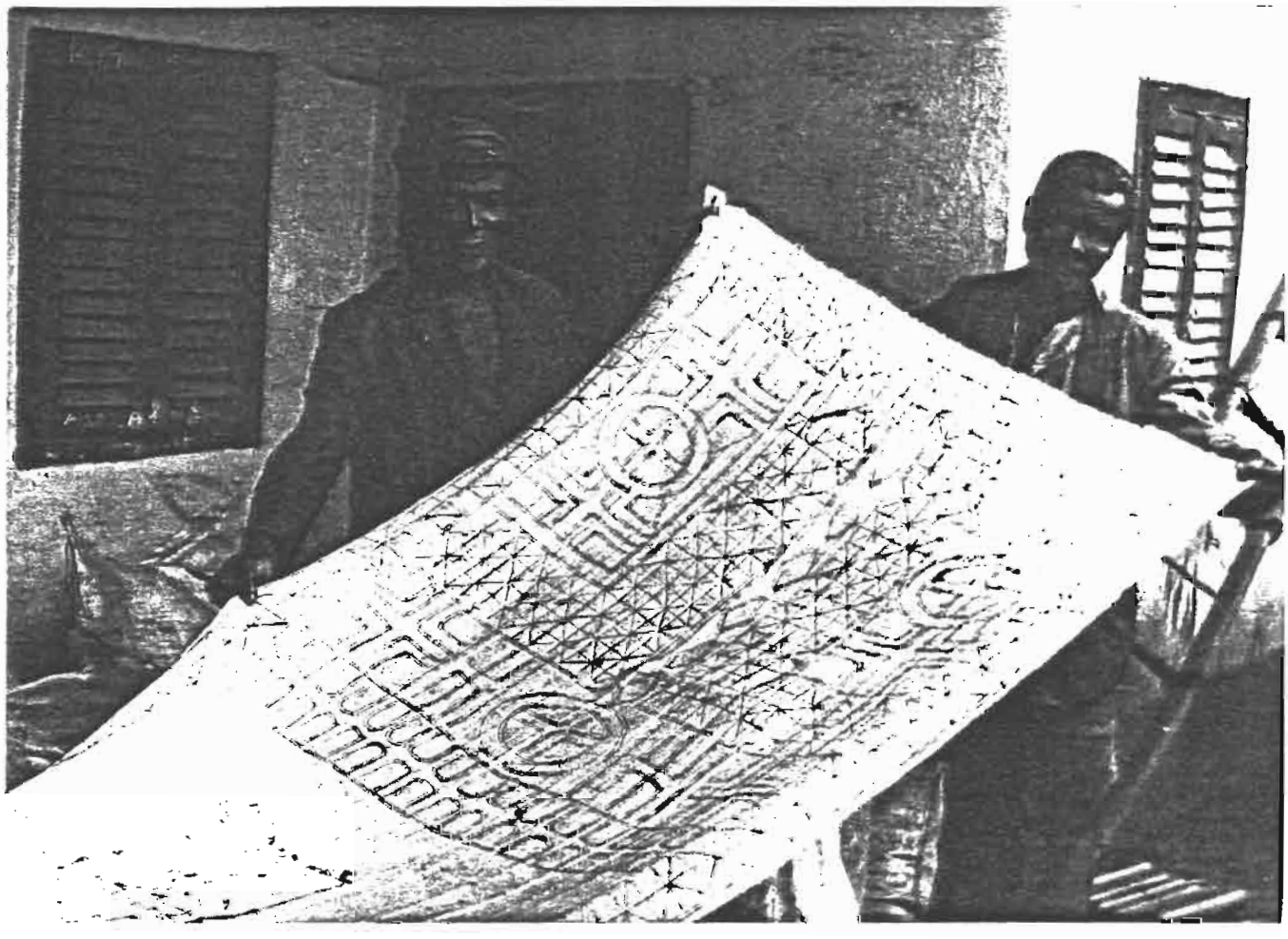


Ph.197a - Exposition de l'étoffe rituelle ndop ou dzəsuɔ teinte à l'indigo et décorée de motifs géométriques, Bandjoun, coton (Cliché FINAC-MBANDA, 1981).



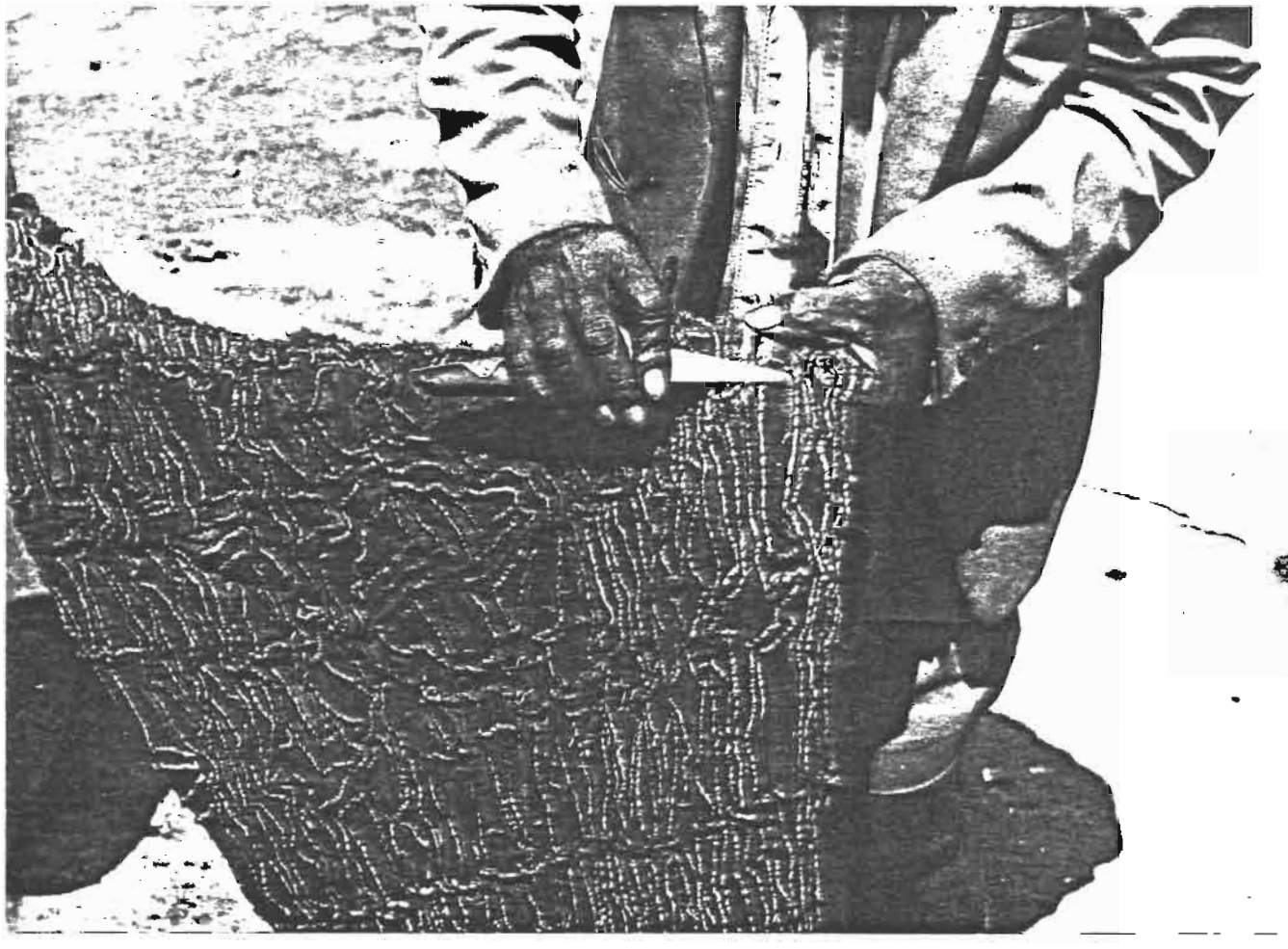
Ph.197b - Etoffe rituelle ndop ou dzəsuɔ teinte à l'indigo selon la méthode de surcouture au raphia, Bandjoun, coton. (Cliché FINAC - MBANDA, 1981).

Ph.198 - Une phase de fabrication du ndop : réalisation des motifs géométriques et symboliques avec un colorant noir sur une étoffe de coton étalée sur une table, par l'artiste Esaïe FOTSO, Bandjoun. (Cliché FINAC-MBANDA, 1981).

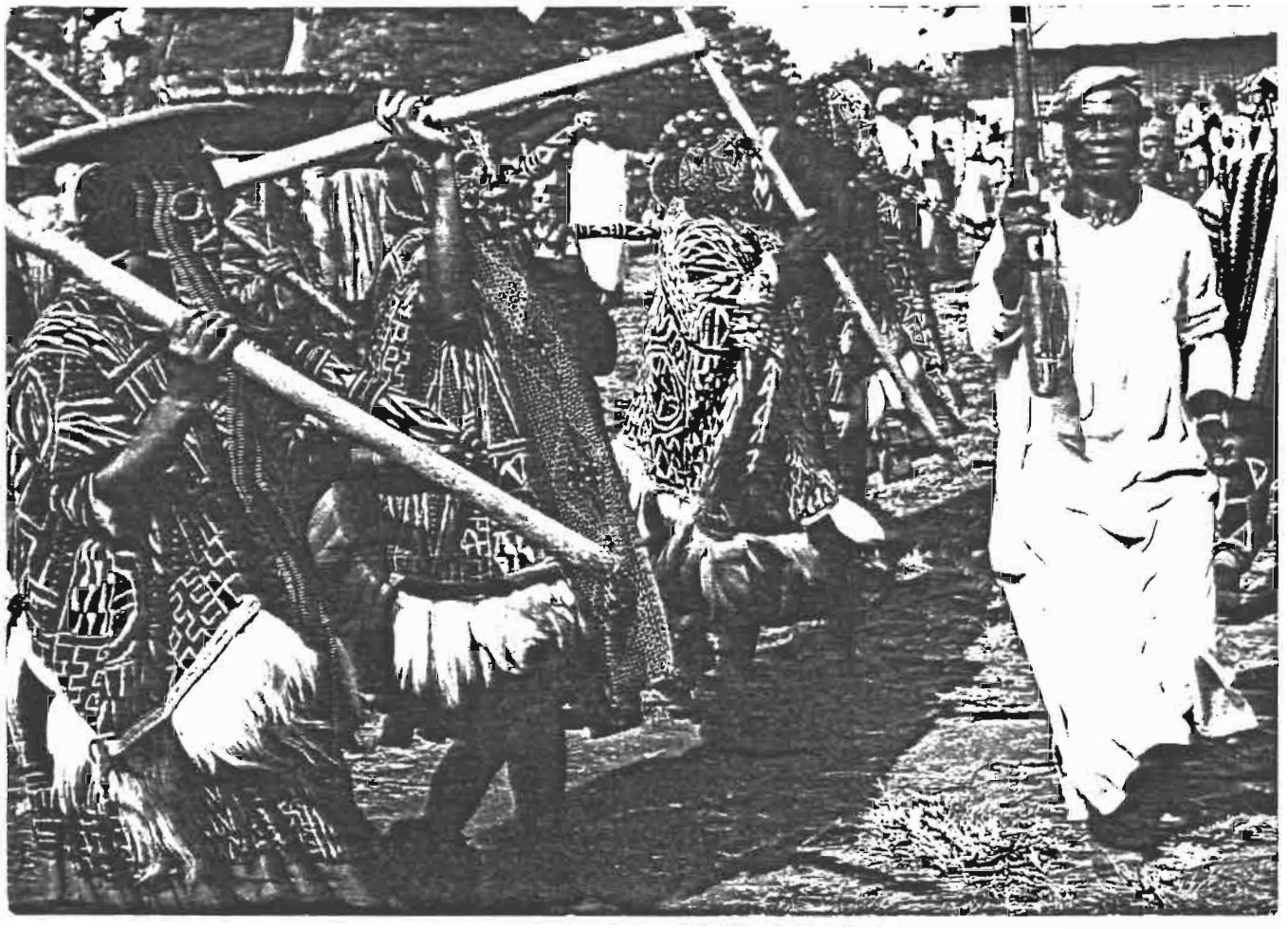


Ph.199 - Fabrication du ndop : ensemble de motifs géométriques et symboliques dessinés sur une étoffe de coton que nous présente l'artiste Esaïe FOTSO et son assistant Joseph WAMBO, Bandjoun. (Cliché FINAC-MBANDA, 1981).

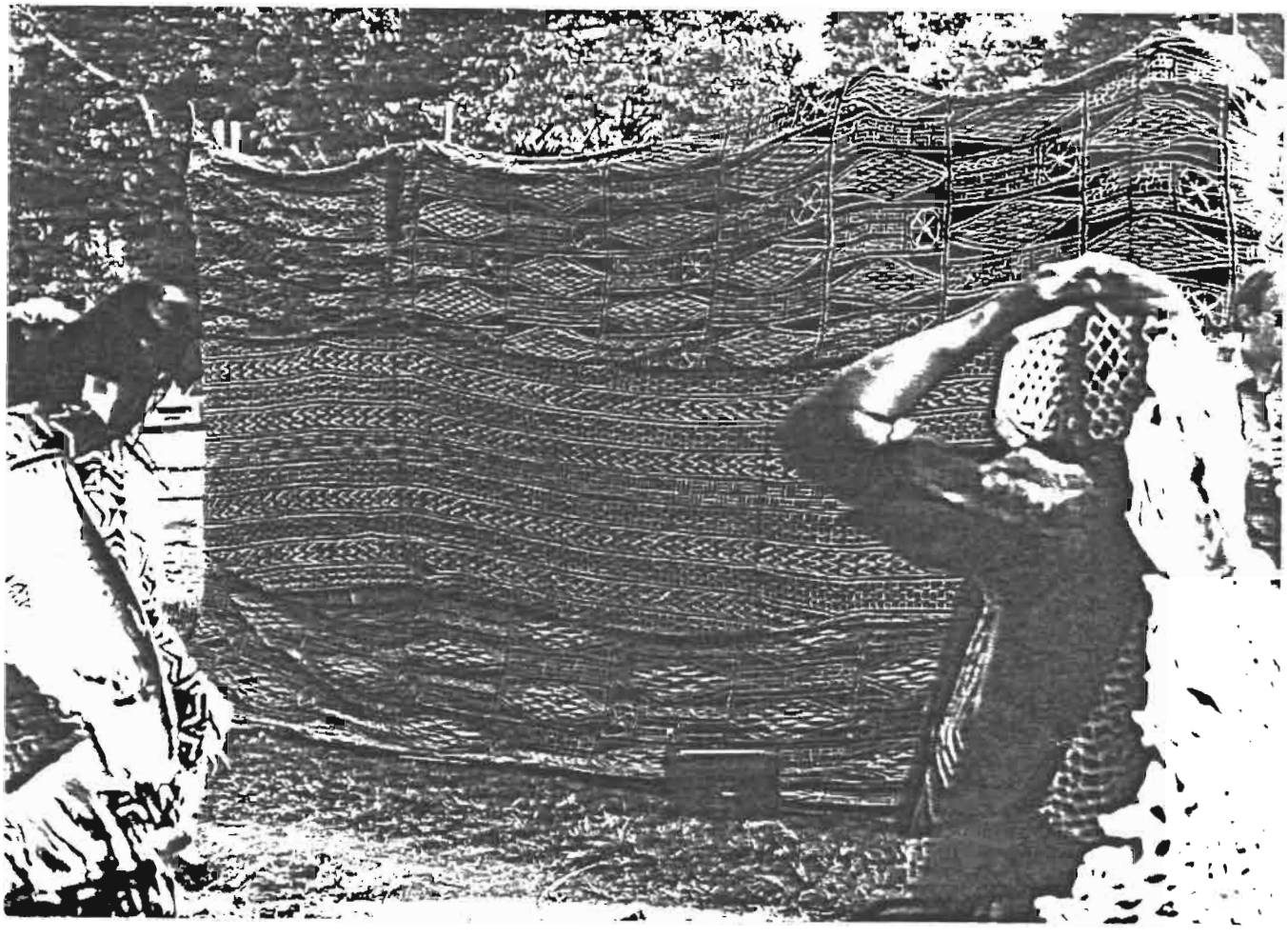
Ph.200 - Une phase de fabrication du ndop : surcouture des motifs (préalablement dessinés) au raphia avec teinture (faites par Joseph WAMBO à gauche de la photo) et présentation des fibres de raphia (par Esaïe FOTSO à droite), Bandjoun (Cliché FINAC - MBANDA, 1981).



Ph.201 - Après la teinture du ndop à l'indigo, la surcouture du raphia est en train d'être défaite ici, pour révéler les formes blanches et mettre les symboles en relief, Bandjoun. (Cliché FINAC-MBANDA, 1981).

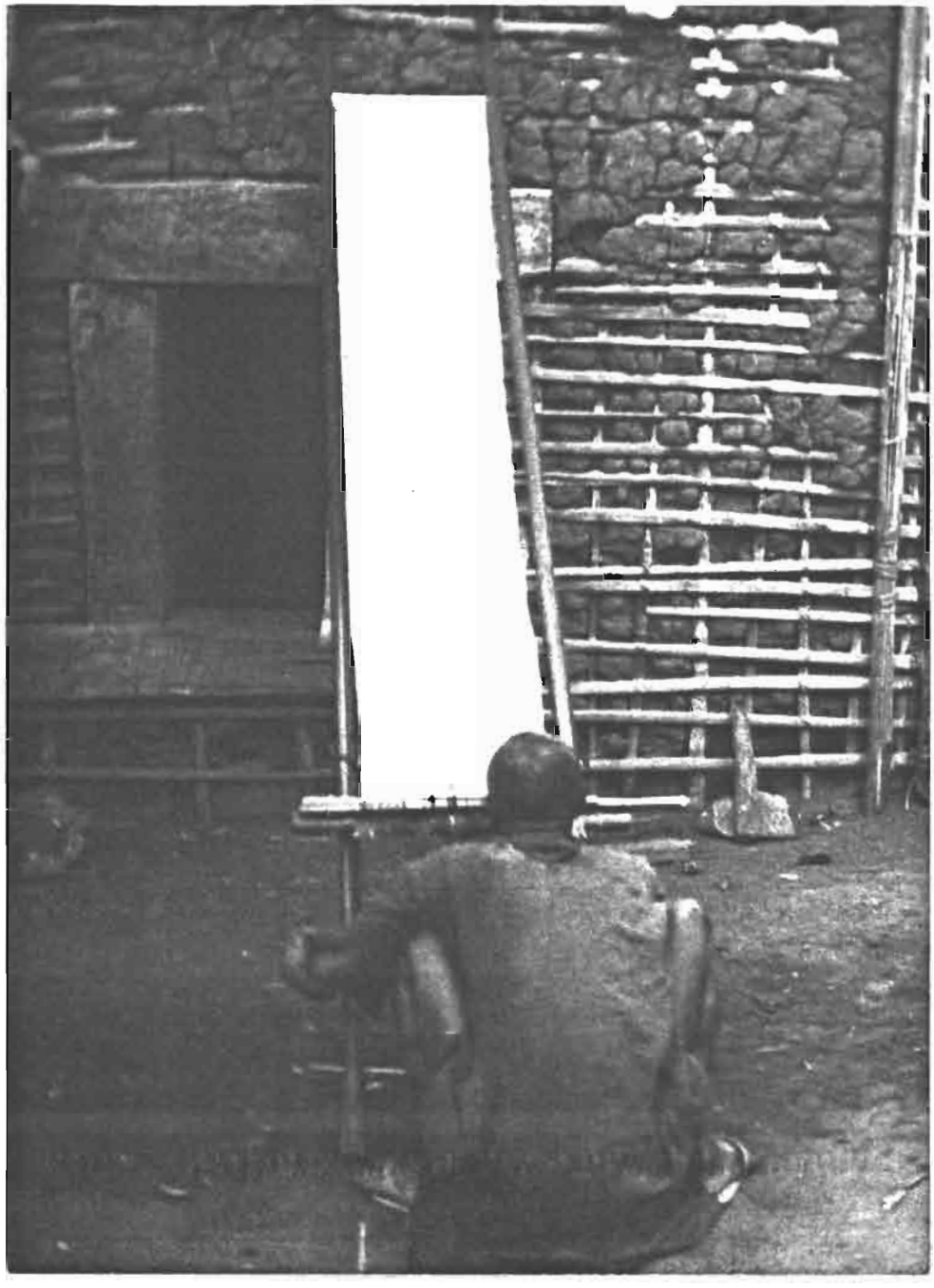


Ph.202 - Danseurs de la société kwɔ'si avec costumes en étoffe ndop et masques-éléphants lors des funérailles du fo de Bamougoum en 1981. (Cliché FINAC-MBANDA, 1981).

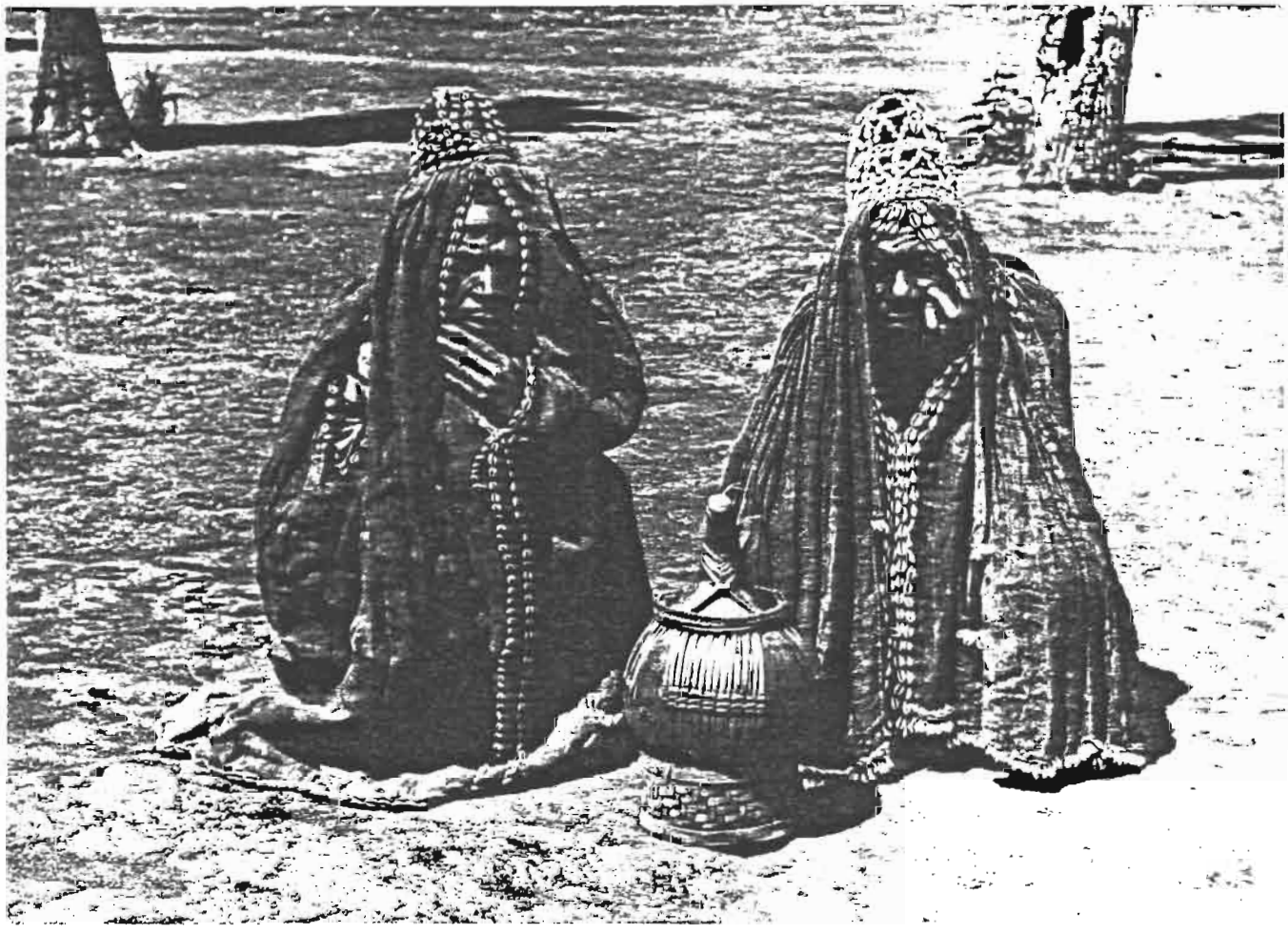


Ph.203 - Etoffe ndop entourant l'enclos sacré qui contient les instruments de musique cultuels, dont les doubles cloches, pour l'animation de la danse tso, Bamougoum. (Cliché FINAC-MBANDA, 1981).

Ph.204 - Etoffe mgʉə bordée de cauris, présentée par un notable Bangoulap, XVIIe ou XVIIIe siècle, sisal local (provenant d'une plante qui est probablement l'hibiscus à feuilles de chanvre ou hibiscus cannabis). (Cliché FINAC-MEGAPTCHE, 1982).

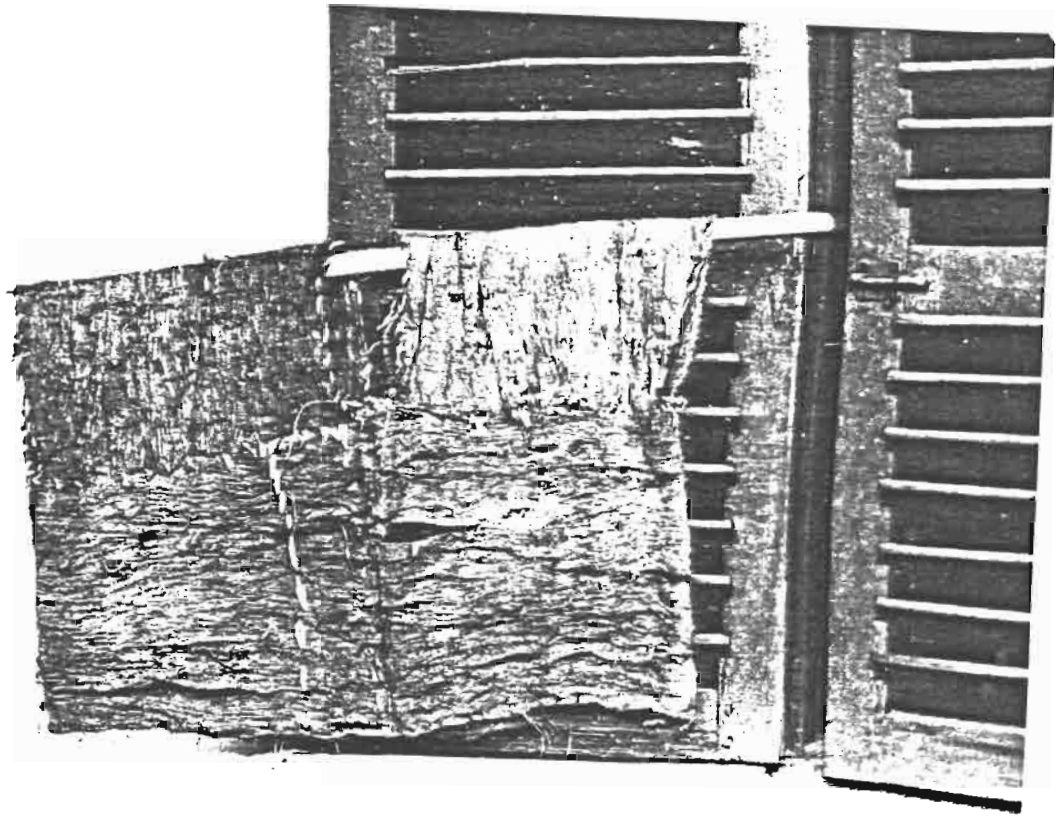


Ph. 205 - Métier à tisser verticale tamdzə avec l'étoffe mqʉə non teintée et réalisée par l'artiste Wambo NEKAM (accroupi), Bahouang. (Cliché FINAC - MBANDA, 1981).

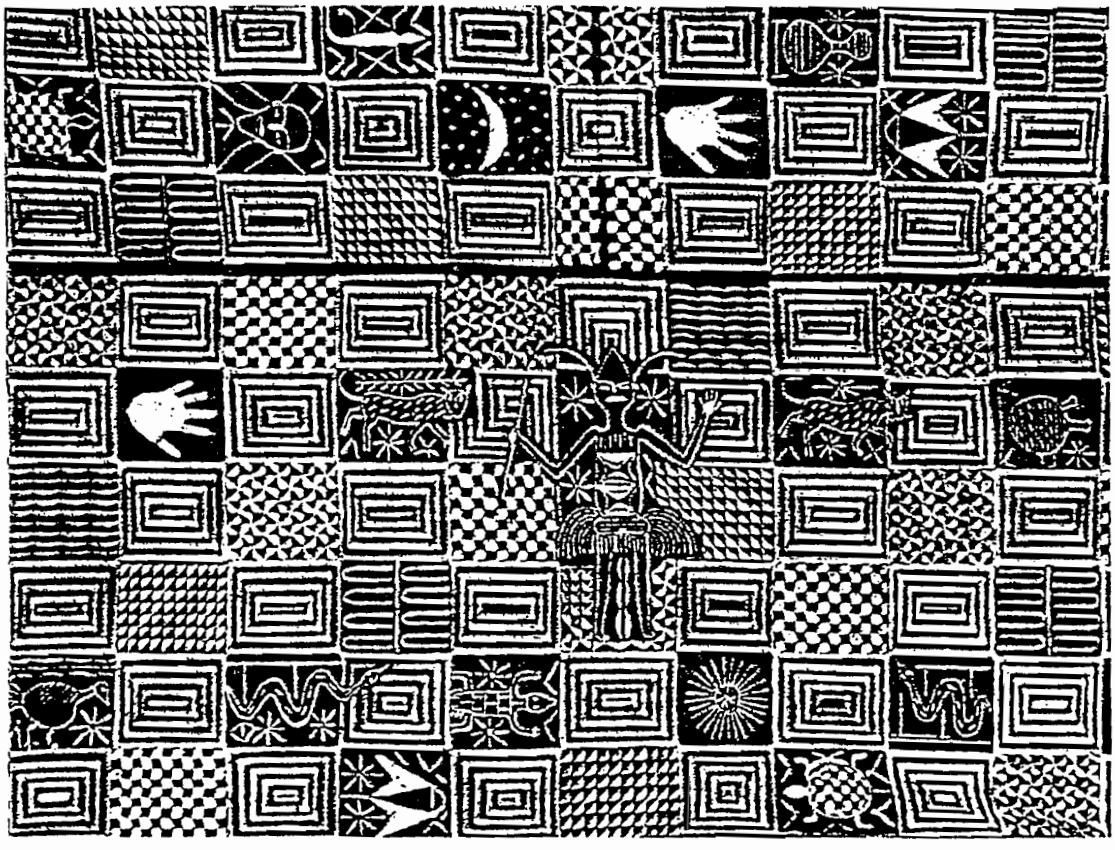


Ph.206 - Deux nwala' accroupis derrière une calebasse de vin de palme, portent des cagoules en étoffe mɑɑ et ornées de cauris, Bamesso (Cliché FINAC-ADALA, 1983).

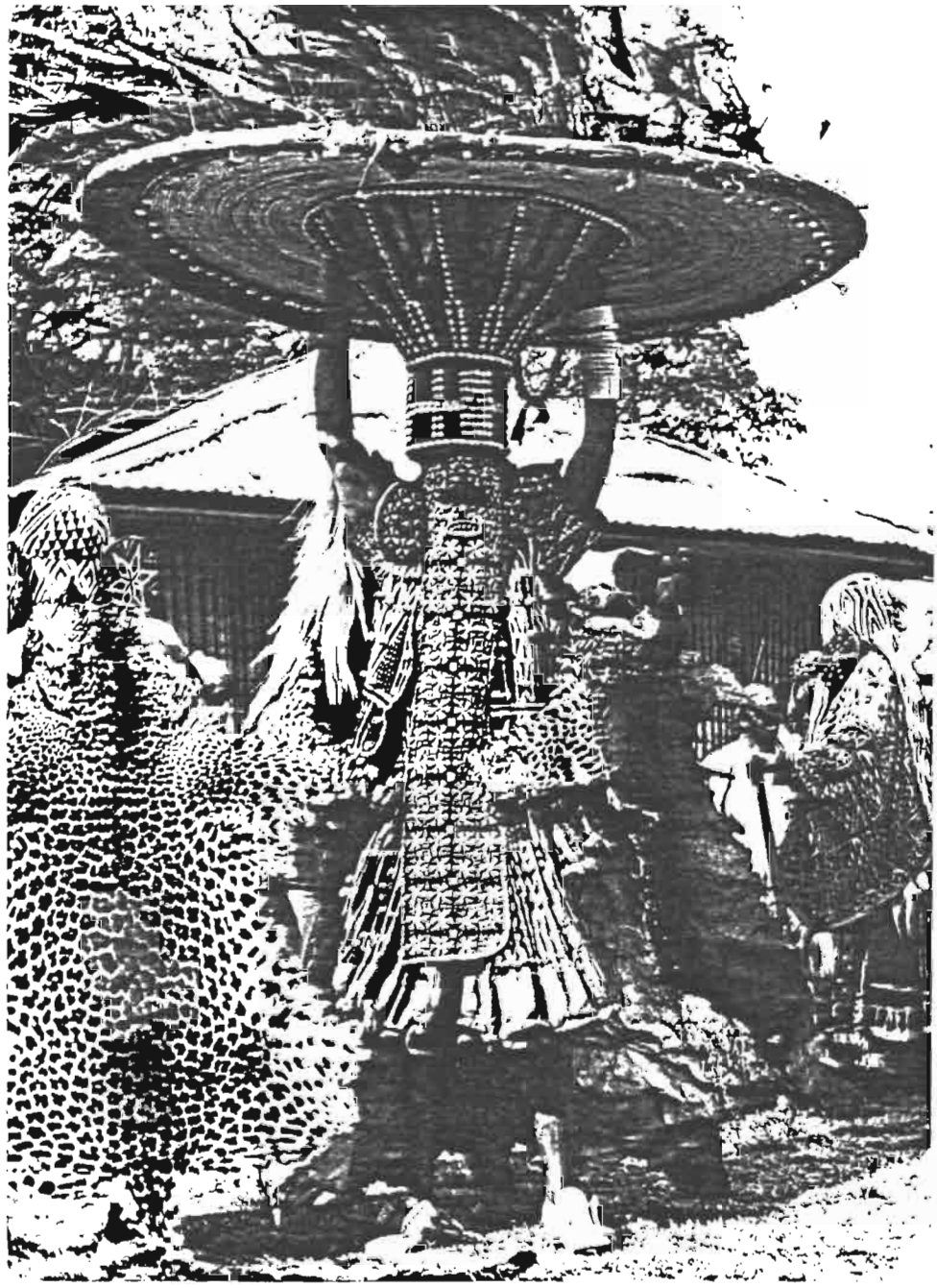
Ph.207 - Portrait du fo de Bamougoum assis, vêtu d'une jupe en étoffe ndop, et entouré de sa première femme et de deux ŋwala' portant des cagoules en tissu mɑɑ ; oeuvre de l'artiste contemporain Ange Prince DJESSIEU (Cliché FINAC-MBANDA, 1981).



Ph.208 - Costume en écorce d'arbre, Bandjoun.
(Cliché FINAC - MBANDA, 1981).



Ph.209 - Etoffe Ukara, état de la Cross River (Sud-Nigéria), Royal Scottish Museum, Edinburgh.



Ph.210 - La grande coiffure royale məsah est portée ici par un grand serviteur du fo de Bandjoun lors d'une danse tso de la société kwɔ'si. (Cliché FINAC-MBANDA, 1981).

Ph. 211a et b : cf.page 211 bis

Ph.211a - Au centre et au premier plan, le fo FOTUE de Bandjoun portant la grande coiffure royale məsah, une jupe en étoffe ndop et une ceinture figurant le serpent, lors d'une danse tso. (Cliché Mathieu TAGNE, 1976).

Ph.211b - Le fo des Bamoum, NJOYA, en uniforme allemand, montre son costume pour la fête de nja, porté ici par l'un de ses serviteurs ; ce dernier porte en particulier la grande coiffure royale məsah, une jupe en étoffe ndop et une ceinture figurant le serpent (Cliché Bernhard ANKERMAN, 1908).