

# Contribution à l'étude des arts plastiques du Cameroun

Louis PERROIS et Jean-Paul NOTUÉ

## Résumé :

A partir de l'étude des objets d'art plastique, les auteurs présentent à grands traits la géographie stylistique du Cameroun et mettent ainsi en lumière la grande richesse artistique de ce pays. On voit que ces objets, à la fois objets rituels et objets d'art, sont des témoignages essentiels du passé et contribuent à une meilleure connaissance de l'histoire des Bantu et autres peuples du Cameroun. Cet article, simple esquisse préliminaire des arts sculpturaux du Cameroun, est un bilan de ce qu'on connaît des productions plastiques de cette région-carrefour, à la fois bantou et soudanaise, en vue d'une relance des recherches de terrain et documentaires en matière d'anthropologie de l'art, domaine où subsistent encore d'importantes lacunes.

## A Contribution To The study of Plastic Arts in Cameroon :

Starting from the study of plastic art objects, the authors give a broad outline of Cameroon's stylistic geography and thus bring out her great artistic richness. One can see that these objects (which are also ritual) are the main witnesses of the past and contribute to a better understanding of the history of the *Bantu* and other peoples of that country.

This article, which is no more than a preliminary sketch of sculptural arts, is also a balance-sheet of known plastic production in this cross-roads region which is both *Bantu* and Sudanese. Its aim is to restart field research and create documentaries concerning the anthropology of art — a domain in which important gaps still subsist.

#### Contributo para o estudo das artes plásticas dos Camarões :

A partir do estudo dos objectos de arte plásticas, os autores apresentam nas suas grandes linhas a geografia estilística dos Camarões, realçando assim a grande riqueza artística do país. Vemos assim que esses objectos, simultaneamente objectos rituais e objectos de arte, são testemunhos essenciais do passado e contribuem para um melhor conhecimento da história dos Bantu e outros povos dos Camarões.

Este artigo, um simples esboço prévio das artes esculturais dos Camarões, é um balanço do que se sabe das produções plásticas desta região, ponto de encontro de diversas culturas, simultaneamente bantu e sudanesa, e tem em vista fomentar estudos práticos e documentais em antropologia da arte, domínio em que subsistem ainda lacunas importantes.

#### Contribución al estudio de las artes plásticas de Camerún :

A partir del estudio de objetos de arte plástico, los autores trazan a grandes rasgos la geografía estilística de Camerún poniendo en evidencia la gran riqueza artística del país. Vemos que dichos objetos, a la vez objetos rituales y objetos de arte, son testimonios esenciales del pasado que contribuyen a un conocimiento mayor de la historia de los bantúes y otros pueblos de Camerún.

El artículo, sencillo esbozo preliminar de las artes escultóricas de Camerún, hace un balance de lo que se sabe de las producciones plásticas de esta región-encrucijada, a la vez bantú y sudanesa, afin de dar un nuevo impulso a las investigaciones, sean éstas documentales o hechas en el sitio mismo, en materia de antropología del arte, campo en el que subsisten aún lagunas importantes.

L'art est un moyen d'expression privilégié dans les civilisations africaines. C'est un « marqueur » non seulement de la culture des différents peuples mais aussi de leur organisation sociale, politique, économique et religieuse, partant un de ceux qui permettent aux hommes d'agir sur leur propre milieu.

Toutes les formes d'art au Cameroun (arts plastiques, danse, musique, poésie, rites à caractère dramatique) sont intimement liées. Dans cet article, notre propos ne traitera que des arts plastiques, à savoir la sculpture sur bois, 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<sup>1</sup>. »

Rappelons que de la même façon que l'on a longtemps refusé aux peuples d'Afrique « sans écriture », une histoire, on a comme corollaire, dénié à leurs productions plastiques la qualité d'« objet d'art » dans la mesure où celles-ci ne correspondaient en rien aux critères d'identification esthétique de l'Occident. 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. Par la suite, une meilleure connaissance des sociétés africaines comme des objets (les premiers objets « nègres » collectionnés n'étaient pas toujours des chefs-d'œuvre, 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 fut peu à peu admise en Occident, du moins au niveau des principes.

Dans l'art camerounais, particulièrement les éléments architecturaux décorés (encadrement de porte, poteaux de case, portes, etc.), nous décelons à l'évidence, un souci conscient des artistes d'aller au delà de la fonction utilitaire des objets, cérémonielle ou technique, pour leur donner en même temps, une valeur esthétique.

L'art sculptural camerounais, qui appartient pour certains de ses styles méridionaux au monde bantu, est une sorte de langage écrit, parfois exprimé comme chez les Bamiléké en éléments de « bandes dessinées » (mais en bas relief) en correspondance directe avec les thèmes majeurs des milieux ethniques qui l'a suscité. Les objets (objets d'art comme simples objets utilitaires, toute la « culture matérielle ») sont les témoins qui permettent, partiellement, un accès concret au passé, partant dans le cadre des recherches du CICIBA peuvent contribuer à une meilleure connaissance de l'histoire des cultures bantu.

Le R.P. Mveng souligne que « l'histoire négro-africaine est écrite en œuvres 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 »<sup>2</sup>.

Au même titre que la tradition orale, la tradition plastique participe de la transmission culturelle, du moins tant que les figures gardent un sens

1. *Etudes camerounaises*, sept. 1956, n° 52, p. 6.

2. Mveng (E.). 1980. *L'art et l'artisanat africains*, Clé, Yaoundé.

symbolique identifiable de générations en générations. 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 littérature orale, la culture étant envisagée comme le résultat d'ensemble de l'action que l'homme exerce sur son environnement naturel et de l'interaction des membres des groupes<sup>3</sup>.

Dans cette présentation des arts du Cameroun, essentiellement de la sculpture, nous nous bornerons à tracer une esquisse stylistique préliminaire dans la mesure où, si quelques dizaines d'œuvres sculptées camerounaises sont bien connues, aucune étude systématique sérieuse n'a encore été publiée<sup>4</sup>, pas plus sur les arts de l'Ouest (les styles les plus productifs) que sur ceux du Centre, du Sud ou du Nord, qui restent très largement ignorés dans le détail aussi bien des formes que des usages et de la chronologie.

C'est d'ailleurs la constatation de ce manque de travaux de synthèse et même de simples éléments d'identification du patrimoine, passé et actuel, qui a poussé les responsables scientifiques de l'Institut des Sciences Humaines de Yaoundé à lancer en 1978 un programme de recherche intitulé « Inventaire iconographique des arts et de l'artisanat du Cameroun » qui a pour objectif l'identification et l'étude anthropo-stylistique des différentes formes d'art du pays. Deux régions sont en cours d'étude : l'Ouest/Nord-Ouest et le Nord (zone des Monts Alantika).

Les résultats de ces enquêtes de terrain et documentaires fines permettront d'y voir peu à peu un peu plus clair et probablement de combler en partie les « trous » immenses qui demeurent actuellement sur la carte des arts : tout le Sud-Est forestier, l'Adamaoua, le Nord et l'Extrême Nord. On s'apercevra certainement que la sculpture sur bois a laissé la place à la poterie voire à la vannerie (certains masques sont en paille).

Le bilan présenté ici s'appuie sur la documentation actuellement connue et bien identifiée (ethnie, localisation géographique), laissant ainsi de grands vides.

Malgré cela, la masse documentaire est énorme et nous avons dû nous limiter à quelques exemples stylistiques, témoins d'ensembles beaucoup plus complexes, surtout pour illustrer la carte.

Nous présenterons d'abord les grandes aires culturelles du Cameroun, berceaux des styles sculpturaux que nous essaierons de définir dans la seconde partie.

3. Preiswerk (R.) et Perrot (D.). 1975. *Ethnocentrisme et Histoire*, Anthropos, Paris.

4. On attend avec intérêt la publication de l'étude de Pierre Harter sur les arts bamiléké de l'Ouest Cameroun.



## I. LES GRANDES AIRES CULTURELLES

### Le Cameroun, « microcosme » de l'art africain

Avec ses 474 000 km<sup>2</sup>, le Cameroun s'étend des portes du Sahel à la grande forêt ombrophile, offrant toute la gamme des climats intertropicaux, entre le 12° et le 2° degré de latitude nord. Plus de la moitié des 9,5 millions d'habitants est constituée de Bantu.

Ce pays peut être considéré comme une Afrique en miniature tant au niveau de la diversité des paysages que des climats, des langues, des modes de vie et des sociétés<sup>5</sup>. Les arts étant intimement liés aux milieux, aux croyances et aux formes sociales, il en découle une extraordinaire variété des styles.

C'est la sculpture, spécialement celle de bois parmi les différents arts plastiques, qui occupe au Cameroun, la place prépondérante.

Le Cameroun est une terre de peuplement ancien (les trouvailles archéologiques l'attestent), mais aussi une confluence des grands courants de migration qui ont conditionné son peuplement moderne.

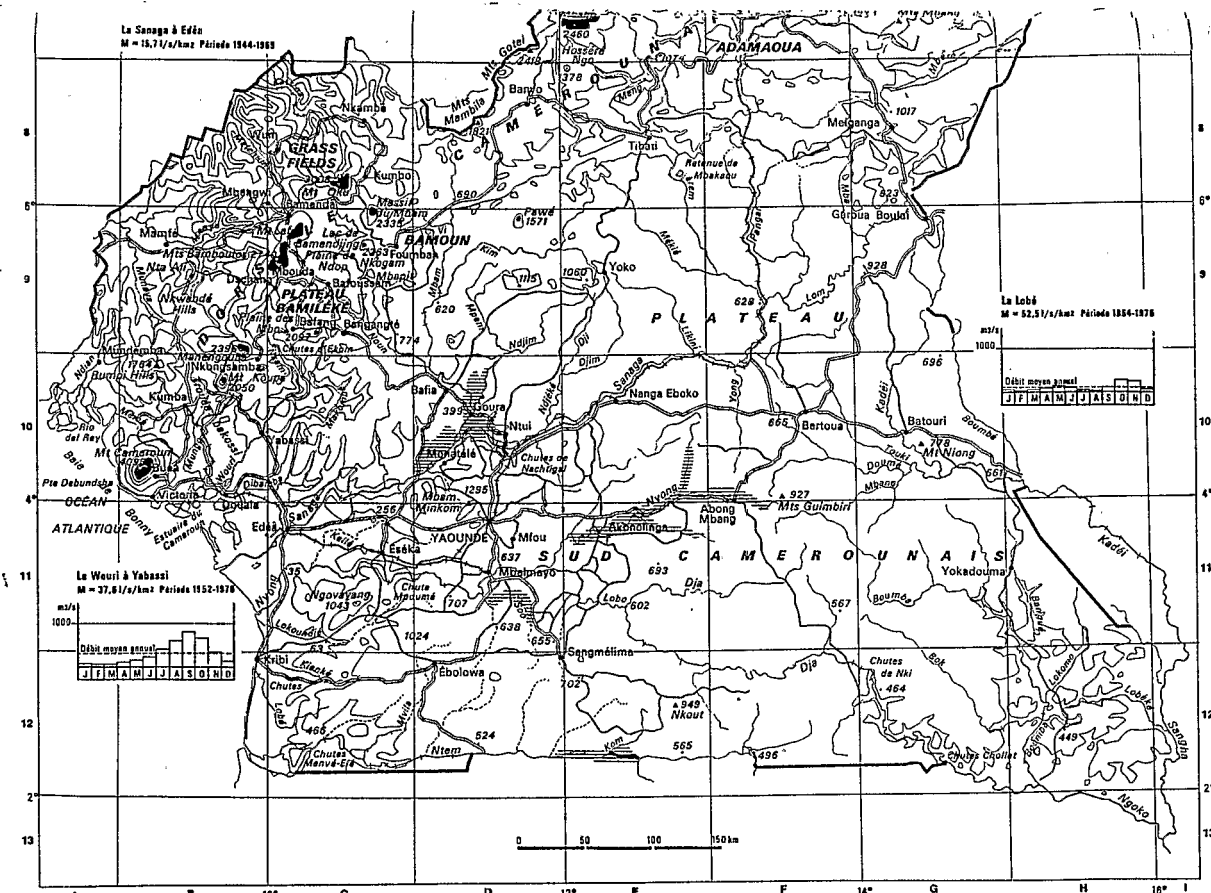
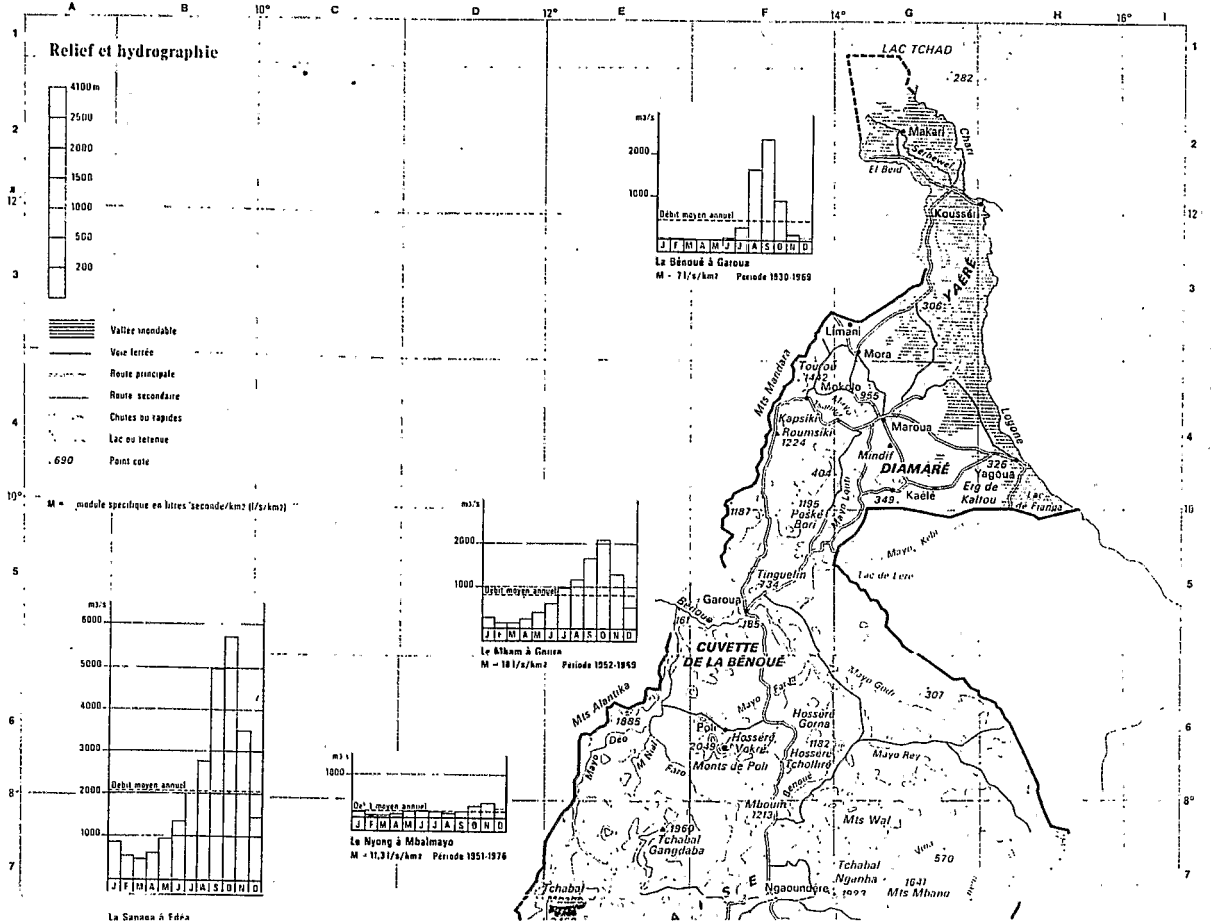
Certains auteurs pensent que le milieu d'origine des Bantu (la région « proto-bantu »), zone de départ des grands mouvements vers l'est et le sud-est de l'Afrique, est situé au Cameroun Occidental.

Les migrations, les échanges et même les guerres ont favorisé les contacts et les brassages entre tous ces peuples. Les contours « ethniques » restent souvent flous ; la complexité de la carte des peuples du Cameroun est extrême (plus de 200 ethnies). Toutefois, cette parcellisation en une multitude d'aires culturelles particulières, beaucoup tout à fait isolées, chacune correspondant à un peuple, n'induit pas une géographie stylistique de même type, morcellée à l'extrême.

Pour une approche préliminaire, nous pouvons retenir trois grandes régions stylistiques, correspondant à des zones écologiques spécifiques et des aires culturelles superficiellement homogènes : le Nord et le Moyen-Cameroun (du lac Tchad à l'Adamaoua) ; le Grassland de l'Ouest et du Nord-Ouest ; la zone forestière (du Sud-Ouest — le Mont Cameroun, la Cross River — ; du Sud — la grande forêt équatoriale des confins du Gabon et du Congo).

Bien entendu, il existe des zones de transition entre ces régions et des subdivisions nombreuses à l'intérieur de ces grands ensembles.

5. Atlas de la République Unie du Cameroun, 1979, Jeune Afrique, Paris.



Carte 1. Cameroun, le milieu physique  
(in : Les Atlas Jeune Afrique/République Unie du Cameroun, sous la direction de G. Laclavère, en coll., Paris, 1979)

## A. Le Nord et le Moyen-Cameroun

Cette vaste région s'étend du lac Tchad au nord jusqu'au contact savane-forêt au sud et couvre la moitié du territoire camerounais. 30 % de la population totale du pays y vit avec des zones très denses et de vastes étendues presque vides.

Au sud, ce sont les hautes terres dépeuplées de l'Adamaoua.

Au nord, trois sous-régions peuvent être distinguées : le bassin de la Bénoué, la cuvette du lac Tchad et à l'ouest la région montagneuse des Monts Mandara. Si les deux premières sont pareillement peu peuplées, la troisième allant de Mokolo, Mora et Maroua jusqu'à Yagoua constitue « l'un des entassements de populations les plus notoires en Afrique soudano-sahélienne, sur fond général d'atonie du peuplement »<sup>6</sup>.

C'est une région de climat tropical où la longueur de la saison des pluies va en diminuant du sud au nord (sous-climats soudanien dans l'Adamaoua, intermédiaire puis carrément sahélien vers le lac Tchad), déterminant des biotopes très caractéristiques.

Cette vaste zone ne peut donc être homogène. « Les populations ne présentent aucune unité sociale religieuse ou linguistique. Les problèmes géographiques et ceux du développement y sont très hétérogènes.<sup>7</sup> » Malgré cela, on peut relever quelques traits caractéristiques et pertinents par rapport à notre réflexion sur les arts plastiques.







1. L'Adamaoua et le Nord sont le domaine de la savane et de la steppe : le bois, si important comme matériau de base de la sculpture, est donc ici beaucoup moins abondant qu'au Sud sinon tout à fait absent.
2. Les céréales constituent la nourriture de base des populations, en particulier le mil, qui est presque partout au centre de rites agraires faisant parfois intervenir des masques.
3. Les langues participent de l'ensemble Niger-Kordofanien (sous-groupes oubanguien, ouest-atlantique et adamawa) avec au nord une enclave afro-asiatique (sous-groupes sémitique et tchadique).
4. La sculpture, sur bois ou sur pierre, est rare. La pauvreté de ce corpus, réduit à quelques modèles peu variés à la fois dans les thèmes et les formes, peut s'expliquer :

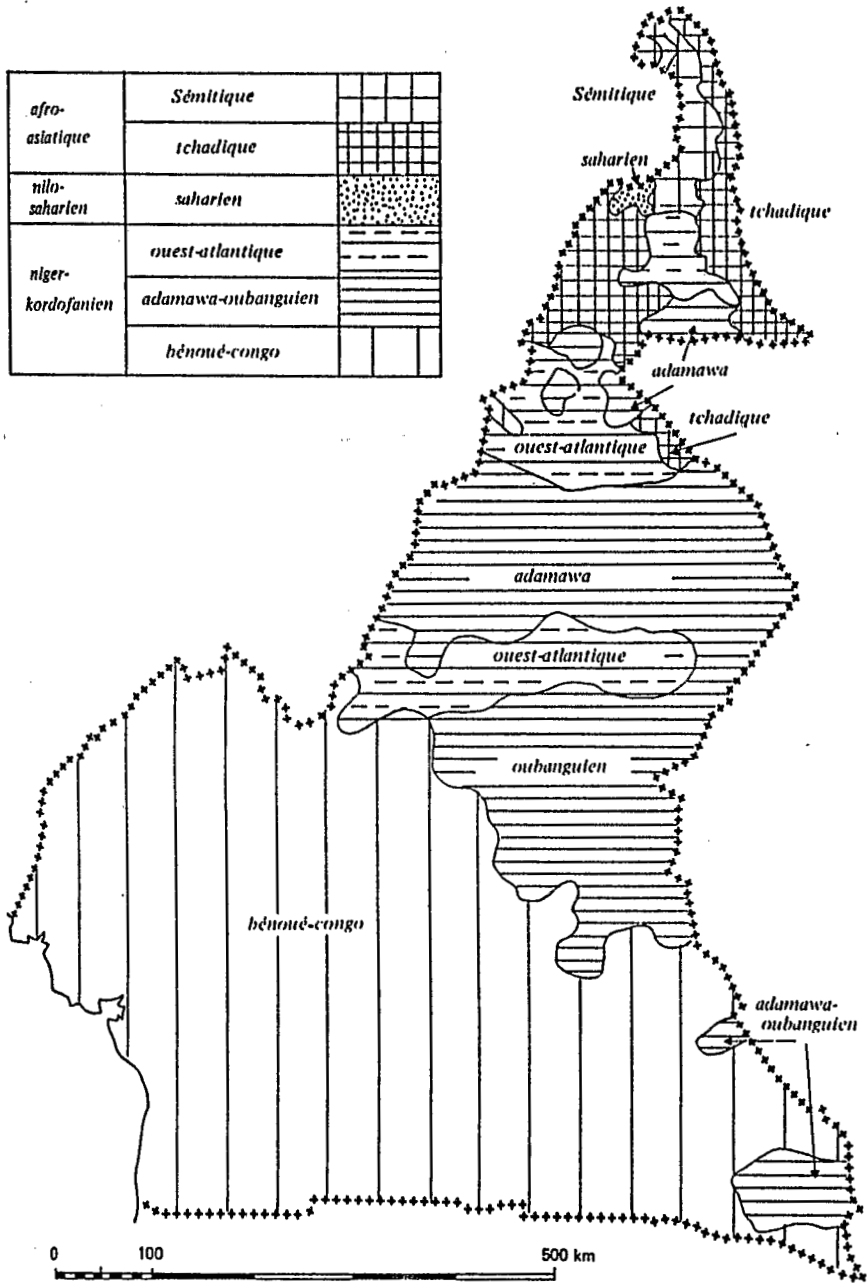
- L'Islam qui joue dans cette région un rôle important, est méfiant à l'égard des images. Depuis la conquête peule, de nombreuses œuvres sculptées ont été détruites par des prosélytes musulmans pour qui elles représentaient des œuvres païennes, « la classe dominante se targue d'islamisme et à ce titre, proscrit toute figuration humaine ou animale »<sup>8</sup>.

6. Boutrais (J.B.), éd. 1984. *Le Nord du Cameroun*, Paris-ORSTOM, p. 15.

7. *Le Nord du Cameroun*, op. cit., p. 14.

8. Paulme (D.). 1956. *Les sculptures de l'Afrique Noire*, P.U.F., Paris, p. 40.

afro-asiatique	Sémitique	
	tchadique	
nilo-saharien	saharien	
niger-kordofanien	ouest-atlantique	
	adamawa-oubanguien	
	bénoué-congo	



Carte 2. Cameroun, les familles de langues  
 (in : *Le Nord du Cameroun, des hommes, une région*, chap. IV,  
 « Les langues », par D. Barreteau, R. Breton & M. Dieu,  
 p. 171, ORSTOM, Paris, 1984 (Mémoire n° 102)

- Les sociétés du Nord-Cameroun n'appartiennent pas à la civilisation du bois, mais plutôt à celle de la terre cuite et du métal (fonte à la cire perdue).

- Aucune recherche systématique n'a encore été vraiment menée à propos des cultures matérielles et donc des productions plastiques. Un inventaire est à faire.

- La création plastique est très variée en Afrique, elle peut prendre des formes inattendues. « Ne considérer, dans l'Afrique subsaharienne, la "création plastique" que là où elle se manifeste par des "chefs-d'œuvres", où elle se concrétise par des "œuvres d'art" au sens occidental du terme, c'est opérer une réduction dommageable à la compréhension de ce qui, par elle, est mis avec complexité en jeu et à l'intelligence des cultures où elle se pratique. Par ailleurs, la limiter à la seule production d'objets matériels, palpables et exposables, ce serait exclure du champ de l'étude certaines cultures — qui ne peignent ni ne sculptent et qui se verraient ainsi caractérisées par un état de "sous-développement artistique". Ce que les faits infirment : ainsi les Peulhs Wodabé ont-ils élaboré une esthétique des plus complexes qui constitue une véritable éthique, mais ne façonnent pratiquement nul objet eux-mêmes, ils utilisent des productions dont ils passent commande à des artisans d'autres cultures avec lesquelles ils sont en relation<sup>9</sup>. »

5. Au point de vue historique, si on a des documents assez abondants sur les traditions des peuples islamisés, il n'en est pas de même pour les sociétés non musulmanes qui restent mal connues malgré quelques études monographiques.

Il est attesté par les nombreuses trouvailles archéologiques que le peuplement de cette vaste région est très ancien. Mais qui étaient ces gens ?

Le néolithique aurait débuté au IV<sup>e</sup> millénaire avant le Christ. Les gravures géométriques du site de Bidzar, au nord-est de Garoua, non datées, montrent que les préoccupations de représentation formelle ont existé très tôt. La civilisation la plus ancienne et la mieux connue est celle des peuples sao des confins du lac Tchad, ensemble de peuples établi là avant le x<sup>e</sup> siècle.

Les sites, les "buttes" de la cuvette de Waza et du delta du Chari, sont datées du v<sup>e</sup> au xv<sup>e</sup> siècle après le Christ. Les œuvres sao, figurines de terre cuite anthropomorphes ou zoomorphes, relèvent d'un style homogène. D'autres matériaux furent utilisés, fer, bronze, ivoire, sauf le

9. Laude (J.). 1980. « Esprits et dieux d'Afrique », Ed. R.M.N. Paris (catalogue de l'exposition au Musée National, Message Biblique Marc Chagall, Nice), p. 14.

bois. Les groupes sao auraient été vaincus et assimilés par les Kanembou au xv<sup>e</sup> siècle.

L'Islam pénétra au Kanem au xi<sup>e</sup> siècle mais sa progression vers le Nord-Cameroun fut lente. Dans le cadre régional du commerce transsaharien et particulièrement de celui des esclaves destinés au monde arabe, la zone sud du lac Tchad fut systématiquement exploitée.

« Le Nord du Cameroun n'était jusqu'au xix<sup>e</sup> siècle qu'une zone de "marches militaires" pour les Etats de l'Afrique Centrale (Kanem, Bornou, Baguirmi) qui lançaient périodiquement des expéditions, raflant des esclaves et ne laissaient derrière eux que terre brûlée<sup>10</sup>. »

Ces troubles occasionnèrent des déplacements de population en particulier vers les zones difficiles d'accès des montagnes, soit le massif du Mandara soit les Monts Alantika.

Par contre, les peuples de l'Adamaoua (ceux d'aujourd'hui) n'ont pas souffert de ces attaques des Etats soudaniens du nord. Il existait des royaumes comme celui des Mboum et des Tchamba qui servaient de relais commercial entre le nord et le sud du pays.

Au xix<sup>e</sup> siècle, c'est l'hégémonie peule. L'Islam s'est infiltré par la force du Tchad jusqu'à l'Adamaoua. De puissants lamidats peuls se constituèrent, obligeant certains peuples résistants, restés hostiles, à se déplacer. C'est à ce moment que la différence entre société « païenne » et société islamisée devint très nette. Les musulmans non foubé s'organisèrent aussi, prétendant dominer les populations animistes.

Les sociétés païennes se présentent comme un ensemble hétérogène. Ce sont des groupes segmentaires sans pouvoir politique centralisé, incapables de dominer de grands espaces, par exemple les montagnards des monts Mandara ou des monts Alantika. Ailleurs existent des petits Etats, plus ou moins puissants, qui ont à leur tête un roi sacré, sans aucun rapport avec l'Islam (Tchamba, Moundang, Vouté, Mboum, Guiziga, etc.).

Les Sao avaient, eux, formé une confédération de groupes patrilineaires, divisée en principautés indépendantes. Les Kotoko ont repris, aujourd'hui, cette organisation.

Le culte des ancêtres, les classes d'âge, les confréries initiatiques, le totémisme et l'omniprésence de la mort s'ils ne sont pas exprimés de la même façon, sont présents dans toutes ces sociétés animistes.

Les migrations et le commerce ont favorisé les nombreux rapports entre peuples de la savane et peuples de la forêt mais il faudrait à ce propos accentuer les études dans le domaine des traditions, des croyances et de l'art.

---

10. *Le Nord du Cameroun, op. cit.*, p. 235.

## B. Le Grassland<sup>11</sup>

La région des hauts plateaux de l'Ouest-Cameroun, dénommée « Grassland », « Grassfields » ou « savane camerounaise » selon les auteurs, est parmi les grands foyers d'art et de culture de l'Afrique Noire.

« 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<sup>12</sup>. »

Ni l'Islam, ni le christianisme ni la culture occidentale n'ont sérieusement bouleversé les traditions, les structures sociales et les croyances des peuples de l'Ouest et du Nord-Ouest du Cameroun, ce qui explique le maintien jusqu'à aujourd'hui de foyers d'art actifs et originaux. Malgré un souci d'adaptation au progrès et une réelle volonté de renouvellement, les peuples du Grassland restent fidèles aux valeurs ancestrales. Les artistes ont en même temps adapté leur langage plastique aux besoins nouveaux de leurs groupes.

Beaucoup d'auteurs (linguistes, anthropologues, historiens, etc.) estiment que le Grassland est l'habitat originel des peuples bantou<sup>13</sup>, aujourd'hui répandus dans toute l'Afrique au sud de l'équateur, d'où l'intérêt d'une étude poussée de toute cette région au point de vue archéologique (cultures matérielles).

Totalisant à peine un dixième de la superficie totale du Cameroun, la savane camerounaise de l'Ouest et du Nord-Ouest compte plus du tiers de la population totale du pays. Cette accumulation humaine qui dans certains endroits atteint 400 h/km<sup>2</sup> est parmi les plus fortes densités des campagnes africaines.

### *Le milieu*

La région est constituée d'un ensemble de plateaux volcaniques d'altitude variant de 1 200 à 1 800 m (Bamenda, Bamoum, Bamiléké). Les plateaux comportent des massifs imposants dont les monts Bambouto (2 740 m) qui divisent le Grassland en deux parties. Ces monts Bambouto font partie d'un alignement d'édifices volcaniques, marquant la grande cassure dite « ligne du Cameroun », véritable rift qui court du golfe de Guinée au Tibesti<sup>14</sup>. En contrebas des hauts plateaux s'étendent des plaines d'altitude de faible étendue (Mbo, Tikar).

11. Sur la carte n° 3, nous avons rattaché au Grassland la région du Haut-Mbam ou pays tikar qui lui est intimement liée au plan culturel.

12. Fagg (W.). 1967. « *L'art de l'Afrique Occidentale* »..., UNESCO, Paris, p. 22.

13. Obenga (Th.). 1985. *Les Bantu*, Présence Africaine, Paris, p. 103.

14. Champaud (J.). 1973. *Atlas régional du Cameroun, Ouest II*, ORSTOM, Yaoundé.

Le climat est remarquable par sa fraîcheur et sa salubrité. Il comporte deux saisons (saison sèche, saison de pluie). Les températures sont basses et les minima atteignent souvent 13 °. Les gelées blanches ne sont pas rares en altitude. Certains facteurs (vent, altitude, etc.) déterminent quelques micro-climats localisés.

Les espaces non cultivés sont des savanes ou prairies d'altitude d'où est sorti le terme allemand « Grassland » (prairie herbeuse). Des botanistes pensent que la région fut très anciennement recouverte d'une forêt d'altitude et qui a été détruite par des agriculteurs.

Les sols très riches, la variété des plantes cultivées et l'importance de la production font du Grassland le grenier agricole du Cameroun.

### *Peuplement et histoire*

L'occupation très ancienne du Grassland est confirmée par de nombreux chercheurs tant archéologues que linguistes et historiens.

Les objets lithiques en abondance dans la région attestent l'existence d'une industrie homogène s'étendant du plateau bamiléké à la région de Nsuka en pays igbo au Nigeria<sup>15</sup>. Le matériel lithique et les débris osseux d'animaux découverts à Shum Laka (vaste abri sous-roche localisé dans la chefferie de Mbu près de Bamenda), ont été datés de 4 000 à 8 000 ans avant J.C.<sup>16</sup>. Ces chasseurs pourraient être les ancêtres des habitants actuels si les hypothèses se confirment.

L'industrie de fer est ancienne et daterait d'avant l'ère chrétienne ; les techniques employées pour produire un fer de bonne qualité tel qu'on l'a trouvé partout dans la région, ont perduré sans interruption pendant des siècles. L'abandon de l'ancienne technique de fer ne date que du milieu du xx<sup>e</sup> siècle dans quelques sites. Les dynasties régnantes dans certaines chefferies (Babungo par exemple) sont constituées par des lignages de forgerons.

Dans un petit secteur (de Babungo à Bamenyam), on dénombre près de 270 hauts fourneaux (n'ayant cependant pas tous fonctionné à la même période) qui laissent plus de 200 000 m<sup>3</sup> de débris de fonte ; c'est la plus grosse industrie traditionnelle de fer de tout le continent africain connue à ce jour<sup>17</sup>.

Les études historiques relatives au Grassland (peu nombreuses et moins anciennes que pour d'autres régions de l'Afrique) se sont surtout intéressées aux lignages royaux ou tout au moins nobles. Les traditions orales dans ces conditions ne remontent pas au-delà du xv<sup>e</sup> siècle ce qui

15. Warnier (J.P.), Nkwi (P.). 1982. *Elements, for a history of the Western Grassfields*, University of Yaoundé, p. 20.

16. La découverte a été faite par J.P. Warnier et Pierre de Maret.

17. Warnier (J.P.), Nkwi (P.). 1982. *op. cit.*, p. 131.



coïncide avec l'arrivée des fondateurs de la plupart des chefferies, venus de l'extérieur de la région. Ces traditions tout en confirmant l'existence et l'ancienneté de certains groupements, ne donnent pas des détails précis. Le recueil systématique des traditions historiques permettra sans doute de combler cette lacune.

Au niveau de la linguistique, les statistiques montrent que 57 % du vocabulaire de base des langues dites « Grassfields » proviennent d'un fond local.

L'état actuel de la recherche<sup>18</sup> et les informations à notre disposition permettent de considérer comme bien établis les éléments historiques suivants :

- Une population mal connue d'origine pygmoïde aurait occupé avant tous les autres peuples, cette haute région.
- Le plateau a ensuite été peuplé par des sociétés lignagères acéphales, ce qui découle de l'analyse de certains rites actuels et des données de la tradition orale.
- Peu à peu, dans toute la région des savanes de l'ouest, de petits Etats organisés ont émergé autour de quelques chefs. Certaines chefferies actuelles conservent de grandes séries de crânes des chefs qui se sont succédé dans le passé (à Fegwa<sup>19</sup> ce sont 350 crânes qui illustrent la lignée royale).

Selon le prince Dicka-Akwa, le fond de la population de la zone méridionale serait constitué des populations habitant aujourd'hui la zone de forêt, dont les Bassa<sup>20</sup>. Ceux-ci auraient précédé les Ndobos, Tikar, Ngala et autres Mandjara.

- Le mil a été dans le passé la nourriture de base des peuples bantu du Grassland puis remplacé par une sorte de haricot appelé « *mko dok* ».
- C'est à partir du xv/xvi<sup>e</sup> siècle qu'on peut estimer la fondation de la plupart des chefferies de la région, non pas d'un coup, mais par une lente pénétration de gens venus d'ailleurs. Ces « fondateurs », bien réels pourtant mais devenus plus ou moins mythiques du fait de l'érosion normale de la tradition orale, sont venus des régions périphériques du Grassland, excepté les Tchamba venus eux du Faro. On ne connaît rien des rapports initiaux entre eux et les occupants du plateau sinon qu'ils ne durent pas être de force. Ces migrants vinrent de cinq directions différentes d'après la tradition :
- La vallée du Mbam (Tikar, Ndobos)
- Le bassin de la Cross River (Banyang, Widekum)

18. Cf. *Contribution de la recherche ethnologique à l'histoire des civilisations du Cameroun*, colloque de 1973, CNRS, Paris, 1981.

19. Il resterait à dater ces reliques pour étayer une si longue lignée.

20. Dicka-Akwa, Prince. 1982. *Les problèmes de l'anthropologie africaine*, Clé, Yaoundé, p. 23.

- La plaine de Mbo (Mbo ou Ngala Douala) .
- Le bassin de la Katsina et de la Donga orientale
- Le moyen Faro (Tchamba)

C'est le mélange progressif des descendants des anciens occupants (largement majoritaires) et de ceux des migrants successifs qui a donné naissance à la population actuelle du Grassland.

La culture du Grassland est donc constituée d'un fond tout à fait autochtone auquel s'est ajouté peu à peu l'apport des migrants mais aussi celui dû aux contacts commerciaux nombreux avec d'une part les peuples de la forêt du sud et d'autre part les peuples des savanes du nord. Il semble cependant que c'est le fond local qui soit resté prépondérant et que nous ayons là une culture régionale tout à fait originale malgré ses facultés patentes d'ouverture et d'adaptation.

### *Institutions et croyances*

On peut considérer que dans tout le Grassland les institutions et les croyances sont analogues, en tout cas tout à fait homogènes malgré les différences linguistiques. Les particularismes locaux peuvent s'expliquer mais nous ne pouvons ici entrer dans les détails. Restons-en aux grands traits caractéristiques.

Le Grassland est divisé en de nombreuses et puissantes chefferies indépendantes et centralisées, de taille variable tant en superficie qu'en population. Ce terme de « chefferie », ensemble de gens commandés par un chef, 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.

« La chefferie en tant que structure politique mérite d'être étudiée en elle-même et non comme simple étape d'un processus de centralisation<sup>21</sup>. »

« 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<sup>22</sup>. »

La chefferie est, au plan coutumier, l'unité religieuse, politique et sociale fondamentale dans tout le Grassland. Appelée *gung*, c'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 *fon*. Elle ne peut pas être assimilée à une « tribu » dans la mesure où cette entité politique est peuplée de gens de tous

21. Barbier (J.C.). 1973. *Le peuplement de la partie méridionale du plateau bamiléké*, colloque du CNRS, Paris.

22. Dicka-Akwa, Prince. 1982. *op. cit.*, p. 324.

horizons (et donc à l'origine de langues différentes) qui ont seulement en commun de reconnaître l'autorité du *fon* et de respecter les institutions établies.

Le *fon* est l'arbitre suprême de tous les équilibres du groupe. Il a des pouvoirs très étendus mais pas absolus comme on pourrait le croire de prime abord. Du « fondateur » de la chefferie du *fon* régnant, l'autorité sacrée se transmet théoriquement de père en fils (tout au moins par filiation familiale — frères, neveux —) par un rituel complexe d'intronisation. Cette succession peut aussi se faire en ligne matrilineaire (cas de la chefferie de Kom).

Le *fon* est le maître des éléments naturels, le chef religieux, le responsable de la justice coutumière et le gestionnaire du territoire, enfin le chef de terre, laquelle appartient en indivision à la communauté tout entière. Il est en outre le symbole de la fécondité et de la prospérité, y compris économique, du groupe.

Malgré ses pouvoirs incontestables, le *fon* n'est en réalité que le porte-parole officiel des organismes politiques et religieux que sont les confréries coutumières, les *mkem*, dont certaines ont des activités tout à fait secrètes voire parfois répréhensibles.

Toutes les décisions importantes sont prises en conseil. Tout manquement à la coutume peut mettre le *fon* en difficulté et même en grave danger personnel. Il est étroitement tenu à jouer un rôle défini à l'avance et de s'y tenir exactement sous peine de brutale déchéance. C'est pourquoi certains héritiers potentiels cherchent à se dérober à ce rôle prestigieux mais si contraignant.

Ce sont les conseils des neuf et des sept notables qui constituent le gouvernement théocratique de la chefferie.

Le conseil des neuf (*mkamvuu* chez les Bamiléké) est l'organe politique et religieux suprême, composé du *fon* et des descendants des compagnons du fondateur de la chefferie. Il est en fait le contre-pouvoir du *fon*, c'est une institution de contrôle de l'exécutif. La fonction est héréditaire.

Le conseil des sept (*kamsombua*) est plutôt une sorte de cour suprême dont le but est de veiller au respect des institutions et des coutumes (essentiellement religieuses). C'est aussi une fonction héréditaire. Les nombres neuf et sept sont symboliques. Bien entendu, d'une chefferie à l'autre, le rôle et l'influence de ces assemblées varient mais partout ce sont ces conseils qui dirigent véritablement les chefferies.

L'organisation sociale est fondée avant tout sur les confréries initiatiques et la répartition des titres hiérarchisés. Ce sont les *mkem* qui constituent l'ossature de tout l'édifice social et par là, l'originalité de la culture du Grassland.

Le *fon* est entouré d'un certain nombre de hauts dignitaires qui l'assistent personnellement. Parmi eux, la reine-mère (*mafo*) qui a un rôle tout à fait éminent et que le *fon* ne peut jamais contredire (la *mafo* n'est

pas forcément la mère réelle du *fon*, ce peut être sa sœur ou même sa nièce ou sa cousine).

Les croyances religieuses sont directement liées au terroir et aux ancêtres qui l'ont aménagé. Tout en croyant à un être suprême, les villageois, animistes, rendent un culte à de nombreuses divinités protectrices. C'est par l'intermédiaire de ces divinités (les esprits) et des ancêtres défunts que l'homme s'adresse à l'être suprême, par des prières et des sacrifices.

Il existe en outre de nombreuses croyances donnant lieu à des rites utilisant un matériel spécifique, figures peintes, tissées ou sculptées.

L'art, en particulier plastique mais aussi la musique et la danse, est l'expression privilégiée de tous ces symboles. C'est pourquoi aucune analyse esthétique ne peut faire l'économie d'une parfaite connaissance du cadre social et religieux dans lequel l'art s'est épanoui.

### C. La zone forestière

Cette très vaste région située dans la partie méridionale, atlantique et continentale, du pays, où vit plus du tiers de la population totale du Cameroun, n'est pas homogène. Des facteurs locaux tout à fait spécifiques autorisent à tenir compte de particularismes régionaux qui d'ailleurs se reflètent bien dans la production artistique qui fut d'une extraordinaire richesse. Celle-ci participe du vaste complexe de la « forêt équatoriale atlantique » qui s'étend de la Sanaga (Cameroun) à l'Ogooué (Gabon) et au Congo.

La grande forêt (*rain forest*), qui comme ce secteur correspond à un climat équatorial à quatre saisons (avec des variantes dont celle de « mousson équatoriale » la plus humide de l'Afrique). A part quelques groupes de Pygmées, la population est constituée de Bantu à 99 %. Les tubercules sont ici l'alimentation de base, l'agriculture de clairière sur brûlis est généralisée.

Au point de vue sociologique, il y a là essentiellement des sociétés lignagères segmentaires constituées en peuples pratiquant des langues et des dialectes spécifiques.

Il faut constater et on laissera au lecteur le soin de considérer si c'est malheureusement ou heureusement, que « 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** »<sup>23</sup>.

23. Bahoken (J.P.) et Atangana (B.). 1975. *La politique culturelle en République Unie du Cameroun*, UNESCO, Paris, p. 20.

P. Laburthe-Tolra ajoute : « le bouleversement a été tel chez les Béti 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.<sup>24</sup> »

Schématiquement on peut distinguer trois principales zones culturelles : le Sud-Cameroun (contiguë au Gabon, Guinée Equatoriale et Congo), la côte Atlantique (région de Douala) et le bassin de la Cross River (région du Sud-Ouest forestier) contiguë au Nigeria.

### 1. *Le Sud-Cameroun*

Ce secteur comprend les provinces du Centre (limite forêt-savane), du Sud et de l'Est (grande forêt), c'est le plateau sud-camerounais.

Les styles plastiques participent du grand complexe des bassins de l'Ogooué et du Congo. De nos jours, en raison de multiples mutations sociologiques et de la disparition des religions traditionnelles, contexte indispensable aux activités artistiques, il n'est plus possible à de très rares exceptions près, de trouver des objets sculptés en fonction.

La quasi-totalité de la population est constituée de Bassa, de Fang-Béti (eux-mêmes divisés en une dizaine de sous-groupes bien distincts) et de Maka. Les Fang-Béti sont apparentés aux peuples de la Guinée Equatoriale (Fang-Okak) et du Gabon (Fang-Ntoumou, Fang-Mvaï, Fang-Betsi, Fang-Nzaman).

P. Laburthe-Tolra souligne que « administrativement, l'émiettement et la superposition des noms de lignages qui constituent la population du Cameroun Méridional a toujours paru un casse-tête »<sup>25</sup>.

La région a été peuplée à des époques très anciennes comme le confirment plusieurs sites archéologiques, par exemple des environs de Yaoundé (travaux de J. Essomba et P. de Maret) qui nous donnent des indications sur les débuts de la sédentarisation, de la production de la nourriture et de la métallurgie<sup>26</sup>.

Cela signifie que les groupes bantu actuels, dont toutes les traditions confirment les déplacements, généralement du Nord-Est vers le Sud-Ouest, ne sont pas arrivés dans une région vide. On ne sait pas avec précision quels ont été les rapports initiaux entre ces groupes bantu et les anciens habitants dont les Pygmées qui eux ont réussi à subsister jusqu'à aujourd'hui de manière indépendante. La force culturelle des Pygmées est principalement basée sur leur parfaite connaissance du monde forestier, faune, flore et donc chasse, pharmacopée mais aussi magie et sorcellerie.

24. Laburthe-Tolra (Ph.). 1981. *Les Seigneurs de la forêt*, Sorbonne éd., Paris, p. 35.

25. Laburthe-Tolra (Ph.). 1981. *op. cit.*, p. 35.

26. Maret de (P.). 1984. « L'archéologie en zone bantu jusqu'en 1984 », revue *Muntu*, n° 1, p. 43-44.

« Le peuplement s'est fait par couches successives dont les plus récentes se sont amalgamées (généralement subordonnées) aux précédentes mais la symbiose résultante ne s'est jamais faite à sens unique, tant s'en faut<sup>27</sup>. »

Dans la plupart des « ethnies » du Sud-Cameroun, le nom principal paraît désigner en priorité des aires culturelles prépondérantes et assimilatrices. Les ensembles ethniques absorbants sont toujours le résultat d'un amalgame dont les lignages prépondérants ont communiqué leur nom, le nom « noble », aux autres.

Dicka-Akwa distingue les peuples « raciaux » et les « peuples résidentiels »<sup>28</sup>. Il faut bien évidemment tenir compte de ce brassage des populations au niveau de la définition des styles plastiques qui de ce fait ne peuvent pas correspondre exactement à des « ethnies » dont les contours sont flous et mouvants.

Les groupes, au niveau de l'organisation sociale et politique, sont des lignages. Ce sont donc des sociétés segmentaires, basées sur une structure strictement familiale, chaque lignage ayant son autonomie et même son indépendance. Plusieurs lignages, souvent d'origines diverses mais occupant une zone déterminée (rapports de proximité), forment un clan, parfois soumis à un commandement bien plus théorique que réel.

« D'une manière générale, le lignage du groupe conquérant, minoritaire au départ, prend de l'expansion au détriment des lignages intégrés des premiers occupants du sol<sup>29</sup>. »

Plusieurs clans forment la tribu qu'on peut définir plutôt au plan culturel et linguistique. Cependant ces notions de clan, ethnie, tribu, etc. ne sont pas vraiment nettes, voire pertinentes, par rapport à une réalité de terrain singulièrement complexe.

C'est la structure en lignages et en clans (qui ont des noms) qui sert en fait de cadre à l'organisation sociale (la parenté) et politique. Il n'existe dans cette région aucune forme de pouvoir centralisé comme nous avons pu le voir pour le Grassland. Ici, ce sont les aînés qui maintiennent leur prééminence, se considérant comme les plus proches des ancêtres défunts dont ils détiennent les reliques (et leur succédané symbolique que sont les statuettes par exemple du *Byeri*).

Outre la division en clans et lignages, tous ces groupes de la forêt, dans les villages, étaient aussi organisés en confréries initiatiques à buts divers mais essentiellement judiciaire et thérapeutique, le plus souvent réservées aux hommes.

Au niveau religieux, les traditions font état de croyances relatives à une entité suprême et à quelques héros primordiaux mais l'essentiel a surtout

27. Laburthe-Tolra (Ph.). 1981. *op. cit.*, p. 192.

28. Dicka-Akwa, Prince. 1982. *op. cit.*, p. 83 et 96.

29. Dicka-Akwa, Prince. 1982. *op. cit.*, p. 168.

été le culte des ancêtres caractérisé par la conservation des reliques des défunts et l'accomplissement de nombreux rites propitiatoires et de sacrifices.

Enfin, essentielle et encore vivante malgré les progrès des religions occidentales, il y a la croyance à un pouvoir occulte, le plus souvent malfaisant. Ce pouvoir étrange, énergie mystérieuse et redoutable, est représenté de diverses manières dans tous les groupes de cette région et matérialisé au niveau d'un organe spécifique dont on vérifie l'existence après la mort par des autopsies rituelles.

« Les termes déjà familiers des langues basaa, ewondo et duala pourraient être rappelés ici : *hu*, *évu*, *éwusu*. Peut-être l'estomac est-il dans d'autres traditions africaines le siège de la force mystérieuse qui habite certaines personnes. Les Banda du pays centrafricain indiquent l'intestin, d'autres le ventre sans plus de précision. Chez quelques-uns l'on parle simplement de force, d'énergie soit bonne soit mauvaise<sup>30</sup>. »

La plupart des objets sculptés (sauf peut-être les objets mobiliers utilitaires) ont été directement en rapport avec toutes ces manifestations et ces croyances religieuses, culte des ancêtres, sociétés à masques, etc. L'expression « esthétique » n'est qu'une partie étroitement imbriquée, de l'expression religieuse, en fait la partie symbolique indissociable des croyances qui l'ont suscitée.

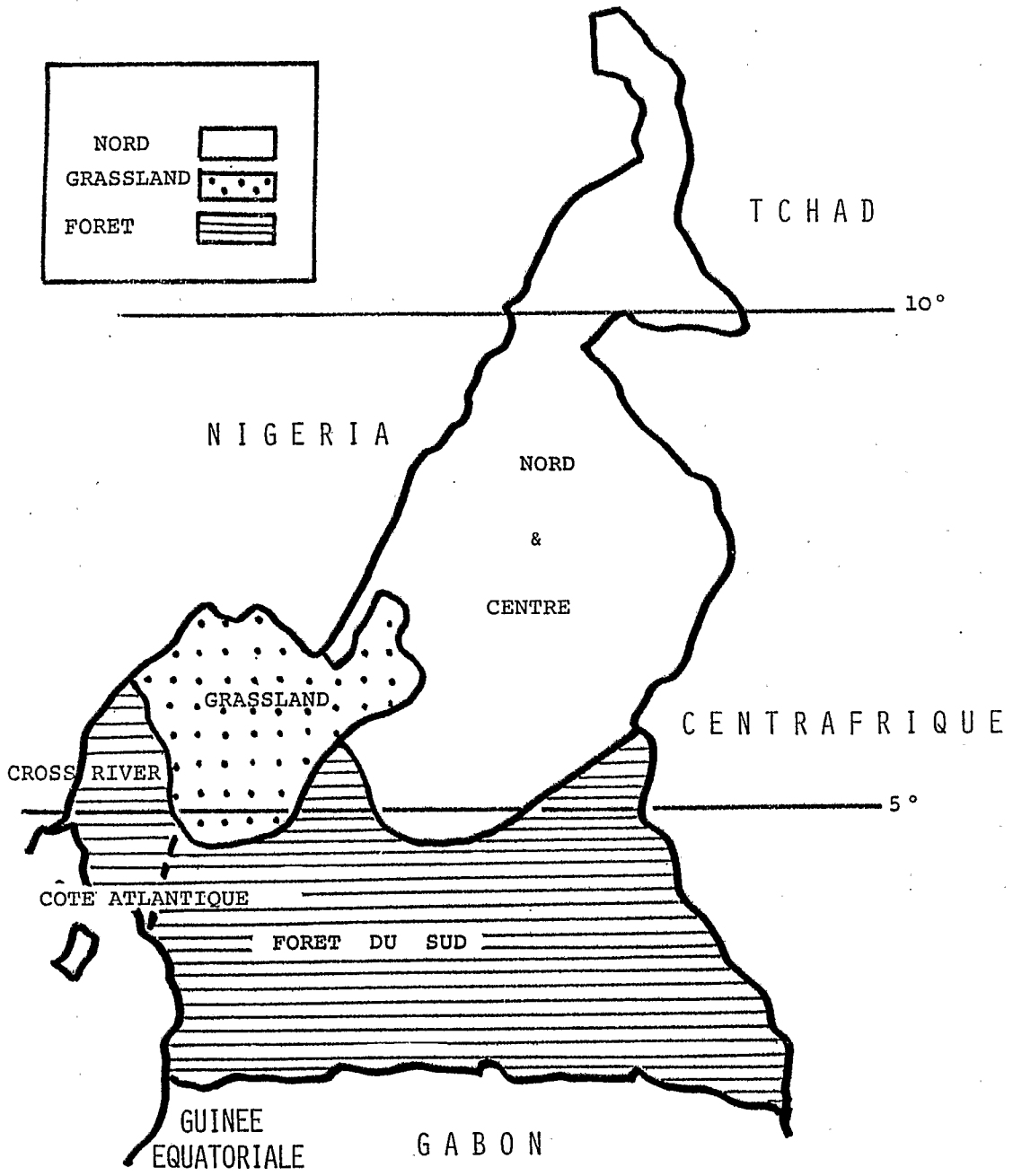
C'est pourquoi, l'étude des rituels et l'examen attentif des traditions orales sont la clef de l'étude des arts traditionnels. P. Laburthe-Tolra explique que « l'histoire s'effectue toujours comme une remontée, une reconstitution à partir des documents présents ; à ce titre, la société bété d'aujourd'hui présente des vestiges d'autrefois beaucoup plus parlants que les rares documents écrits, vestiges actualisés à la fois sous forme de récits — tradition orale — et sous forme de pratique. C'est seulement lorsque j'ai participé au rituel *tsogo* ou *tso* encore vivant que j'ai pu commencer à mieux comprendre le rituel *sô*, proche mais disparu et fort peu éclairé, finalement, par les divers récits qui subsistent »<sup>31</sup>.

## 2. La côte Atlantique

La région côtière, elle aussi forestière mais moins élevée, est extrêmement humide. Elle est centrée sur la région de Douala mais se prolonge plus au sud (vers Kribi) et à l'ouest (dans le secteur du Mont Cameroun). Le Mont Cameroun, volcan imposant de 4 000 mètres d'altitude, encore actif, une des régions les plus arrosées du monde, et entourée d'une couronne de très grande forêt, le sommet étant dénudé, battu par les vents souvent très froids. Lors de sa dernière éruption, en

30. Hegba (M.). 1979. *Sorcellerie, chimère dangereuse ?*, Inadès, Abidjan, p. 259.

31. Laburthe-Tolra (Ph.). 1979. *op. cit.*, p. 23.



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



1983, des cérémonies rituelles ont été faites pour « calmer sa colère ». Toute la région, de la montagne aux îlots de la côte, est le cadre de multiples légendes où les éléments naturels ont un rôle important.

Les contacts avec l'Europe remontent très loin dans le temps mais sont vraiment attestés dès le xv<sup>e</sup> siècle. Les populations côtières, comme plus au sud du golfe de Guinée sur les côtes du Gabon et du Congo, ont nécessairement été marquées par ces contacts, commerciaux d'abord puis forcément culturels, qui ont modifié peu à peu les coutumes et les croyances et par voie de conséquence les traditions symboliques et artistiques.

Dans un premier temps, il semble même que « cette influence, au moins dans le domaine artistique, paraît s'être exercée de façon heureuse, les artisans ont intégré les motifs européens dans leurs compositions, sans que cela altère l'esprit et la technique de leurs œuvres ainsi que l'avaient fait quelques siècles plus tôt les artistes de la côte du Bénin »<sup>32</sup>.

Plus tard, il faut bien constater que l'art traditionnel disparaît complètement.

Les populations sont essentiellement les Bassa de la basse Sanaga et les Douala (avec plusieurs groupes apparentés plus petits). Selon Dicka-Akwa, les Douala constituent un peuple « résidentiel » composé du groupe dominant des Ngala-Douala auquel se sont mêlés progressivement des lignages bassa, bakoko, bamiléké, etc. Ils arrivèrent dans la région vers le xv<sup>e</sup> siècle, peut-être même plus tôt et dominèrent les autres groupes dont les Bassa. Ce sont eux qui jouèrent le rôle d'intermédiaires commerciaux entre les explorateurs et commerçants européens et les peuples de l'intérieur.

Ce rôle enrichit vite les groupes côtiers dont les chefs devinrent des personnages importants et prestigieux comme certains chefs douala. A la mort de ces rois, on note par exemple, qu'on sacrifiait de nombreux esclaves.

L'usage du poison d'épreuve est très répandu dans tous ces groupes comme moyen de justice. De puissantes sociétés initiatiques, aux rites secrets, contrôlaient la vie sociale.

Certains auteurs ont trouvé des rapports culturels entre les peuples de la côte nigériane et ceux de la côte du Cameroun, au plan des croyances religieuses notamment.

La pratique des arts plastiques a pratiquement disparu dès le xix<sup>e</sup> siècle par suite des transformations économiques, sociales et religieuses.

32. Lem (F.H.). 1951. « L'art du Cameroun » in *Togo-Cameroun*, Encyclopédie de l'Afrique Française, ed. de l'Union Française, Paris, p. 363.

### 3. La Cross River

Cette région, assez peu connue, comprend en fait une partie du sud-est du Nigeria et la province du sud-ouest du Cameroun vers Mamfé et Kumba. Nous nous limiterons ici à la partie camerounaise.

Les sculptures en bois recouvertes de peau sont caractéristiques de la région. Les relations culturelles entre les peuples de la Cross River (Ekoï, Anyang, Ejagham, Banyang, Widekum, etc.) et les groupes du Grassland sont importantes. C'est donc une zone plus tournée vers l'intérieur que vers la côte dont elle est isolée par le Mont Cameroun.

Le peuplement est ancien comme l'attestent les nombreuses découvertes archéologiques. Les figures de pierre d'Ikom, au Nigeria oriental près de la frontière camerounaise, datent du III<sup>e</sup> siècle après J.C.

Toute la région est une zone d'échanges entre le sud-est nigérian et les plateaux du Grassland, surtout à l'époque de la traite des esclaves, mais sans doute aussi avant (commerce de l'ivoire). Tous ces contacts inter-ethniques expliquent l'interpénétration des styles des peuples de tout le bassin de la Cross River.

Les structures sociales sont les mêmes que dans le reste de la zone forestière, lignages, clans et confréries secrètes mais avec des particularités dues à l'environnement et surtout ce caractère de région de passage.

Préservées des contacts avec les Européens, l'organisation sociale et les croyances religieuses n'ont pas connu des bouleversements irrémédiables comme en pays douala. De nombreux objets appartenant aux sociétés initiatiques ou aux groupes chargés des cultes traditionnels sont encore en fonction.

Une des confréries secrètes les plus puissantes de la région est celle des « hommes-léopards » connue sous le nom de *Ngbe* chez les Ejagham. On la retrouve sous d'autres appellations dans la plupart des autres peuples de la Cross River. Son but avoué est le maintien de l'ordre social et donc du bien-être dans la communauté. Elle a donc des fonctions religieuses, politiques, judiciaires et économiques. Elle utilise tout un ensemble d'objets rituels et même une écriture secrète, le *nsibidi*.

## II. LES STYLES DU NORD ET DU MOYEN-CAMEROUN

Ce vaste secteur qui en latitude va de l'Adamaoua au lac Tchad peut schématiquement être divisé en deux au plan des productions plastiques :

- le Nord et l'Extrême-Nord, au nord de la Bénoué ;
- L'Adamaoua, de la rive sud de la Bénoué au contact forêt-savane.

Dans l'ensemble de ces régions, les activités plastiques, assez peu connues, sont loin d'être nulles : masques de bois ou de fibres, statuettes,

objets de bronze, de terre cuite ou de fer sont associés à des rituels agraires et initiatiques dans de nombreuses sociétés encore bien vivantes au niveau coutumier (Tchamba, Ngbaya, Moundang, Mambila, etc.).

L'art décoratif (appliqué aux cases de terre) et surtout la parure occupent une place importante. L'artisanat d'art (fabrication d'objets utilitaires) associé aux techniques du fer, du bronze, du cuivre, de la peau et de l'argile, est tout à fait remarquable et actif.

Certaines productions architecturales, très variées et liées au milieu naturel (montagne ou plaine) et social, témoignent d'un indéniable sens esthétique. A cet égard, une étude détaillée des habitats (disposition, forme des cases et des toits) et surtout des greniers apporterait des éléments particulièrement intéressants<sup>33</sup>.

### Quelques styles connus

Rappelons que « l'*ethnie* que l'on identifie par un nom spécifique (Massa, Matakam, etc.) n'est le plus souvent ici qu'un assemblage de groupes hétérogènes qui au hasard de leurs déplacements se sont retrouvés au sein d'un même territoire. La cohabitation prolongée au sein d'une même zone, l'affrontement de problèmes quotidiens identiques et dans certains cas l'absorption ou la mise sous tutelle par un clan dominant de micro-groupes venus chercher asile, leur a certes permis d'acquérir un minimum de caractères communs au niveau de la langue et dans le domaine religieux, de l'organisation économique et de la culture matérielle »<sup>34</sup>.

Cette culture matérielle est essentiellement exprimée par la pratique de la terre cuite et de la métallurgie du cuivre (fonte à la cire perdue) et du fer.

#### 1. Les Sao (figure 1)<sup>35</sup>

Les Sao, groupement de peuples anciens de la zone du lac Tchad et de la région du Logone, aujourd'hui disparus, étaient établis dans des villages qui de nos jours sont repérables parce qu'ayant formé des buttes.

Les sites sao ont révélé des figurines anthropomorphes de terre cuite, soit des têtes soit les bustes ou des corps entiers, parfois des personnages masqués, représentant probablement des ancêtres et associées aux

33. Une étude publiée en 1952 par l'ORSTOM, menée par un groupe de jeunes architectes, a esquissé cette étude. Un géographe du CNRS, C. Seignobos, s'intéresse aussi à cette question depuis quelques années.

34. *Le Nord-Cameroun*, 1984, *op. cit.*, p. 208.

35. La figure renvoie à la carte des styles, pages 190-191. Le n° sert à identifier l'exemple représenté.

sépultures. Quelques objets, des têtes surtout, sont de forme délicate alors que la plupart sont plutôt frustes.

Les figurations d'animaux (crocodile, gazelle, etc.) sont aussi de très belle facture. Certaines pièces en bronze, fines et expressives, sont de véritables chefs-d'œuvre.

« Les figurations sao, le plus souvent sont anthropozoomorphes. Elles tendent à représenter des créatures à la fois humaines et animales, prolongement tout naturel de notre examen, si nous retenons la phrase de J.P. Lebeuf notant les liens mythiques avec le fleuve et donc avec les génies du fleuve.<sup>36</sup> »

On trouve dans l'art sao à la fois des bijoux, des figurines, des récipients ornés, etc., en fait les mêmes types d'objets que chez certains peuples actuels.

P. Pedrals note que le style sao, s'il est une reproduction de la nature, comme toute représentation artistique au départ, non une « invention » mais une « imitation », n'en est pas moins, par la domination réelle de la technique, une création originale.

L'art sao est encore mal connu dans la mesure où des fouilles archéologiques systématiques, utilisant les techniques de datation les plus modernes, sont encore à faire sur une grande échelle et non simplement par des sondages. Les collections « sao » actuellement connues, par exemple celle de La Rochelle, ont été recueillies plus ou moins en vrac, au hasard des découvertes successives. Nul doute qu'une étude d'ensemble bien menée, alliant les techniques de l'archéologie à celle de l'ethnographie des cultures matérielles, permettra à terme d'y voir plus clair et de déterminer une classification plus élaborée.

## 2. Tchamba et Koma-Gimbe (figures 2 et 3)

Les Tchamba comme les Koma<sup>37</sup> sont une fédération de peuples qui entre Faro et Bénoué occupent les régions de part et d'autre de la frontière entre le Nigeria et le Cameroun, et en particulier les deux versants des monts Alantika.

Si les groupes nigériens comme les Mumuyé et les Tchamba ont une sculpture sur bois assez florissante, au Cameroun cette protection est nettement plus restreinte. L'ethnologue R. Fardon qui étudie actuellement les Tchamba a cependant trouvé des masques zoomorphes (tête de buffle stylisée) en bois jusque dans la région du Faro.

36. Pedrals (D.). 1950. *L'archéologie de l'Afrique Noire*, Paris, Payot.

37. Le terme « Koma » est une appellation plutôt péjorative fulfude mais qui est restée dans le langage administratif. En fait tous les groupes Koma portent des noms spécifiques et sont directement apparentés aux Véré du Nigeria.

Carte 4  
**Carte stylistique de la sculpture du Cameroun**  
 (esquisse préliminaire)

**IDENTIFICATION  
 DES STYLES**

par Louis PERROIS et Jean-Paul NOTUE

**EXTREME-NORD**  
 1 - SAO

**NORD**  
 2 - KOMA-GIMBE  
 3 - TCHAMBA

**ADAMAMOUA et CENTRE**  
 4 - VOUTE  
 5 - TIKAR

**NORD-OUEST, OUEST et SUD-OUEST**

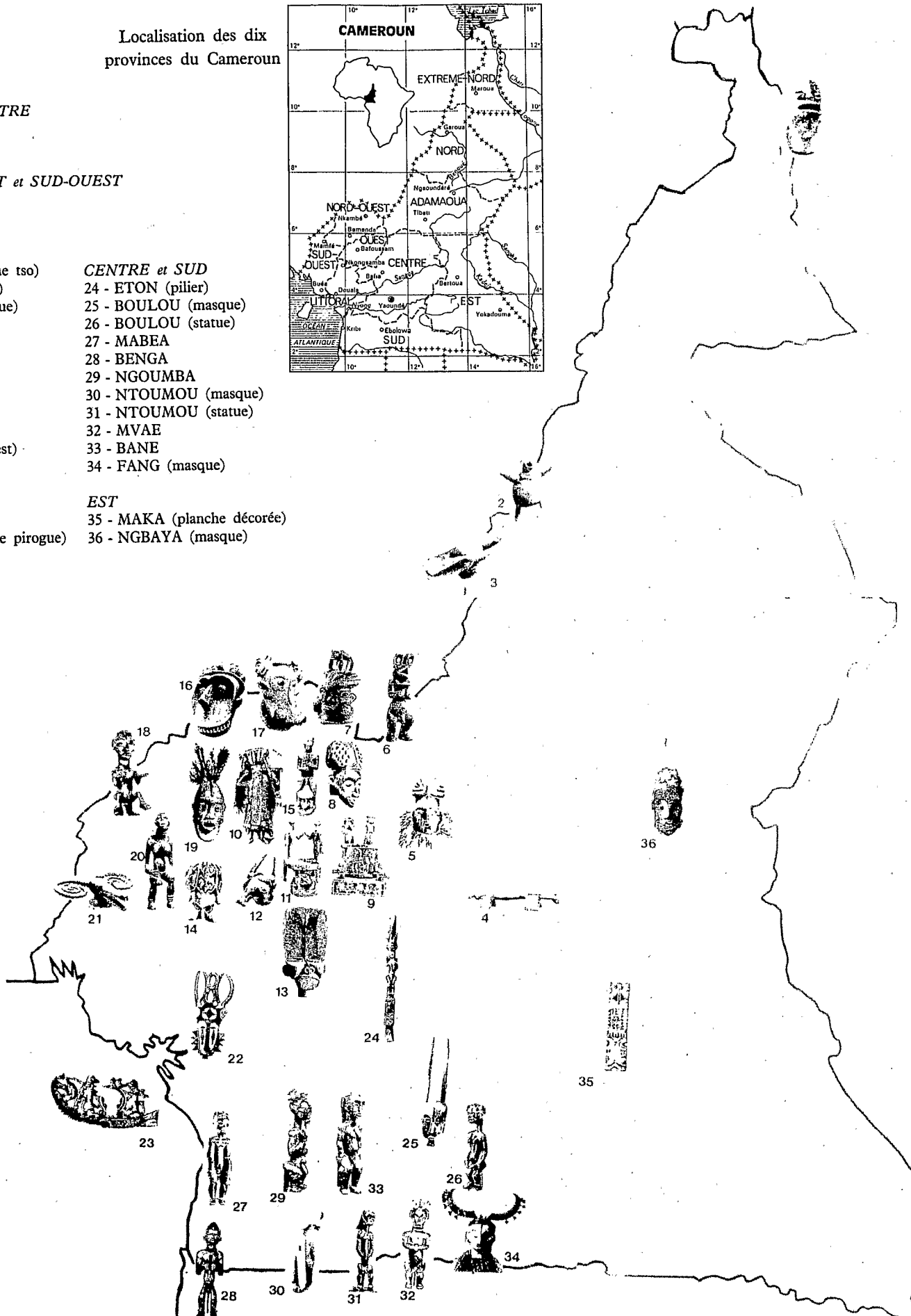
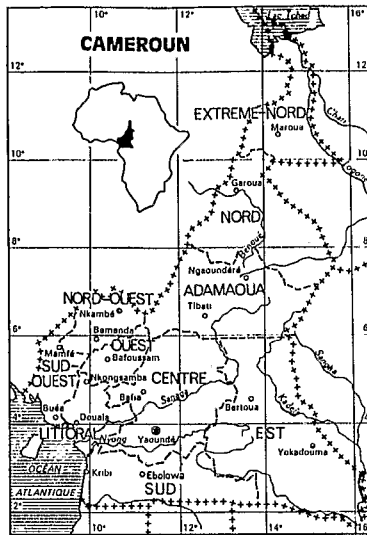
6 - MAMBILA  
 7 - FUMTE  
 8 - BABANKI-TUNGO  
 9 - BAMOUN  
 10 - BAMILEKE (masque tso)  
 11 - BANDJOUN (trône)  
 12 - BANDJOUN (masque)  
 13 - BATCHAM  
 14 - BAMENDOU  
 15 - BABOUNGO  
 16 - WUM  
 17 - KOM  
 18 - KEAKA  
 19 - WIDEKUM  
 20 - BANGWA (de l'ouest)  
 21 - EKOI (Cross River)

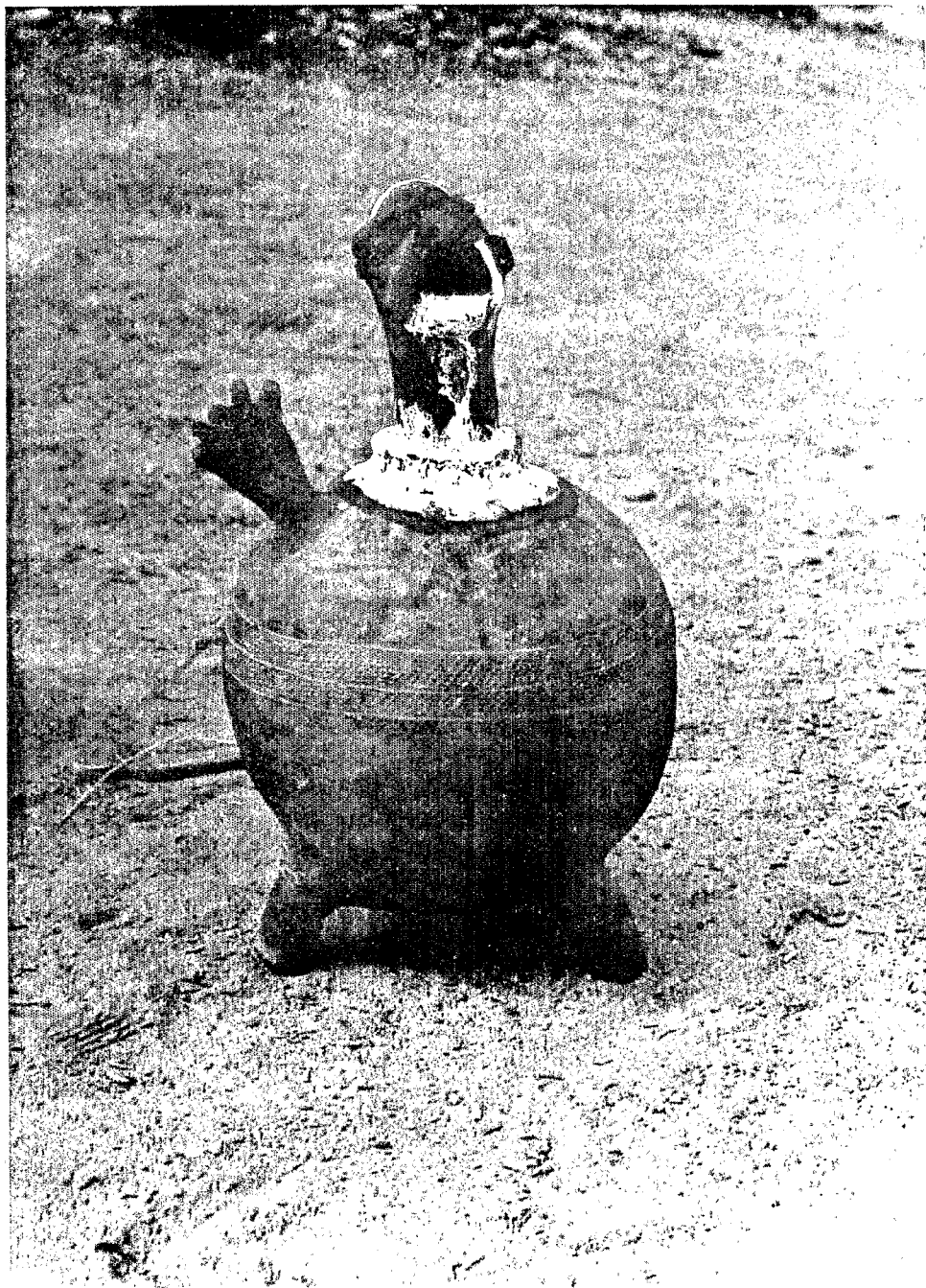
**CENTRE et SUD**  
 24 - ETON (pilier)  
 25 - BOULOU (masque)  
 26 - BOULOU (statue)  
 27 - MABEA  
 28 - BENGHA  
 29 - NGOUMBA  
 30 - NTOUMOU (masque)  
 31 - NTOUMOU (statue)  
 32 - MVAE  
 33 - BANE  
 34 - FANG (masque)

**LITTORAL**  
 22 - DOUALA (masque)  
 23 - DOUALA (proue de pirogue)

**EST**  
 35 - MAKHA (planche décorée)  
 36 - NGBAYA (masque)

Localisation des dix  
 provinces du Cameroun





1 Poterie anthropomorphe des KOMA-GIMBE des monts Alantika (Nord-Cameroun), degi-yir-waa, village Bimlérou. (Cliché L. Perrois, 1984.)

Les Koma-Gimbé, de culture véré, sont des métallurgistes et leur bijouterie est très élaborée. Ils fabriquent aussi des armes très particulières, des glaives et des épées aux poignées finement ouvragées en forme de croissant (en fait un visage stylisé) ou spiralées. Dans le domaine figuratif, les potières façonnent, outre une gamme impressionnante de récipients, depuis des jarres d'un mètre de haut jusqu'aux bols, de curieux pots anthropomorphes très expressifs dont le rôle protecteur de la concession est attesté jusque dans la région des Monts Mandara<sup>38</sup>.

Si les Koma-Gimbé ne sculptent pas (ou plus ?) le bois, ils fabriquent par contre à chaque saison des pluies en juillet, des masques de paille zoomorphes (une tête de crocodile) pour la fête des récoltes du maïs (*Ngbana*). Ce masque réservé aux hommes danse toutes les nuits pendant plusieurs semaines.

Lors de l'initiation des jeunes gens, on exhibe également de curieux « masques » qui sont faits de crânes de zébu enveloppés de fibres. Beaucoup de cases sont décorées, à l'intérieur, de fresques à motif zoomorphe ou représentant la danse *Ngbana*.

Les Tchamba du Cameroun sont maintenant peu nombreux. C'est un de ces groupes qui, autrefois, est allé jusque dans l'Ouest, à Bali plus exactement, conquérir une chefferie. C'était, à l'époque, une ethnie puissante de guerriers. Le lamidat de Tchamba n'est plus aujourd'hui qu'un simple village foubé, les Tchamba eux-mêmes restant en aval sur le Faro et le Déo.

Les Tchamba pratiquent une religion qui combine le culte des ancêtres et celui des esprits de la brousse. Ceux-ci sont évoqués par des danses au cours desquelles les hommes animent de grands masques de bovidés, noirs et rouges.

La représentation du buffle occupe une place importante dans l'art de beaucoup de sociétés africaines et particulièrement au Nigeria et au Cameroun (toute la zone de l'Adamaoua, dans la boucle de la Bénoué et également le Grassland).

La statuette tchamba, apparemment disparue du Cameroun mais qui subsiste au Nigeria, des sculptures de bois anthropomorphes, est plutôt fruste. Ces statuettes, des poteaux sculptés, vont souvent par paire, un homme et une femme, et symbolisent la fertilité. En tant que telles, elles sont utilisées au cours de rites agraires.

### 3. Les Mambila (figure 6)

Par suite des partages coloniaux, certains même récents, les Mambila se sont retrouvés répartis de part et d'autre de la frontière Nigeria-Cameroun, au sud-ouest de l'Adamaoua.

38. On en trouve aussi chez les Tchamba et les pêcheurs Bata du Faro.

Les Mambila du Cameroun occupent la zone frontalière de la province du Nord-Ouest.

L'art sculptural des Mambila est rigoureux et très expressif. On trouve des sièges, des masques et des statuettes. Celles-ci, trapues, tout en force, la tête totalement réinterprétée autour des thèmes de la bouche (grande ouverte) et des yeux (enfoncés dans d'immenses orbites), ont pour fonction de protéger le groupe villageois. Elles sont peintes (noir, rouge, blanc) et chaque année on rafraîchit les couleurs.

D'autres figurines, anthropomorphes ou zoomorphes, de bois ou de terre cuite sont aussi fabriquées.

Les masques sont souvent des représentations stylisées et fantastiques d'hommes ou d'oiseaux. L'araignée mygale et le crabe de rivière jouent un rôle important dans cette culture qu'un siècle et demi de domination foubé n'a pas réussi à entamer sérieusement.

Les styles mambila ont des affinités avec ceux du Djukun et des Tchamba du Nigeria, mais aussi avec ceux du nord du Grassland camerounais.

#### 4. Les Vouté (figure 4)

L'art vouté, peu connu, se rapproche de celui des Tikar. Les Vouté du Moyen-Cameroun, au sud de l'Adamaoua, ont une tradition métallurgique remarquable. C'est l'Islam qui a bouleversé cette activité artisanale qui peu à peu s'est perdue.

Les chefs, personnages sacrés, avaient comme aujourd'hui dans l'Ouest, des cases dont le toit était supporté par des piliers sculptés. De même les portes en bois étaient-elles décorées.

Les motifs zoomorphes et anthropomorphes qui sont présents dans l'art vouté peuvent être rapprochés de ceux de l'art des peuples du Mbam central, comme celui de l'animal (panthère) à deux têtes, très stylisé.

#### 5. Les Ngbaya (figure 36)

Le territoire ngbaya s'étend dans une région de savane en République Centrafricaine et à l'est du Cameroun (juste au sud de l'Adamaoua).

On connaît peu de chose de l'art de ces peuples sinon un masque anthropomorphe confectionné avec de la paille, de la cire, des peaux et des morceaux d'ivoire. Visage réaliste, orbites creuses avec une face en forme de cœur, bouche pourvue de dents d'animaux, ce personnage redoutable devait probablement être exhibé lors des initiations.





2 Grandes statues royales, bois et perles, cauris et tissu ndop, de la chefferie de BAFUT, région de BAMENDA. (Cliché Finac-Adala, 1982.)

## 6. Les Foulbé

Les Foulbé occupent toutes les cités de l'Adamaoua et du Nord-Cameroun jusqu'au lac Tchad. De nos jours, une forte concentration de ce groupe se trouve aussi dans le Grassland et même l'Est du Cameroun.

Les Foulbé, maintenant islamisés (les peuls nomades, les Bororo, ne le sont pas) ont évidemment une attitude de refus pour tout ce qui est représentation graphique ou sculptée de l'homme ou des animaux. Par contre, ils ont un art décoratif, très abstrait, qui s'exprime par la pyrogravure desalebasses (aux motifs prodigieusement riches et complexes)<sup>39</sup>, la ciselure des bijoux, la broderie des tissus et le travail du cuir. L'architecture est aussi remarquable avec l'utilisation, pour renforcer les toits, d'immenses nattes d'herbes (seccos) élégamment tissées selon des motifs géométriques. Les « sarés » des lamidats de Ngaoundéré ou de Rey-Bouba sont tout à fait impressionnant.

L'artisanat du métal (fabrication d'épées et de lances et même de sortes d'armures) comme celui des tissus (vêtements chamarrés, ornements de chevaux très colorés, etc.), s'il n'est pas un « art » comme celui de la sculpture, atteste cependant une préoccupation esthétique tout à fait patente.

Pour conclure sur les arts du Nord-Cameroun, on doit constater qu'ils sont à découvrir et à étudier sérieusement, par une véritable prise en compte de la dimension esthétique de l'ensemble de la culture matérielle.

### III. LES STYLES DU GRASSLAND

Toutes les formes d'art sont représentées dans le Grassland. « Multiplicité des métiers d'art, pratique d'arts monumentaux mais aussi d'arts minutieux comme la broderie, le perlage, la peinture 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<sup>40</sup>. »

La production est d'une extraordinaire richesse tant au plan des types d'objets — statues, panneaux, linteaux, poteaux, portes, sièges, récipients, pipes, meubles, tambours, costumes, tissus, etc. — que des motifs, aussi bien figuratifs que totalement stylisés et abstraits.

39. Une étude de ces motifs est en cours à la suite d'enquête sur la culture peule, R. Dognin, ORSTOM.

40. Delange (J.). 1967. *Arts et peuples d'Afrique*, Paris, p. 118.

« Grand siège de chef, recouvert de perles aux personnages fantasmagoriques 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 », écrit Pierre Meauze, sculpteur lui-même<sup>41</sup>.

Tous les spécialistes ont été et restent étonnés devant la rigueur des arts du Grassland. Certains sculpteurs, fait très rare en Afrique noire, ont voulu et su rendre les effets de torsion du corps humain et été capables de suggérer le mouvement de la danse sans pour cela dépendre d'une recherche imitative. De plus, cette sculpture s'intègre le plus souvent dans l'architecture.

Si tous les objets — masques, statues, bas-relief — ne sont pas des chefs-d'œuvre, comme dans tous les styles africains, 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 marchés (les jours de fête) sur des centaines de mètres, les poteaux des « grandes cases » font quinze mètres et se comptent par dizaines. Mais certains masques, certains linteaux, certains trônes royaux, certaines statuette d'ancêtres sont de merveilleux objets qui peuvent rivaliser avec les plus beaux de l'Afrique et du monde. 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. Comme il s'agit, dans tout le Grassland, de plus d'une centaine de chefferies différentes et de plus de deux millions de personnes, on imagine la complexité des styles du fait de toutes les influences dues depuis des siècles aux échanges, tant du nord-est que de l'est et de l'ouest au Nigeria.

Les matériaux utilisés sont le bois, le bronze, le fer, l'argile et l'ivoire. La place du palmier-raphia est tout à fait remarquable : ses produits sont utilisés aussi bien dans l'art (sculpture du tronc et des tiges), l'alimentation (le jus ou « vin de raphia »), les techniques (les fibres pour faire des liens), etc.

Les arts du Grassland sont expressionnistes, toujours symboliques et souvent décoratifs. Les motifs symboliques, parfois disposés en frise, sont soit purement géométriques soit à tendance figurative (hommes, femmes<sup>42</sup>, notables, guerriers, esclaves, chefs ; panthère, buffle, serpent, crocodile, lézard, oiseau, araignée, tortue, etc.).

Les thèmes sont très variés et le corpus d'une grande richesse : scènes de la chefferie, de guerre, de fête, de cultes religieux, etc. A tel point que pour certains auteurs, l'art du Grassland résume à lui tout seul l'art du Cameroun, ce qui à notre avis n'est pas exact, nous le verrons à l'étude des autres styles et en particulier ceux de la zone forestière du Sud.

41. Meauze (P.). 1967. *L'art nègre*, Paris, p. 110.

42. Les motifs de la femme enceinte, allaitant ou portant un enfant sont très fréquents. L'ostentation sexuelle souvent marquée dans les styles africains, reste ici assez discrète.

F. Lem comme d'autres après lui, P. Gebauer ou T. Northern ont privilégié les styles du Grassland<sup>43</sup>. « Si l'art du Cameroun, complexe et divers comme son habitat, ses populations et les traditions culturelles auxquelles elles obéissent, n'est pas absolument homogène, il est cependant centré et il l'est autour de la zone qui représente le point de convergence des migrations et des cultures que ces migrations ont véhiculées. Indiscutablement, cette région est celle qui se situe à l'ouest du Cameroun dans la partie appelée Grassland ou Grassfield<sup>44</sup>. »

La sculpture, dans l'Ouest et le Nord-Ouest, reste l'apanage de spécialistes, des artistes connus, parfois même des notables et des chefs, mais dont le souvenir s'est perdu ou effacé derrière les œuvres elles-mêmes. Certains sculpteurs avaient des spécialités tout à fait particulières, tel ou tel type de masque, tel type de trône ou de linteau de porte. Les Bamoum ont ainsi invité des artistes bamiléké et vice-versa.

La division du travail était très poussée, à l'image de celle de la société, division des responsabilités politiques et religieuses par exemple. Chaque artiste ou artisan avait sa tâche spécifique, les maîtres (initiés) et les compagnons et apprentis, cela dans le forgeage comme le tissage et la teinture, la sculpture et le perlage, etc.

La compatibilité des cultures de toutes les chefferies de cette zone, du pays tikar au pays ejagham et bassa au sud, ont évidemment facilité les passages stylistiques, d'où l'extraordinaire complexité de la géographie des styles de toute cette région.

En tout état de cause, l'art du Grassland se rapproche plus des arts du golfe de Guinée et du Nigeria que de ceux du bassin de l'Ogooué et du Congo. Nous sommes là dans une région charnière entre le monde guinéo-soudanais et le monde bantu.

J. Delange souligne que « un même souci esthétique aboutissant à des qualités stylistiques communes, anime les arts de toutes les sociétés du Grassland, sociétés à base agricole dont l'indiscutable unité culturelle s'est jouée de l'arbitraire des partages coloniaux »<sup>45</sup>.

On peut cependant, pour la commodité de la présentation en attendant une véritable logique stylistique, diviser le Grassland en trois grandes régions artistiques dont chacune a sa spécificité qui n'exclut pas de forts liens culturels.

43. Cela s'explique par les zones d'études couvertes : la documentation — textes et objets — anglaise et américaine (et dans une moindre mesure française) concerne l'Ouest et le Nord-Ouest du Cameroun, la zone anglophone et le pays bamiléké ; alors que la documentation allemande, moins connue, et espagnole (totalement méconnue) concerne un peu l'Ouest (le pays bamoum) et surtout le sud, aux confins de la Guinée Equatoriale et du Gabon, le pays bété et fang. Si l'Ouest et le Nord-Ouest ont été souvent rattachés aux styles du Nigeria, le sud l'a été à ceux du Gabon, ces deux pôles se recouvrant ou plutôt se frôlant au Cameroun qui zone d'échanges et de transit intenses se trouvait ainsi écartelé. Sans méconnaître ce phénomène stylistique complexe, il y a lieu, nous semble-t-il, de resituer les styles et leurs variantes là où ils se sont épanouis réellement.

44. Lem (F.H.). 1951. *L'art au Cameroun, op. cit.*, p. 364.

45. Delange (J.). 1967. *op. cit.*, p. 17.

## 1. Le Grassland du Nord-Est

Ce secteur comprend le plateau bamoum (Foumban) et le pays tikar du Haut-Mbam qui constitue une région périphérique d'où les lignages détenant le pouvoir dans presque toutes les grandes chefferies du Grassland, affirment 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 savanes de l'Ouest.

### a. *Les Tikar du Haut-Mbam* (figure 5)

Les Tikar sont connus pour leurs masques, sorte de heaume porté au-dessus de la tête par le danseur, membre d'une société initiatique.

La disposition des yeux et de la bouche, projetée en avant en rectangle creux, ainsi que la forme de la coiffure, gonflée en deux coques, sont caractéristiques. Cette coiffure préfigure les bonnets bamoum et bamiléké. La sculpture est une interprétation fidèle de la coiffe des chefs tikar. Le danseur est en dessous du masque, entièrement caché par une vaste cape de fibres.

L'art tikar reste encore peu connu dans sa diversité.

### b. *Les Bamoum* (figure 9)

W. Fagg écrit que l'art bamoum est le plus « humaniste » du Grassland<sup>46</sup>. La sculpture bamoun est célèbre par la variété de sa production en bois et en bronze, essentiellement décorative et de prestige, très encouragée par le roi et son entourage. Il ne faut pas négliger cependant la production des villages eux-mêmes, surtout pour les masques de sociétés initiatiques.

L'utilisation des lignes et volumes courbes, l'exagération du gonflement des joues des visages pour certains masques, sont parmi les caractéristiques de ce style.

Le thème du serpent à deux têtes, un des symboles bamoun les plus représentés, est présent dans tous les objets royaux, trônes en particulier. Notons que beaucoup d'objets sont le bois sculpté recouvert de tissu, brodé ou perlé. Cette technique oblige à limiter les reliefs et les creux pour pouvoir ensuite coudre les perles de couleur sur le support de tissu.

La figure 9 représente le trône du sultan Njoya offert à l'empereur allemand Guillaume II en 1908. On ne sait pas au juste si l'original est

46. Fagg (W.). 1958. *Sculptures africaines*, Paris, Hazan, p. 50.

celui conservé à Berlin ou celui gardé par les Bamoum dans la mesure où les artistes du temps, en pleine possession de leurs moyens, pouvaient reproduire très fidèlement les plus beaux objets sans difficulté<sup>47</sup>.

## 2. Le Grassland du Sud, le pays bamiléké

Passé le Noun, on entre dans le pays bamiléké en grimpant sur le plateau herbeux, très vallonné, des environs de Bafoussam, Bangangté et Bafang. W. Fagg juge que « leur art est généralement plus rigoureux, plus original, plus expressionniste que chez les groupes tikar et bamoum »<sup>48</sup>.

Toutes les chefferies bamiléké ont, de proche en proche, commercé avec les groupes du golfe de Guinée pendant toute la période de la traite, par l'intermédiaire des peuples de la Cross River en direction de Calabar et par ceux de la vallée du Nkam en direction de Douala.

Nous avons choisi, en illustration, quelques exemples des productions bamiléké parmi les dizaines de types d'objets d'art<sup>49</sup>.

### *Le masque éléphant tso (figure 10)*

Ce masque est plutôt un vêtement de cérémonie réservé aux initiés d'une confrérie initiatique. Il est constitué par une sorte de cagoule en toile sur laquelle sont cousus et brodés les détails anatomiques stylisés (yeux, bouche, trompe, oreilles). Les motifs perlés sont très compliqués. On peut distinguer des types de perles très anciens. L'éléphant représente la force royale et la richesse. Ces vêtements de parade sont pratiquement tous différents. Comme les autres masques, les danseurs du *tso* sortent en groupe.

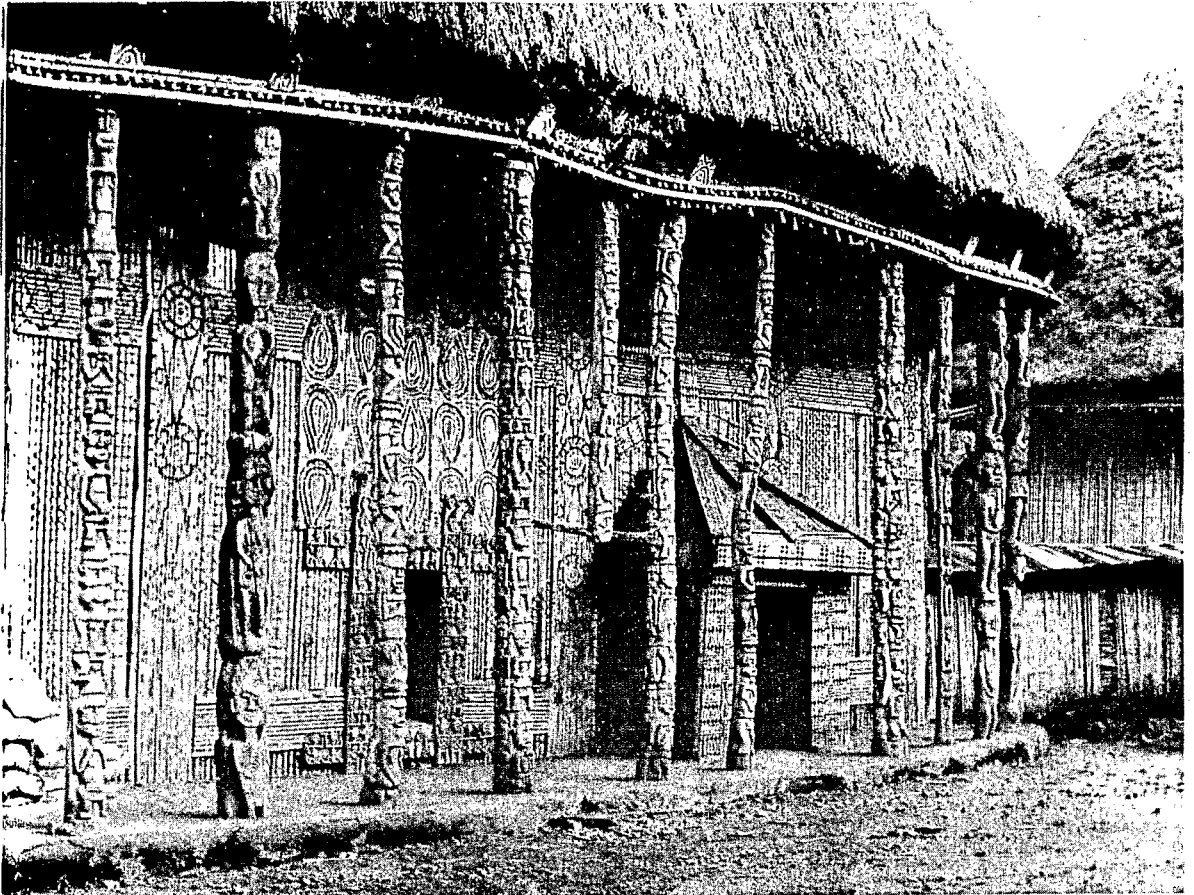
### *Trône de Bandjoun (figure 11)*

La chefferie de Bandjoun, une des plus importantes du pays bamiléké, a un trésor très important qui comporte entre autres des trônes magnifiques, aux sculptures anthropomorphes et zoomorphes presque 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,

47. Cf. Gertraud. 1985. *Les choses du Palais*. Etude exhaustive du trésor du palais de Foumban donc de l'art royal bamoum.

48. Fagg (W.). 1958. *op. cit.*, p. 52.

49. Cf. les catalogues et livres de P. Gebauer, T. Northern et W. Fagg. Un important ouvrage de P. Harter devrait prochainement montrer la grande diversité de cet art. L. Perrois et J.P. Notue préparent aussi un livre traitant des trésors des chefferies de l'Ouest et du Nord-Ouest du Cameroun tels qu'ils existent encore actuellement.



3 Façade monumentale de la grande case royale de BANDJOUN avec les piliers sculptés, un encadrement de porte, un abri vestibulaire. On distingue bien les parois faites de tiges de bambou, très décorées de motifs géométriques. Cette case est récente, l'ancienne ayant brûlé accidentellement. (Cliché Finac-Perrois, 1981.)

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, symbole de la majesté royale, soutient le siège lui-même. On a là un bon exemple du talent des artistes bamiléké à adapter les formes au sujet, ici un siège, mais un siège-sculpture où les contraintes techniques (le plateau circulaire du siège, le piètement et le dossier) n'altèrent en rien l'expression symbolique et esthétique.

*Masque de buffle du Mapfali* (figure 12)

Il y a des dizaines de variantes de ce masque bovidé de la confrérie *Mapfali* qu'on trouve un peu partout en pays bamiléké. Celui-ci est traité avec un certain réalisme idéalisé avec un muflé effilé, de grands yeux en amande et d'élégantes cornes, fines mais puissantes. Le buffle est un animal redouté des hautes savanes, il symbolise la force. Il est difficile de voir ce type de masque en dehors des grandes cérémonies annuelles où il est exhibé lui aussi en groupe. Le *mapfali* peut sortir pour les deuils importants et certains rites liés à la fécondité, des femmes et de la terre.

*Masque Msop* (dit « *Batcham* ») (figure 13)

Ce grand masque de la chefferie de Bandjoun (mais initialement identifié à Batcham d'où son appellation spécifique dans les livres d'art africain) appartient à la société *msop* qui a un rôle religieux et judiciaire. A propos de ce type de masque, W. Fagg écrit : « ce grand masque est, de toutes les créations, la plus marquante et témoigne sans conteste, d'une des plus imaginatives conceptions sculpturales de toute l'Afrique »<sup>50</sup>.

Le visage est en effet complètement réinterprété, on dirait qu'il a explosé : un front immense en palette verticale strié de ciselures arquées, des joues en demi-sphère dont le dessus horizontal supporte les grands yeux en amande, le nez aux narines dilatées projetées en avant et une bouche monstrueuse, ovale aux dents multiples (comme une bouche de baleine avec ses fanons), le tout sur un cou mince permettant de fixer le masque sur la tête du danseur. Figure effrayante et surréaliste, le masque *msop* n'est plus fabriqué qu'à Bandjoun par une famille de notables-sculpteurs qui se sont transmis ce style de père en fils. La demande « touristique » a un peu accéléré la production qui reste cependant très près de la tradition, tout à fait authentique et vivante.

50. Fagg (W.). 1958. *op. cit.*, p. 55.



*Masque Tu-Kuh* (figure 14)

Ce masque énorme, Tu-Kuh, à visage humain aux joues démesurément gonflées, porte une coiffe ajourée très ample décorée de crocodiles. « Ce masque de taille exceptionnelle aurait été sculpté dans un arbre planté par le fondateur de Bamendou. Il était porté à bout de bras au cours d'une procession qui a lieu tous les cinq ans<sup>51</sup>. »

L'opposition entre la sphère ajourée de la coiffure le front bombé et les bajoues tombantes 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.

*Statue d'ancêtre bangwa* (figure 20)

Il existe deux chefferies de Bangwa, l'une au sud-ouest du Grassland l'autre près de Bangangté. Le style le plus connu provient de la première, une des rares productions sculpturales africaines dissymétriques, tout en volumes, le corps en torsion latérale suggérant avec beaucoup d'économie le mouvement de la danse. L'exemple choisi représente une danseuse en pleine action, le visage tourné vers le haut dans l'effort, le bras tenant un hochet et les jambes semi-fléchies. L'assemblage des volumes, tout en courbes, est presque cubiste. Le décor, en particulier la coiffure, le collier et les bracelets de chevilles, est soigneusement sculpté en relief.

L'art de Bangwa est tout à fait dynamique et voluptueux. On peut y décèler des influences de styles de la Cross River.

L'art de l'autre Bangwa, à quelque distance de Bangangté, est aussi expressif mais beaucoup plus raide. On y dénote aussi ce souci du sculpteur de recomposer le corps par un ensemble de volumes très individualisés<sup>52</sup>.

A côté de ces quelques exemples, il faut mentionner les poteaux et les encadrements de porte des grandes cases royales ou des cases de réunion des confréries. Certains de ces décors architecturaux sont de véritables chefs-d'œuvre d'organisation plastique dans un espace contraignant : les frises en particulier, à motifs anthropomorphes (parfois stylisés à l'extrême, presque abstraits) ou zoomorphes (l'araignée, le lézard, la

51. *Cameroun : arts et cultures des peuples de l'Ouest*, Musée d'Ethnographie de Genève, 1980, p. 57, (C. Savary).

52. Les rapports historiques et stylistiques entre les deux groupes bangwa ne sont pas encore vraiment élucidés. Seule une étude spécifique, en particulier sur des séries pertinentes d'objets, sculptures, éléments d'architecture, armes, bijoux (tous les emblèmes royaux) permettra d'y voir un peu plus clair dans cette question.

panthère) sont tout à fait remarquables. La sculpture peut être en bas-relief à peine creusé ou quasi ronde-brosse très détachée du fond, le mouvement très raide ou animé. Un inventaire complet de ces sous-styles est en cours.

### 3. Le Grassland du Nord-Ouest

Nous quittons le pays bamiléké pour entrer dans la province du Nord-Ouest où nous trouvons une grande variété de styles, certains directement influencés par ceux des peuples de la périphérie des hautes-terres, du Nigeria (centre oriental) ou de la Cross River, dans la vallée forestière.

#### *Les Kaka-Mfumté* (figure 7)

Les Kaka qui regroupent les Mbem, les Mbaw et les Mfumté jouxtent les Mambila, dans la zone frontière Nigeria-Cameroun à l'extrême nord de la province du Nord-Ouest. Ces styles, certains proches des formes mambila, d'autres des formes du Grassland, sont divers et peu connus.

L'exemple choisi est un masque heaume très expressionniste de style apparenté aussi bien aux Bamiléké et aux Bamoum (les joues très gonflées) qu'aux Tikar (la coiffure en coques) mais de structure pourtant spécifique (nez dans le prolongement de la coiffe, pas de front, yeux à fleur de tête, au total une tête caricaturale reconstruite avec des volumes amalgamés surmontée d'une panthère royale).

#### *Babanki-Tungo* (figure 8)

Le style de Babanki-Tungo est très homogène et le plus « classique » de cette partie du Grassland qui va jusqu'à Oku et Kom. Visage plutôt réaliste, serein, ce masque-heaume est surmonté d'une coiffure qui rappelle celle des notables et des chefs mais interprétée, au plan sculptural, comme une dentelle de bois du plus magnifique effet (parfois ce sont des motifs géométriques ou zoomorphes — l'araignée en particulier).

#### *Babungo* (figure 15)

Babungo est une des plus anciennes chefferies de la région Nord-Ouest du Grassland. C'est un centre de style connu pour sa sculpture sur bois, tel ce magnifique trône royal, et sa métallurgie. Chaque chef, parfois lui-même sculpteur, métier noble par excellence, fait façonner des statues à son effigie, souvent en forme de trône, le personnage constituant le dossier, le siège reposant sur une panthère ou des têtes de buffles.

Le bois est entièrement recouvert de tissu sur lequel on a fixé des perles multicolores selon un décor géométrique complexe.

On retrouve ce style dans toute la région montagneuse du Nord-Ouest de Bamenda, Kom en particulier, où se trouve la fameuse statue de l'*Afo-a-Kom*, exposée aux Etats-Unis et revenue en grande pompe dans le trésor de la chefferie en 1978.

Les styles de Babungo, Kom, Oku et Babanki-Tungo sont directement apparentés. L'exemple présenté, de Babungo, est le trône du roi *Mfitelé*. Il porte la coiffure royale *ntu*<sup>53</sup> et tient dans ses mains le sifflet rituel de la confrérie initiatique *Tiefeng*. Ce sifflet magique joue un grand rôle dans la culture du Grassland, on retrouve ce thème plastique (et cet instrument) jusque dans le Sud du Cameroun, chez les Ngoumba et les Mabea de la forêt.

#### *Kom* (figure 17)

Les sculpteurs de Kom ou Bekom sont connus pour leur habileté à travailler en particulier les statues-trône comme l'*Afo-a-Kom* mais aussi les masques. L'exemple choisi est un masque zoomorphe, probablement un bovidé (malgré l'absence de cornes) avec un mufler très ample et une face curviligne très belle. Le haut de la tête est décoré d'animaux couchés. L'ensemble montre une grande maîtrise de la matière et un sens des finitions remarquable.

L'art de cette région justifierait aisément une étude monographique à lui tout seul.

#### *Wum* (figure 16)

Dans la région de Wum et jusqu'à la frontière on trouve des masques beaucoup plus expressionnistes comme l'exemple présenté, un masque au visage mi-humain, mi-animal, des orbites creuses sous un front en visière, des yeux en tube, un nez proéminent et acéré, un museau de bovidé avec des dents multiples, des oreilles d'homme, le tout coiffé par trois panthères couchées, symbole du pouvoir royal.

### IV. LES ARTS DE LA ZONE FORESTIÈRE

L'art sculptural de cette région dont nous avons vu dans la première partie qu'il fallait la considérer en trois parties distinctes, est dominé par des styles de facture plutôt réaliste à l'ouest, et idéalistes au sud. On y trouve, surtout en pays *béti-fang* quelques-uns des chefs-d'œuvre les plus notables de l'art de l'Afrique noire. La production est variée mais moins

53. Cette coiffure parfois complétée d'une barbe peut être décorée de perles, de cheveux collés ou de crin tressé. Certains masques sont recouverts d'une mince feuille de cuivre.

que dans le Grassland ; on y trouve essentiellement des masques de sociétés initiatiques et des statues d'ancêtres. Les structures lignagères, au contraire de celles très centralisées des régions de l'Ouest et du Nord-Ouest, ne sont pas prodigues en symboles de pouvoir.

Pour compléter logiquement notre voyage à travers les styles du Cameroun, nous pouvons quitter le Grassland pour descendre dans la cuvette forestière de la Cross River, vers le Nigeria, puis rejoindre la côte, au pied des contreforts du Mont Cameroun puis vers Douala, enfin nous enfoncer dans le pays béti-fang avec tous les groupes périphériques côtiers.

#### a. Les styles de la Cross River

L'examen des productions plastiques de cette basse région montre qu'il faut les relier, en partie, à celle du Grassland (le thème des yeux tubulaires, la facture des membres des statues, etc.). Les styles sont variés du nord au sud et probablement fort anciens. On trouve dans cette région de passage des objets de bois, de bois recouvert de peau, de bronze, de fer, d'ivoire et même de pierre (les *akwanshi* des Ejagham et Abanyom).

Ce sont les sculptures réalistes de bois recouvertes de peau (de chèvre semble-t-il) qui sont les plus caractéristiques de la région chez les Ejagham et les Ekoï (les coiffures anthropomorphes *nsibidi*). Chez les Keaka, ces coiffures sont de petites statuettes articulées.

Dans le cas de certaines œuvres statuariques, les artistes de la Cross River s'attachent à représenter la chair même de l'homme, les muscles, les os et la peau. W. Fagg souligne « qu'un tel naturalisme dépasse probablement celui des sculptures d'Ifé »<sup>54</sup>.

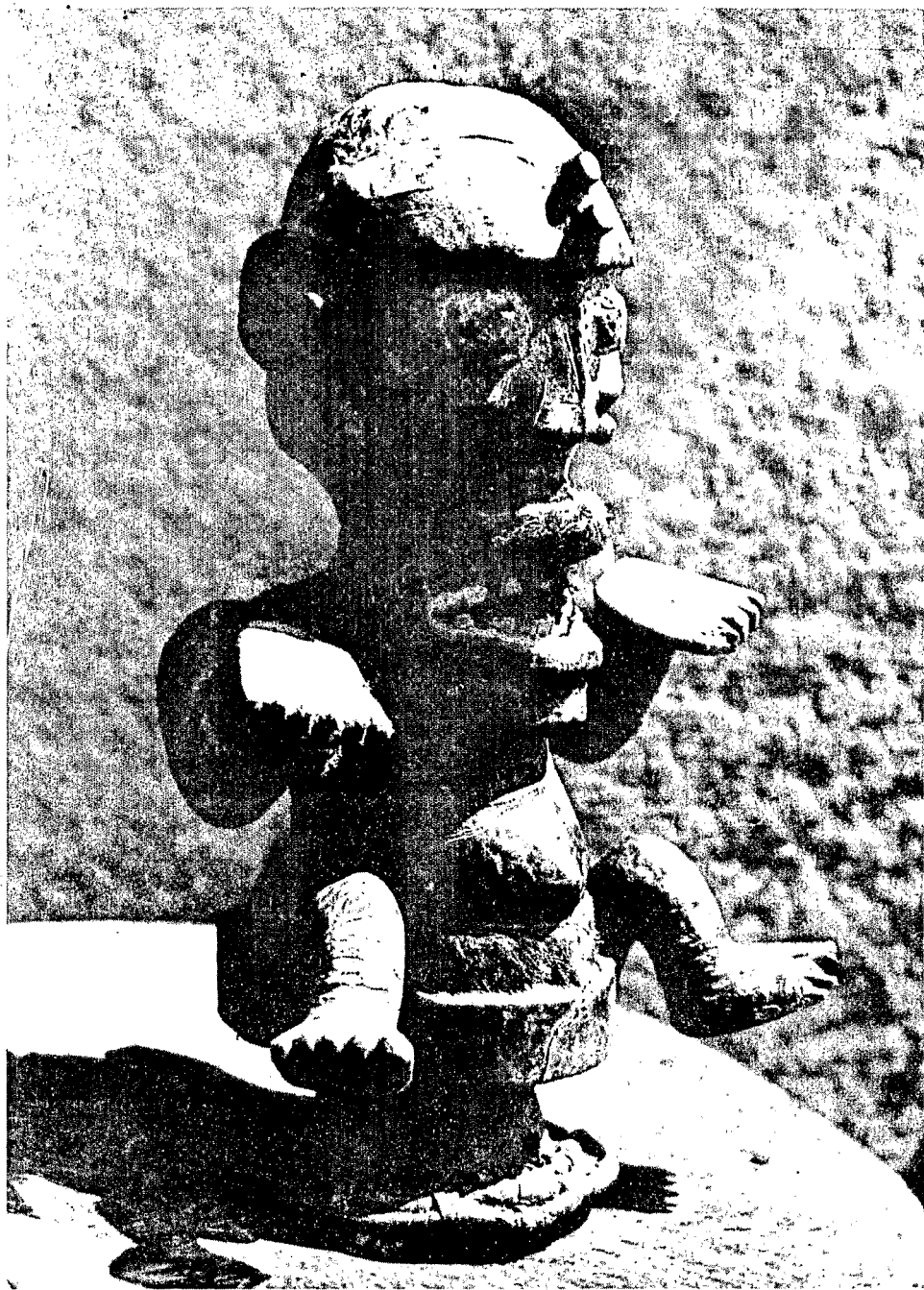
Parmi toute une variété d'objets mobiliers ou rituels, on peut citer les tambours à fente aux extrémités sculptées (les motifs sont anthropomorphes ou zoomorphes — en particulier une tête d'éléphant avec les pointes d'ivoire). Chaque tambour est associé à un rituel précis, certains ont presque trois mètres de long. On les trouve aussi bien dans une région forestière que dans les chefferies du Grassland (tambours horizontaux à fente ou verticaux sur un piétement, beaucoup sont tout à fait monumentaux, entièrement décorés de sculptures en bas-relief).

Les masques de la Cross River sont d'une grande variété de formes.

#### *Widekum* (figure 19)

Les *Widekum*, les plus proches des peuples du Grassland, ont de grands masques anthropomorphes ovales, simples de forme, le front bombé, les

54. Fagg (W.). 1967. *op. cit.*, p. 60.



4 Sommet de coiffe à forme humaine, bois recouvert de peau, des KEAKA de la province du Nord-Ouest. (Cliché Finac-Adala, 1984.)

yeux tubulaires exorbités, la bouche ouverte, surmontés d'une grosse touffe de plumes noires. Le bois est recouvert de peau. La facture de ces objets peut être très expressionniste ou parfois plus réaliste voire tout à fait mièvre. Certains sont janus ou multifaces.

### *Ekoi, Ejagham* (figure 21)

Le sommet de coiffure *nsibidi* des Ekoi, zoomorphe (une tête de crocodile à longues cornes spiralées pour l'exemple de la figure 21) ou anthropomorphe (une tête de mort avec ou sans cornes souvent spiralées) appartient à la société *Ekkpé* qui a des fonctions de contrôle social. Les Ekoi et les Ejagham sont aussi tournés vers le Nigeria où l'on retrouve la confrérie *Ekpó* chez les Igbo.

### *Keaka* (figure 18)

Les Keaka façonnent, dans un style expressionniste comme celui des Ekoi et des Ejagham, des sommets de coiffure qui sont des statuettes articulées en bois recouvert de peau avec des bras et des jambes repliés. La statuette est fixée sur une sorte de chapeau en nervures de palmier-raphia. Ce sont des objets tout à fait fantastiques voire morbides comme les têtes *nsibidi* de la Cross River.

Au point de vue statuaire, c'est le réalisme expressionniste qui domine avec l'utilisation de dents en métal ou en éclats de bambou, de cheveux ou de poils humains pour les coiffures et la barbe, de bras et jambes articulés, mains et pieds très détaillés.

A noter dans toute cette région l'habileté des artistes à donner une forme à des concepts abstraits (puissance, force, mouvement, férocité, etc.).

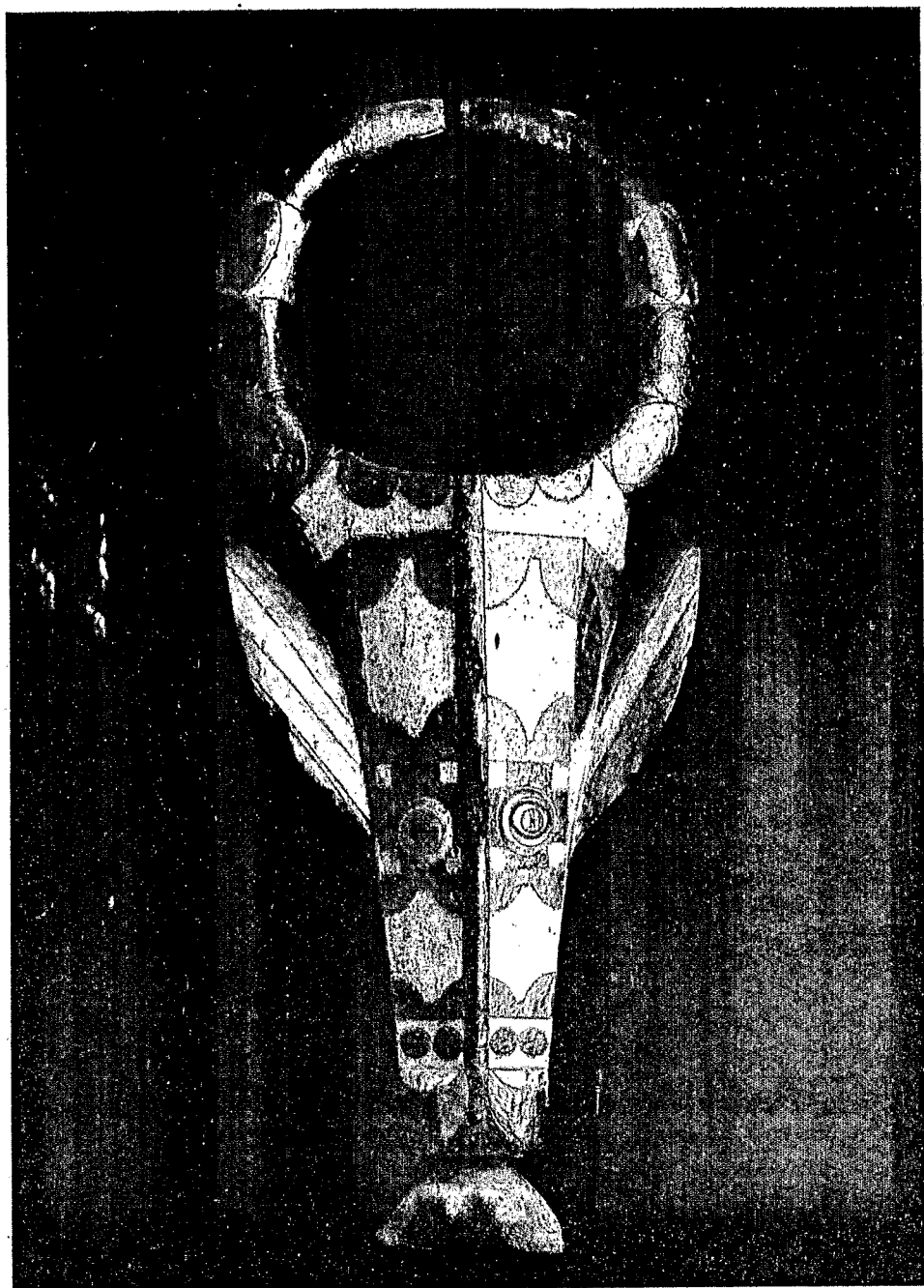
Les rapports stylistiques entre l'art des peuples de la Cross River, celui des Grassland à l'est et celui des Igbo au sud-ouest sont anciens mais ils ont dû s'accroître pendant la période de traite.

## b. Les styles de la côte Atlantique, Douala et Mungo

« En 1897, Léo Frobenius, un ethnologue allemand, publie une étude intitulée *Der Kameruner Schiffsschnabel* (un éperon de navire camerounais). Il s'agissait d'un éperon semblable à ceux que l'on trouve encore à Douala. Il sera l'étincelle qui annoncera l'aube des civilisations africaines aux yeux de Frobenius<sup>55</sup>. »

Les artistes douala ont très vite intégré des motifs étrangers (les colons européens, les fusils, etc.) aux thèmes plastiques traditionnels comme au

55. Mveng (E.). 1980. *op. cit.*, p. 20.



5 Masque de buffle des DOUALA, bois peint, 76 cm, Musée Barbier-Müller, Genève. (Cliché Ferrazzini.)

Nigeria du Sud. Cela n'a en rien altéré leur technique jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

Ces éperons de pirogue, appelés *tangé*, sont traités en ajours. On y trouve des thèmes anthropomorphes et zoomorphes. Au corps principal, dans l'axe de l'embarcation, peut s'ajouter un corps secondaire transverse lui aussi décoré, sculpté puis peint de couleurs vives. Ces *tangé* servaient lors des courses de pirogues qui avaient lieu chaque année en juillet sur le Wouri à Douala.

Cette technique sculpturale en ajours, des entrelacs subtils de motifs figuratifs, est exceptionnelle en Afrique noire. Elle s'apparente par contre à certaines œuvres du Pacifique. C'est un art essentiellement décoratif. En outre, les Douala et peuples apparentés de la zone côtière ont aussi façonné des masques remarquables, des spectres de danse et autres objets usuels décorés, tous des objets trop méconnus.

Les exemples choisis du style douala sont un *tangé* (figure 23) comportant des animaux enchaînés et un grand masque *Nyaté* de la confrérie *Ekongolo*, une tête de buffle humanisée, aux motifs géométriques très colorés (figure 22).

Les Douala façonnaient aussi de magnifiques tabourets au piètement ajouré dont certains furent attribués aux Ashanti du Ghana.

Plus à l'intérieur des terres s'étend la région du Mungo, zone de transition entre la côte et le Grassland. Les coutumes et l'art des peuples de cette zone, les Bafo et les Bakundu essentiellement, sont apparentés à ceux des peuples du Sud-Ouest du Grassland.

On y rencontre des masques de types variés. F. Lem indique que « le plus significatif et le plus saisissant est un masque polychrome, au dessin très stylisé et expressif, qui est à rapprocher de certains masques des Bobo de la Haute-Volta »<sup>56</sup>.

Parmi les œuvres statuaires, abondantes aussi, il faut remarquer des statuettes qui sont utilisées à des fins divinatoires pour sanctionner les parjures.

### c. Les styles bété-fang du Sud-Cameroun

L'art des Bété et des Fang (et autres peuples plus ou moins apparentés, tous bantou) est l'un des plus raffinés de l'Afrique noire, à la fois très expressif et puissant dans ses formes jamais stéréotypées et bien fini dans ses surfaces patinées et luisantes.

Les styles de ce grand complexe ethnique s'étendent de la Sanaga (Cameroun) à l'Ogooué (Gabon) et de la côte Atlantique (Cameroun et Guinée Equatoriale) à l'Ivindo (Gabon et Congo) vers l'est.

56. Lem (F.H.), 1951. *op. cit.*, p. 365.



L. Perrois a présenté ailleurs, en détail, la statuaire d'ancêtre des Fang<sup>57</sup> mais il faut savoir qu'en plus des statues somptueuses du *Byeri*, ces artistes façonnaient de nombreux autres objets, objets usuels, poteaux de case rituelle et surtout masques de sociétés initiatiques (également des gisants d'argile grandeur nature, chargés d'ossements servant dans les rites du *Ngil*).

Pour schématiser, on peut considérer que les Béti et les Fang se répartissent en trois grands groupes principaux : au nord les Béti qui comprennent principalement les Ewondo et les Eton ; au centre les Boulou et les Bané, encadrés à l'ouest des Ngoumba et des Mabea, à l'est des Maka ; au sud, les Fang proprement dits qui se subdivisent en Ntoumou et Mvae au Sud-Cameroun, Okak en Guinée Equatoriale, Ntoumou, Betsi et Nzaman au Gabon.

L'art de tous ces peuples forestiers semi-nomades jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, est avant tout lié aux croyances religieuses, culte des ancêtres et animisme. L'objet est le symbole de la force sacrée du culte auquel il sert. Les statues du *Byeri* sont pourtant bien moins importantes que les reliques (crânes, ossements divers) contenues dans les boîtes en écorce qu'elles surmontaient. De même pour les masques, faciles à reproduire et d'entretien précaire dans des conditions d'utilisation et de climat particulièrement rudes. Il ne faut pas oublier non plus que les objets qui restent aujourd'hui n'étaient que la partie matérielle des rites, ceux-ci s'exprimant aussi et surtout par les chants, la musique et la danse.

Au contraire des arts du Grassland qui ont réussi à durer jusqu'à nos jours malgré tous les aléas de l'histoire y compris la période coloniale et l'entrée dans le monde contemporain du développement, les arts des Béti et des Fang ont brutalement cessé d'exister, sinon par l'existence quasi « archéologique » des objets de collection, dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle lors du choc des cultures qu'a constitué l'arrivée des missionnaires chrétiens. Ceux-ci se sont attaqués d'emblée aux rituels initiatiques et surtout au culte des ancêtres du *Byeri*, qui sont devenus plus ou moins clandestins et donc peu susceptibles de produire des objets tels que les statues ou les masques.

Ces styles ont végété et se sont dégradés très vite jusqu'aux années 30 puis ont carrément disparu en tant que tels sauf quelques masques anodins, tolérés à titre de manifestations « folkloriques ».

Au Sud-Cameroun, la plupart des objets connus ont été recueillis par des voyageurs allemands entre 1880 et 1916. Les *abbia*, jetons d'un jeu de hasard, sculptés de motifs symboliques très expressifs (des proverbes et des jeux de mots exprimés par des motifs plus ou moins figuratifs,

57. Perrois (L.). 1972. *La statuaire fang (Gabon)*, 420 p., ORSTOM, Paris. Perrois (L.). 1979. *Arts du Gabon*, 320 p., ed. Arts d'Afrique Noire, Arnouville. Perrois (L.). 1985. *Art ancestral du Gabon*, Musée Barbier-Mueller, Genève, 240 p. (Nathan ed.).

toujours dans une forme d'amande), ont été interdits par l'administration coloniale pour des raisons économiques et morales. On les façonnait surtout chez les Ewondo et les Boulou.

Les productions de certains groupes restent mal connues, en particulier ceux du sud-est du Cameroun, au-delà des Boulou. D'autres styles sont aussi mal définis faute d'une étude spécifique et détaillée, par exemple les styles de la région de Yaoundé (Ewondo, Eton, Bané, etc.).

#### *Les styles Eton, Ewondo (figure 24)*

Les collections allemandes contiennent un certain nombre d'objets de la région de Yaoundé mais leur recensement n'a pas encore été fait systématiquement. Beaucoup de ces objets sont tardifs. L'exemple choisi est un poteau de case rituelle éton tel que tous les Béti et les Fang ont dû en sculpter dans le passé mais dont peu de spécimens sont connus. L'artiste a sculpté le poteau en haut-relief en superposant les motifs, des personnages et des animaux (ici des tortues), très dégagés du support.

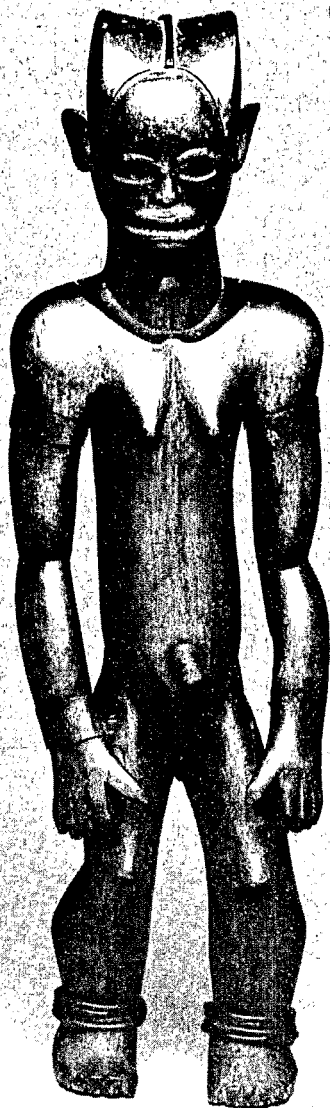
Les objets ewondo étaient souvent peints de couleurs vives, les masques comme les statuettes boulou et bané (figures 25, 26 et 33).

Les Boulou dont on ne connaît que peu d'objets ont un style apparenté à celui des Fang Ntoumou et des Fang Betsi du sud avec la face en cœur, la bouche faisant la moue (dents apparentes) et les reliefs musculaires soulignés sur les membres. La tête est toujours un peu sphérique et les formes assez lourdes. Un trait tout à fait caractéristique de ces styles du Sud-Cameroun est constitué par la facture géométrique carénée des épaules et les seins en obus. Les patines sont toujours noires et satinées, quelquefois brillantes. Parfois quelques motifs décoratifs métalliques en surcharge aux épaules et sur le visage figurant les tatouages. Les coiffures en catogan ou en coque enchassent l'arrière de la tête.

Le masque polychrome choisi comme exemple est zoomorphe. C'est un visage humain coloré par quartier (on retrouve cet usage plus au sud sur l'Ogooué au Gabon) surmonté de deux longues cornes d'antilope. Le front luisant est bombé. Les yeux fendus en amande rendent l'attitude mystérieuse. C'est un masque du rituel initiatique du *So*, interdit dès les années 1910. Ces cérémonies étaient au centre de la vie sociale et religieuse des Béti et des Boulou.

#### *Les Mabéa et les Benga (figures 27 et 28)*

Les Mabéa et les Benga sont deux groupes côtiers qui occupent le Sud-Cameroun vers Kribi et tout le littoral jusqu'à Bata en Guinée Equatoriale. Ce ne sont pas des Fang à proprement parler mais au point de vue culturel et surtout artistique, ils ont subi une forte influence de l'ensemble Boulou et Ngoumba.



6 Statue d'ancêtre, Byeri, des MABEA du Sud-Cameroun, bois, Musée Barbier-Müller (C. Ratton, 1939, Cliché Ferrazzini.)

Dans le complexe Béti-Fang on distingue deux grands styles statuaires, l'un plutôt longiforme dans le nord (donc au Sud-Cameroun et dans le Woleu-Ntem) et l'autre nettement bréviforme au Gabon.

Le sous-style mabéa n'a jamais vraiment été mis en valeur à cause de la relative rareté des pièces et du caractère plus réaliste de leur facture. Il a produit pourtant quelques-uns des chefs-d'œuvre les plus exceptionnels de l'art de l'Afrique Centrale atlantique, connus depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

Ces deux sous-styles ont en commun une facture spécifique, traitement réaliste des épaules et du visage, utilisation de motifs décoratifs cloutés. Les bois utilisés sont également particuliers avec une patine plutôt rougeâtre souvent claire. Les statuettes benga ont une coiffure carénée en calot et tiennent souvent devant la poitrine une corne magique comme chez les Ngoumba.

#### *Les Ngoumba (figure 29)*

Les statues ngoumba sont surtout présentes dans les collections allemandes rassemblées à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. G. Zenker, administrateur puis commerçant allemand qui créa Yaoundé puis vécut à Lolodorf en plein pays Ngoumba, en a recueilli beaucoup qu'il a envoyées dans les musées de son pays.

Les Ngoumba sont d'origine maka (Est du Cameroun) mais ils ont été par la suite fortement « pahouinisés » lors du déferlement béti-fang du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècles, vers le Gabon.

Le style ngoumba est très caractéristique : longiforme voire hyperlongiforme, tête en poire avec un gros neurocrâne, bouche très prognathe en parallélépipède avec une bouche (pour les *Byeri* masculins), une corne rituelle *nlakh* dans les mains disposée dissymétriquement, gros nombril cylindrique, épaules carénées et décors métalliques sur la face et la poitrine.

De facture puissante et généralement bien finis (surfaces lisses, patine brillante), ces objets sont parmi les grandes réussites de l'art africain.

#### *Les Ntoumou (figures 31 et 30)*

C'est chez les Ntoumou (et dans une moindre mesure les Mvaï) que G. Tessmann a travaillé de 1904 à 1907 lors de l'expédition du musée de Lübeck chez les Pangwe du Sud-Kamerun<sup>58</sup>. Malgré les idées et préjugés de l'époque, Tessmann a fait une enquête remarquable et écrit par la suite une monographie qui reste un modèle du genre dans son exhaustivité. Il a recueilli beaucoup de témoins matériels (dont la plupart ont été détruits à

58. Tessmann (G.). 1913. *Die Pangwe*, Berlin (2 vol.).



7 Statue d'ancêtre, mère à l'enfant, Byeri, des NGOUMBA du Sud-Cameroun.  
(Cliché Musée de l'Homme-Drouot, Paris, déc. 1931.)

Lübeck pendant la Seconde Guerre mondiale lors d'un bombardement), fait des croquis et même pris des photographies, en particulier de statuettes du *Byeri* et de masques.

Le style ntoumou qu'on trouve au Sud-Cameroun, dans la partie nord-est de la Guinée Equatoriale (région d'Ebébeyin) et au Nord-Gabon (région de Bitam) est à la fois très doux dans les surfaces aux volumes subtils et d'une raide minceur dans les volumes de base, tronc élancé et membres grêles. Certains objets sont tout à fait filiformes. Le visage est déjà beaucoup plus stylisé que dans le Nord : front bombé, face en cœur, nez mince, bouche réduite à un trait au niveau du menton, yeux ronds<sup>59</sup>, coiffe en catogan. Les surfaces sont soigneusement polies avec des feuilles abrasives et ensuite patinées avec des huiles végétales. Certains bois peuvent être résineux et suinter (cela se trouve plus souvent dans les styles betsi et nzaman du Sud).

Il ne semble pas qu'il y ait eu des têtes seules dans les styles du Sud-Cameroun sauf peut-être justement chez les Ntoumou gabonais. La question de l'antériorité des têtes sur les statues reste un point controversé qui sera difficile à élucider. J. Fernandez penche pour cette hypothèse, L. Perrois croit plus à une coexistence de ces deux types d'objets.

Les Ntoumou avaient aussi des masques, en particulier du *So* à cornes et du *Ngil*, des figures anthropomorphes très allongées, front bombé, nez démesuré, bouche minuscule en bas de la face, yeux généralement réduits à deux fentes, décor tatoué caractéristique (ligne médiane allant du front au menton, chevrons sur les tempes, incisions verticales sur les joues) sur un fond blanchâtre empâté de kaolin. Certains masques pouvaient être aussi polychromes (blanc, noir, rouge). La société du *Ngil* avait un caractère judiciaire de régulation sociale, elle était très redoutée.

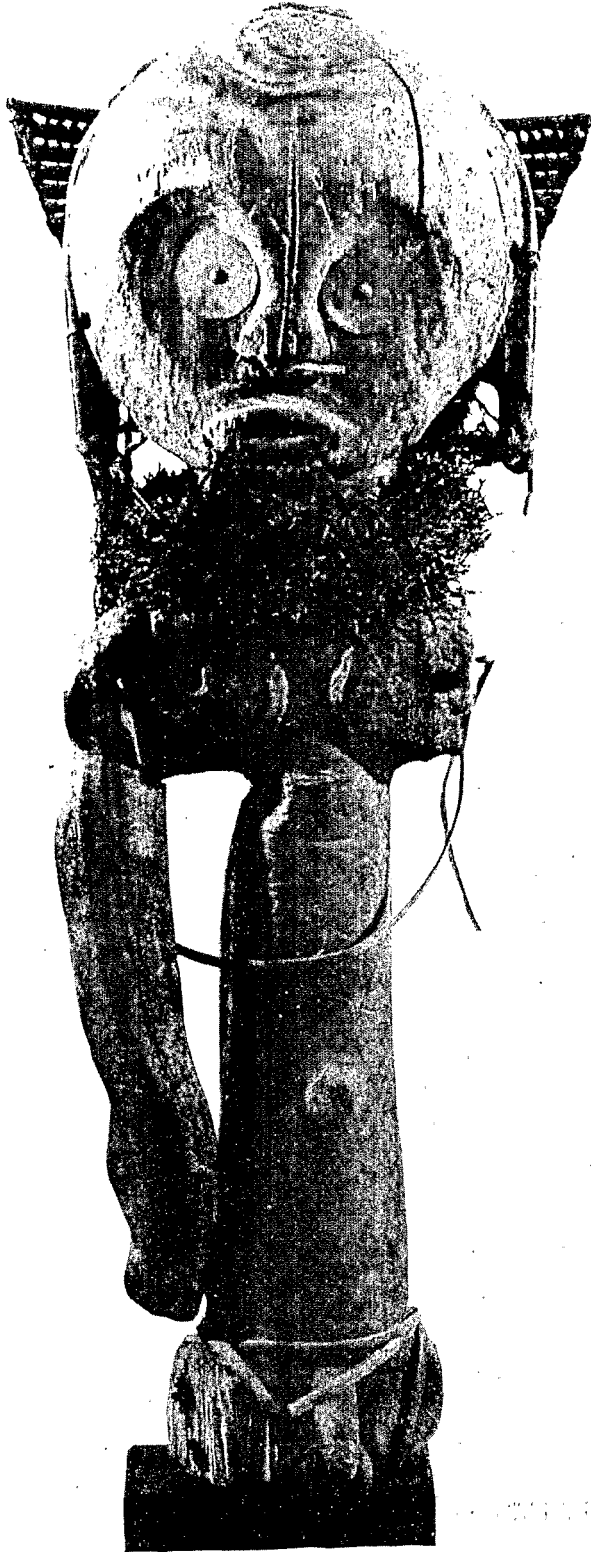
Ces masques ont évolué au point de vue stylistique pour aboutir aux *Bikereu* et *Ekekek* quelque peu folkloriques qui animent les danses actuelles mais ont totalement perdu leur caractère initiatique.

### *Les Mvaï* (figure 32)

Les Mvaï ou Mvae peuplent la vallée du Ntem, à la fois du Sud-Cameroun et du Nord-Gabon. Les groupes mvae sont disséminés au milieu de l'ensemble ntoumou.

Ce sous-style est assez particulier dans ses formes qui se caractérisent par une tête massive coiffée d'un casque perruque à trois crêtes triangulaires tout à fait typique, le front bombé, les yeux globuleux en « grain de café », le torse trapu avec des tatouages nombreux sur le ventre (les statues féminines).

59. Souvent fait de rondelles métalliques.



8 Grande statue articulée du Byeri provenant des NTOUMOU du Sud-Cameroun, recueillie par G. Tessman vers 1906, Musée Ethnographique de Lübeck. (Cliché du Musée.)

De structure plutôt brévisforme, le sous-style Mvaï annonce les formes betsi et nzaman du Gabon, beaucoup plus massives. Il faut enfin noter la somptuosité des patines, brillantes et noires, presque laquées, parfois suintantes de résine.

Dans toute cette région frontalière du Ntem, on trouve déjà des masques *Ngontang* (« la jeune femme blanche »), soit à une face, soit des masques-heaumes à trois ou quatre faces. Les visages sont le plus souvent presque ronds, enduits de kaolin, à peine tatoués avec une face en léger creux. Certains ont aussi des cornes comme l'exemple choisi (figure 34).

L'origine de ce type de masque est assez obscure quoique attestée depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. La danse *Ngontang* se manifeste pour les deuils importants et les grandes palabres. Au moment de la danse, le porteur du masque, dûment préparé, enduit ou porteur de « remèdes » appropriés, est possédé par l'esprit qui lui confèrera un don de divination momentané.

#### *Les Maka* (figure 35)

Les Maka occupent la partie forestière de la province de l'Est du Cameroun. Les Ngoumba, on l'a vu, sont d'origine Maka. On connaît très peu d'objets de cette région, pas de statues ni de masques, par contre des planches décorées (comme chez les Batéké du Congo-Brazzaville), comme celle choisie en exemple (figure 35). Les motifs géométriques, triangles, demi-cercles, losanges encadrent une figure stylisée de lézard ou de crocodile.

L'étude de toute cette zone orientale sud du Cameroun, peu peuplée (avec beaucoup de groupes Pygmées) reste à faire.

### CONCLUSION

Ce survol rapide de tous les styles du Cameroun dont l'étude précise a été entreprise mais sera de longue haleine, montre la richesse de la production sculpturale de ce pays et la variété de son inspiration.

Synthèse de l'Afrique noire, à la fois soudanaise et sahélienne au Nord et bantou au Sud avec toutes les formes intermédiaires des hauts plateaux de l'Ouest et du Nord-Ouest, le Cameroun peut s'enorgueillir d'avoir des arts dont certains sont encore très vivants et qui reflètent les multiples facettes de ces cultures juxtaposées.

Il n'a pas été possible d'illustrer dans ces quelques pages la géographie stylistique de ce vaste pays dans sa complexité. Nous en sommes restés à quelques exemples caractéristiques. Ceux-ci voudraient cependant montrer que les arts du Cameroun ne se résument pas aux arts bamiléké ni même à ceux du Grassland. Chaque région a ou a eu ses modes d'expression plastique. Les styles de toute la zone forestière du Sud,



prodigues de chefs-d'œuvre somptueux, équilibrent tout à fait ceux de l'Ouest qui évidemment étonnent par leur abondance.

Le Cameroun est un pays de grand art africain, région carrefour, région de passage mais avec des métissages culturels autochtones tout à fait réussis.

La connaissance détaillée de ces arts est importante dans la mesure où les objets sont des témoignages du passé, l'aboutissement de traditions souvent perdues dans les mémoires, les messages ultimes des hommes d'autrefois. Jamais fortuite ou gratuite, l'œuvre d'art, une statue, un masque, unealebasse pyrogravée, est à la fois un document technique et historique précieux qu'il faut tenter d'analyser et de déchiffrer par rapport à son milieu spécifique, et un sujet 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 de dégager du travail des bâtisseurs des gigantesques maisons bamiléké... la pensée qui les inspire et la conception des rapports sociaux qu'ils consignent<sup>60</sup>. »

L'analyse de la « culture matérielle », quelque peu sacrifiée à l'anthropologie sociale depuis deux ou trois décennies, est pourtant un atout précieux pour la connaissance des milieux traditionnels, prélude indispensable à toute entreprise de développement surtout en milieu rural.

Le réflexe de rééquilibrage culturel après l'époque coloniale surprend beaucoup les experts surtout préoccupés d'économie. Mais qu'est-ce que l'économie sans les hommes qui l'animent, leur mentalité, leur langue, leur histoire, leurs techniques et même leurs arts (dont la musique et la danse plus que la sculpture ont gardé une importance vitale) ?

Il n'est plus douteux que la dimension culturelle du développement, face au choc des civilisations de notre époque, est plus importante qu'on ne se l'imagine de l'extérieur.

Le R.P. Mveng souligne que « en abandonnant totalement leurs traditions artistiques et technologiques, les peuples négro-africains commettraient un véritable crime vis-à-vis de l'humanité. C'est grâce à la connaissance profonde de ces traditions que nos peuples pourront non seulement mieux saisir la complexité et l'originalité des techniques étrangères, mais encore qu'ils pourront découvrir ce qui leur manque pour correspondre à nos besoins particuliers »<sup>61</sup>.

60. Aguessy (H.). 1977. *Visions et perspectives traditionnelles, introduction à la culture africaine*, UNESCO, Paris, p. 118.

61. Mveng (E.). 1980. *op. cit.*, p. 152.

## DOCUMENTATION ICONOGRAPHIQUE (Carte n° 4)

<i>Numéro du document et légende</i>	<i>Source</i>
1 Tête sao	Musée de l'Homme, Paris
2 Statuette koma-gimbe	Collection privée, Cameroun
3 Masque tchamba	Collection privée, USA
4 Siège vouté	Völkerkunde Museum, Berlin
5 Masque tikar	Collection privée, USA
6 Statuette mambila	Milwaukee public Museum
7 Masque fumte	Sammlung für Völkerkunde der Universität, Zürich
8 Masque (Babanki-Tungo)	Collection Barbier-Müller
9 Trône bamoum	Völkerkunde Museum, Berlin
10 Masque bamiléké	Chefferie de Bandjoun
11 Trône (Bandjoun)	Musée de Bandjoun
12 Masque (Bandjoun)	Collection Pierre Harter
13 Masque dit « Batcham » (Bandjoun)	Musée de Bandjoun
14 Masque bamendou	Collection Pierre Harter
15 Trône Babungo	Collection privée (Babungo)
16 Masque wum	Musée de Bamenda
17 Masque kom	Musée de Bamenda
18 Coiffure de danse keaka	Collection Segy, New York
19 Masque widekum	Musée de Bamenda
20 Statuette bangwa	Ancienne collection H. Rubinstein
21 Masque ékoi	Musée of primitive art, New York
22 Masque douala	Collection particulière
23 Proue de pirogue douala	Musée de l'Homme, Paris
24 Pilier éton	Völkerkunde Museum, Berlin
25 Masque boulou	Völkerkunde Museum, Berlin
26 Statuette boulou	Musée de l'Homme, Paris
27 Statuette mabéa	Collection P. Guimiot
28 Statuette benga	Völkerkunde Museum, Hambourg
29 Statuette ngoumba	Städtliche Museum, Berlin
30 Masque ntoumou	Völkerkunde Museum, Leipzig
31 Statue ntoumou	Ancienne collection Mendès-France, Paris
32 Statuette mvae	Collection S. Borro, ancienne collection Guillaume
33 Statue bané	Völkerkunde Museum, Berlin
34 Masque fang	Völkerkunde Museum, Leipzig
35 Planche décorée maka	Völkerkunde, Berlin
36 Masque ngbaya	Völkerkunde Museum, Berlin

## BIBLIOGRAPHIE

- Ankermann, B. 1910. « Bericht über eine Ethnographische Forschungsreise ins Grassland von Kamerun », Berlin, *Z.F. Ethnol.*
- Bahoken, J.P., Atangana, E. 1975. *La politique culturelle en République Unie du Cameroun*, Paris, Les Presses de l'UNESCO.
- Beguïn, J.P. 1952. *L'habitat au Cameroun*, Paris, ORSTOM.
- Belinga, E. 1977. *Introduction à la littérature orale africaine*, Université de Yaoundé.
- Bouchaud, J. 1952. « La côte du Cameroun dans l'histoire et la cartographie », *Mémoires de l'IFAN*, centre du Cameroun.
- Buisson, E. et Truitard, Z. 1934. *Arts du Cameroun, à l'exposition d'art colonial de Naples*, Paris, s.d.
- Champaud, J. 1973. *Atlas régional de la République Unie du Cameroun : Ouest II*, commentaires des cartes, Yaoundé, ORSTOM.
- En coll. 1981. *Contribution de la recherche ethnologique à l'histoire des civilisations du Cameroun*, Paris, CNRS, 2 volumes.
- Delange, J. 1967. *Arts et peuples de l'Afrique Noire*, Paris, Gallimard.
- Dicka Akwa Nya Bonambela. 1982. *Les problèmes de l'anthropologie et de l'histoire africaines*, Yaoundé, Edition Clé.
- Fagg, W. 1967. *L'art de l'Afrique Occidentale : sculptures et masques tribaux*, Paris, Coll. d'art UNESCO.
- Fagg, W. 1967. *Sculptures africaines, les univers artistiques des tribus d'Afrique Noire*, Paris, Fernand Hazan, éditeur.
- Fraser, D. et Cole, H. 1972. *African art and leadership*, Madison, The University of Wisconsin Press.
- Frobenius, L. 1897. *Der Kameruner Schiffsschnabel und seine Native*, Halle.
- Frohlich, M. 1979. *Geltgiesser im Kameruner Grassland*, Ein technologischer Bericht, Zürich (Museum Rietberg).
- Gebauer, P. 1979. *Art of Cameroon*, New York.
- Gertraud. 1984. *Les choses du Palais*, catalogue du Musée du Palais de Foumban.
- Golding, J. 1968. *Le cubisme*, Paris, livre de poche, Ed. René Julliard.
- Griaule, M. 1951. *Art et symbole en Afrique Noire*, St.-L.-V.
- Hebga, Meinrad. 1979. *Sorcellerie, chimère dangereuse ?*, Abidjan, Inadès Edition.
- Jefferson, L.E. 1974. *The decorative arts of Africa*, London, Collins, St. James Palace.
- Jeffreys, M.D.W. 1945. « Le serpent à deux têtes Bamun », Douala, *Etudes camerounaises*.
- Kjersmeier, C. 1938. *Centres de style de la sculpture nègre africaine*, Paris-Copenhague, E. Morance, 4<sup>e</sup> volume.
- Koloss, H.J. 1977. « Kamerun : Könige, Masken, Feste » (Ausstellung des Inst. für Auslands-Beziehungen und des Lieder Museum), Stuttgart.
- Krieger, K. 1969. *Westafrikanische Plastik*, Berlin, Museum für Völkerkunde; Vol. I., 1965; Vol. II, 1969; Vol. III, 1969.

- Labouret, H. 1935. « Catalogue de l'exposition de la Mission au Cameroun de M.H. Labouret », Paris, Musée de Trocadéro.
- Laburthe-Tolra, P. 1981. *Les Seigneurs de la forêt*, Paris, publications de la Sorbonne.
- Laude, J. 1979. *Les arts de l'Afrique Noire*, Paris, Le Chêne, 2<sup>e</sup> édition.
- Laude, J. 1980. *Esprits et dieux d'Afrique*, Paris, Ed. de la Réunion des Musées Nationaux.
- Lebeuf, J.P. 1946. *La plaine du Tchad et ses arts*, Paris.
- Lecoq, R. 1950. « L'art au Cameroun », *Tropiques*, n° 327, de décembre 1950.
- Lecoq, R. 1953. *Une civilisation africaine : les Bamiléké*, Paris, Présence Africaine.
- Leiris, M., Delange, J. 1967. *Afrique Noire : la création plastique*, Paris, Gallimard, l'Univers des Formes, Ed. d'art.
- Lem, F.H. 1951. « L'art au Cameroun », in *Cameroun-Togo*, Encyclopédie de l'Afrique française, Paris, Ed. de l'Union française, pp. 363 à 374.
- Maret, P. de 1984. « L'Archéologie en zone Bantu jusqu'en 1984 », *Muntu*, n° 1, pp. 37-60.
- Meauzé, P. 1967. *L'Art nègre*, Paris, Hachette.
- Mveng, E. 1963. *Histoire du Cameroun*, Paris, Présence Africaine.
- Mveng, E. 1980. *L'Art et l'artisanat africains*, Yaoundé, Ed. Clé.
- Niklin, K., Salmons, J. 1984. « Cross River arts styles » in *African Arts*, number 1, Vol. XVIII, pp. 15-40.
- En Coll. 1984. *Le Nord-Cameroun*, Paris, ORSTOM.
- Northern, T. 1984. *The art of Cameroon*, Smithsonian institution travelling exhibition service, Washington D.C.
- Northern, T. 1973. *Royal art of Cameroon*, Hanover, Hopkins, Center Art Galleries.
- Northern, T. 1975. *The sign of the leopard : beaded Art of Cameroon*, University of Connecticut.
- Notué, J.P., Perrois, L. 1984. *Contribution à l'étude des sociétés secrètes chez les Bamiléké (Ouest-Cameroun)*, Yaoundé, ISH et ORSTOM.
- Obama, J.P. 1966. « Le Cameroun, microcosme de la négritude », préparatif au 1<sup>er</sup> festival des arts nègres de Dakar, *Abbia*, vol. 12/13, p. 14-73.
- Obenga, Th. 1985. *Les Bantu*, Paris, Présence Africaine.
- Paulme, D. 1956. *Les sculptures de l'Afrique Noire*, Paris.
- Pedrales, D.P. 1950. *Archéologie de l'Afrique*, Paris, Payot.
- Perrois, L. 1972. *La statuaire fang*, Paris, mémoire ORSTOM n° 59.
- Perrois, L. 1978. « Note de présentation du Fichier Iconographique National de l'Art et de l'Artisanat du Cameroun », ISH, Yaoundé.
- Perrois, L. 1979. *Arts du Gabon*, Arts d'Afrique Noire, Arnouville, ORSTOM.
- Perrois, L. 1985. *Art ancestral du Gabon*, Musée Barbier-Mueller, Genève, Nathan éd.
- Preiswerk, R. et Perrot, D. 1975. *Ethnocentrisme et histoire*, Paris, Ed. Anthropos.
- En coll. 1979. *République Unie du Cameroun*, Paris, Editions Jeune Afrique.
- Warnier, J.P., Nkwi, P. 1982. *Elements, for a history of the western Grassfields*, University of Yaoundé.

# MUNTU

REVUE SCIENTIFIQUE ET  
CULTURELLE  
DU  
CICIBA



PB 1641

**4-5** année 1986

O.R.S.T.O.M. Fonds Documentaire ISSN 0768-9403

N° 23 606 H

Cote : B

29 AVRIL 1987