

PREMIÈRE PARTIE

1

LA MATIERE DES JETONS ET SA TRANSFORMATION

Les dictionnaires définissent la xylographie comme l'art de créer une estampe à l'aide d'une planche de bois gravée par la méthode de la taille d'épargne qui consiste en évider à l'aide d'un burin les parties de la surface qui doivent rester blanches à l'impression tout en laissant en relief celles qui doivent être tintées et estampées sur le papier. Ceci dit, étymologiquement ce mot signifie "gravure sur bois". C'est donc dans ce sens que nous pouvons considérer les jetons d'*abia* comme des vraies xylographies tout en précisant deux choses :

- a. sa matière tout en étant d'origine végétale n'est pas une planche tirée de la partie ligneuse d'un tronc d'arbre mais une lamelle extraite du tégument dur, lisse et d'une couleur obscure et brillante de la graine du fruit d'un arbre ;
- b. la gravure obtenue suivant presque les mêmes procédés n'est pas destinée à l'impression typographique.

C'est pour cette raison que le xylographe africain – qui ne conçoit pas les jetons d'*abia* en termes typographiques – lorsque le sujet de sa gravure le lui permet, il accorde une attention particulière à la création d'un fond géométriquement strié dans les parties de la surface qui ont été évidées tout en veillant à ce que la surface de la figure et celle du cadre qui entoure la limite naturelle de la pièce restent au même niveau. Cette attention à orner le fond ne doit pas être prêtée par le graveur qui conçoit son œuvre en vue à l'impression puisqu'il sait très bien que le fond évidé n'a aucune incidence dans l'impression puisqu'il correspond justement à la partie qui doit rester vierge dans l'estampe. Par ailleurs, le xylographe africain n'a aucun inconvénient à exécuter sa gravure sur des pièces plus ou moins courbées comme c'est le cas de plusieurs jetons d'*abia*. De toutes façons toutes ces

pièces peuvent être considérées comme des vraies xylographies bien que non destinées à la reproduction typographique.

Ceci dit, on peut se poser la question de savoir si la structure topographique des jetons est complètement indépendante de toute technique typographique. Nous savons par Zenker¹⁴ que pendant son séjour à Yaoundé entre 1889-1893 les jeunes sculptaient «des petits cubes de bois pour imprimer des dessins sur leurs fabrications en raphia... »

On sait qu'en général les xylographies destinées à la reproduction typographique sont entourées d'un cadre pour faciliter l'encre. Or, la présence d'un cadre dans la structure topographique des jetons d'*abia* pourrait être interprétée comme une transposition de la structure des cubes pour imprimer des dessins à la structure des jetons pour jouer¹

Comme il a été déjà dit, la matière de ces xylographies est le tégument osseux de la graine du fruit d'un arbre, *l'Autranella congolensis* de la famille des Sapotacées appelé *elané* en ewondo.

Fig. 5.
Graine du fruit d'*Autranella congolensis*
MRAC de Turverren : EO 1967.63.1218



Ce fruit ressemble à celui d'une autre sapotacée, le *Baillonella toxisperma*, que les Beti appellent *adzab*. C'est peut-être pour cette raison qu'il y a eu une certaine

¹ ⁴ Cf. supra p. ADAPTER

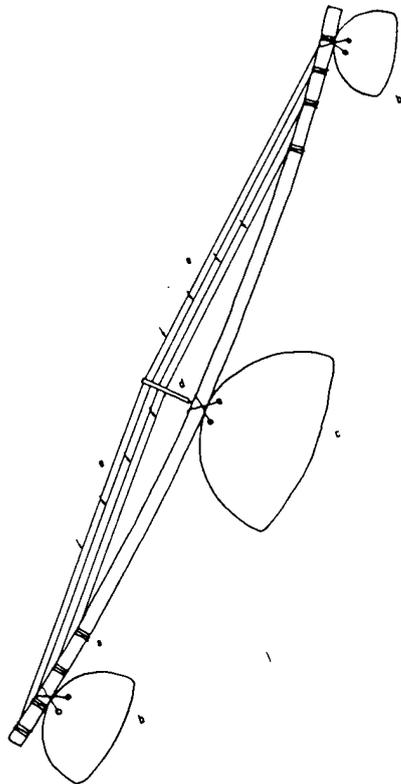
¹ LABURTHER-TOLRA, PH., *Yaoundé d'après Zenker (1895)* (Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Yaoundé, n°2, 1970)

confusion entre les différents auteurs en ce qui concerne l'identification scientifique de l'arbre utilisé par les Beti pour fabriquer ces pièces. Dans le texte ewondo transcrit par Otto Reche, son informateur Paul Messi donne le nom ewondo d'*elañ* bien que dans ce texte il soit identifié comme *Mimusops djave* (syn. de *Baillonella toxisperma*). Pour les Evuzok, l'arbre préféré par les graveurs c'était l'*elañ* qu'ils distinguent parfaitement de l'arbre *adjab*. Il faut signaler que malgré la ressemblance entre les fruits de ces deux arbres, le tégument de la graine du fruit de l'arbre *elañ* est plus épais et résistant de façon qu'il offre plus de garanties au travail du graveur.

Dans le même texte ewondo, Paul Messi fournit quelques indications sur les caractéristiques de l'arbre *elañ*. Il rappelle son aspect majestueux (*eyegan ele*) mais aussi dangereux à cause de sa toxicité. C'était pour cette raison qu'il était défendu de cueillir les fruits en entier et de les apporter au village de peur aux empoisonnements. Les femmes se chargeaient de les récolter mais elles attendaient que les fruits pourrissent jusqu'à laisser au découvert la graine entièrement nue, libre de leur enveloppe charnue. Les femmes savaient que ces graines étaient recherchées. La collecte n'était donc pas une tâche gratuite. Au début du XXème siècle – nous rappelle encore Paul Messi - les femmes les vendaient aux joueurs ou graveurs des jetons d'*abia* pour deux baguettes en fer. Jadis, chez les Beti, ces baguettes appelées *mbas* ou *nsongama* jouaient un rôle un peu analogue à celui de la monnaie pour sanctionner certains échanges. De chaque graine, les xylographes pouvaient en tirer deux ou trois jetons (*mimvia*) qui, une fois gravés, pouvaient être vendus pour cinq baguettes le jeton, obtenant ainsi un bénéfice non négligeable. Cette information qui a le mérite d'être publiée en 1924 par Otto Reche tout en reproduisant le texte de son informateur ewondo Paul Messi, confirme l'idée suivant laquelle les graveurs exécutaient les jetons sous commande et que ceux-ci avaient un *prix* comme l'avaient aussi les graines nues que les femmes allaient chercher au pied de l'arbre *elañ*.

Le terme ewondo utilisé pour désigner l'exécution des figures dans les jetons d'*abia* est le verbe *sañ* qu'on peut traduire par «graver». Ceci dit, en examinant le champ sémantique de ce terme, il nous semble pouvoir affirmer

qu'il apparaît en rapport avec l'idée de «clarifier» comme semble le suggérer son dérivé *sañan* et l'expression idéophonique *a sañ* qui traduit l'impression



causée par une chose qu'on perçoit d'une façon très distincte. Le dérivé nominal *nsañ* qu'on peut traduire par «gravure» suggère que l'effet de l'action de graver s'obtient par une opération de *clarification*, c'est-à-dire par la création d'une forme nouvelle clairement intelligible à partir d'un tout informe. D'une façon plus spécifique, ce même terme *nsañ* désigne aussi les cordes du harpe-cithare *mvèt*.

- a. anneaux d'accord
- b. résonateurs auxiliaires
- c. résonateur principal
- d. chevalet
- e. cordes (*nsañ*)

Or, ces cordes sont obtenues en détachant des lanières régulières de l'écorce ligneuse d'une branche souple du palmier-raphia *zam* qui constitue la pièce maîtresse du harpe-cithare *mvèt*. Le nom qu'on donne à ces cordes évoque une opération technique qui ne consiste pas en «graver» mais en «séparer» ou «détacher» tout en transformant un tout uniforme (la branche) en un ensemble d'éléments bien différenciés (les cordes et la pièce maîtresse). Le sens de ce geste manuel coïncide avec la dimension symbolique inspirant la philosophie de ce jeu qui, comme on le verra, célèbre le passage de l'état d'indifférenciation à celui dans lequel les êtres qui peuplent l'univers apparaissent différenciés. Il s'agit peut-être d'une simple coïncidence. Une coïncidence, en tout cas, lourde de sens.

ARTISTES, ÉCOLES ET STYLES

Georges Zenker qui, d'après le témoignage de Curt Von Morgen que nous avons transcrit plus haut, avait voulu libérer les deux malheureux joueurs qui avaient été faits prisonniers par ses créanciers pour ne pas avoir payé les dettes contractées dans le jeu d'*abia*, décrit la vie quotidienne des habitants de Yaoundé aux alentours de l'année 1895. En se référant à leur activité artisanale, il écrit : «Tous les jeunes hommes savent sculpter; ils se servent alors d'un couteau triangulaire de fabrication indigène. Sont ainsi sculptées des cuillers, des assiettes, des jetons de jeux, des peignes, des cannes et de grandes statues de bois, tant humaines qu'animales, ces dernières souvent de formes tout à fait fantastiques; enfin, des petits cubes de bois pour imprimer des dessins sur leurs fabrications en raphia, etc.»²

En ce qui concerne les statues de bois, il est probable que Zenker se réfère aux figures humaines appelées *bieri* ou *ngun mèlan* destinées au culte des ancêtres; en ce qui concerne les figures animales, il s'agit peut-être d'une référence aux sculptures de caractère monumental sculptées sur le tronc d'un arbre pour la célébration du rite *so*. C'était sur ce tronc d'arbre appelé *ndzom* où devaient s'exhiber et danser tous les candidats.³

Avec la colonisation, les sculptures de caractère rituel furent bientôt condamnées à disparaître; tandis que les objets relevant de l'ordre du profane furent progressivement supplantés par leurs succédanés d'origine européenne, à exception peut-être de ceux qui ne pouvaient pas être remplacés par d'autres d'équivalents comme par exemple les gros mortiers (*nzòbi*) et certains instruments de musique que dans les années 60 on continuait à fabriquer dans la région de Nsola. Ceci dit il faut ajouter que si dans cette époque des Evuzok étaient bien capables de transformer la masse compacte d'un morceau de tronc d'arbre en un mortier d'environ 0,60 à 1 m. de hauteur, l'artisan se

² LABURTHE-TOLRA, Ph., *Yaoundé d'après Zenker (1895)* (Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Yaoundé, n° 2, 1970) p. 97:

³ Voir HOUSEMAN, M., «des artifices de la logique initiatique» in *Le Journal des Africanistes*, 54, I, pp. 41.65

limitait à obtenir une forme bien achevée – suivant différents modèles – d'un ensemble formé par la vase et la base, sans y ajouter à peine un seul élément décoratif. Il en va du même pour les tambours *mbe* que jadis étaient ornés avec des figures géométriques, humaines ou animales en bas-relief. Les quelques tambours cylindriques ainsi sculptés qu'il nous a été possible d'observer et d'entendre jouer chez les Evuzok, étaient considérés comme des «instruments très anciens légués par les ancêtres» Les autres, ceux qui avaient été fabriqués plus récemment, ils se réduisaient à des simples morceaux de tronc d'arbre évidés et recouverts par le haut d'une peau d'antilope mais sans aucun élément ornemental, sans aucune concession à l'esthétique, sauf celle en rapport avec un autre art, consistant en fabriquer un instrument musical capable au moins de continuer rythmant les chants et les danses d'un peuple dominé par une technique étrangère tout en trouvant dans la musique le dernier refuge pour exprimer ses émotions, après avoir abandonné sur le chemin de sa perte forcée d'identité la possibilité de s'exprimer à travers les arts plastiques comme c'était le cas autrefois. Quoi qu'il en soit, ce qui est certain c'est que cette époque décrite par Zenker où tous les jeunes savaient travailler avec une très grande habileté le bois est périmée. Ceci dit, il est probable aussi que Zenker exagère un peu. Tous les hommes pouvaient tenter de faire une sculpture ou graver un jeton d'*abia* mais très certainement tout le monde n'avait pas la même habileté, ni le même goût, ni la même capacité créatrice en proposer des nouveaux thèmes ou des nouvelles formes pour traiter les sujets déjà connus. L'étude systématique des principaux thèmes que nous aborderons dans la troisième partie de ce livre nous montrera non seulement une certaine diversité de styles mais aussi la liberté d'expression plastique dont jouissait les auteurs de ces pièces et ceci contrairement à l'idée reçue suivant laquelle les artistes africains seraient soumis à reproduire toujours les mêmes formes suivant des modèles presque immuables et complètement anonymes que se transmettaient de génération en génération au sein du groupe. Une façon comme une autre de nier à ces artistes une capacité créatrice en les réduisant à des simples artisans plus ou moins habiles condamnés à reproduire des modèles imposés par une

hypothétique tradition. Une façon comme une autre aussi de dissoudre l'individu dans une espèce de "communisme primitif" qui réduirait l'art de ces peuples dans une confuse œuvre collective. Ces faux présumés ont contribué à ce que les ethnologues, historiens de l'art et collectionneurs ne s'intéressèrent guère pour les auteurs des œuvres qui récoltaient. Un art qui nous est parvenu sans signature ne veut pas dire qu'il soit un art par lequel ses auteurs n'avaient pas ou ne cherchaient pas à se faire un nom de façon que certains d'entre eux parviennent à acquérir une plus grande notoriété que d'autres pour la qualité de ces œuvres. Comme on le verra les jetons d'*abia* sont, malgré sa petite taille, une démonstration de la mise en œuvre des possibilités créatrices que s'offraient à chaque artiste dans la réalisation de ces miniatures. Les xylographes beti en effet ont su produire la plupart de thèmes en adoptant des formes différentes, tout en combinant un certain nombre de critères plus ou moins conventionnels comme ceux qui peuvent garantir l'identité de la chose représentée avec d'autres qui ne sont sinon l'expression d'une élection libre et personnelle. Le respect à certaines conventions et la possibilité de s'exprimer suivant la propre inspiration, sont les deux principes de base qui président l'art des jetons d'*abia*. C'est justement au carrefour de ces deux principes qu'il est possible parler de styles, d'auteurs et même peut-être d'écoles tout en réduisant ce dernier concept au prestige et à l'influence qui pouvait atteindre et exercer un xylographe d'*abia* dans son milieu plus ou moins élargi. Dans la société traditionnelle beti, ni les poètes comme les troubadours du harpe-cithare *mvët*, auteurs des magnifiques épopées qui portent ce même nom, ni les sculpteurs, ni les autres artistes ou artisans, comme non plus les grands thérapeutes *ngëngan* qui pour des raisons symboliques pouvaient avoir un statut symbolique analogue, formaient des associations, écoles ou ateliers. Toutes ces activités s'exerçaient et sont exercées encore aujourd'hui à titre personnel.

D'après le système de représentations en rapport avec les notions d'ordre et désordre cherchant à expliquer, entre autres choses, le problème de la réussite sociale et matérielle, les Beti pensent que les personnes qui réussissent dans leur vie ou bien excellent dans des activités comme celles que nous venons de

signaler, acquièrent le *savoir* et le *pouvoir* pour les mener à terme grâce au don ou force interne appelée *evu*⁴. Lorsqu'une personne est célébrée par leurs capacités musicales ou littéraires (un joueur de *mvël*), thérapeutiques et magiques (un *ngëngan*), oratoires (un juge), procréatrices (un chef de famille) ou, en nous référant à des situations plus actuelles, les personnes étant reconnues par leur réussite économique (un bon commerçant), politiques (un maire ou un préfet), etc. les Beti attribuaient et continuent à attribuer leur réussite à la possession de ce principe ou force interne appelé *evu* qui, dans chaque cas, est désigné avec un complément qui rend compte de sa spécificité. C'est ainsi que les Beti parlent de l'*evu* des richesses (*evu akuma*), de la fécondité (*evu ayas*), de la parole (*evu edzoe*)... Parmi ces déterminants il faut signaler l'*evu* appelé «de l'habileté» (*evu akëñ*) que l'on attribue aux personnes douées d'un talent particulier comme pouvaient l'être autrefois un bon sculpteur et un bon xylographe des jetons d'*abia*. La théorie de l'*evu* est une théorie sur les savoirs et les pouvoirs individuels, des savoirs et des pouvoirs qui n'excluent en aucun cas un certain apprentissage.

Cet apprentissage se fait toujours au sein de la famille: le père transmet progressivement à son fils un savoir particulier; l'oncle maternel au fils de sa sœur ou, enfin, le possesseur d'un de ces savoirs répond affirmativement à la demande formulée par un non-parent et donne son accord pour l'initier après un apprentissage qui peut durer quelques années. Dans la plupart des cas, la transmission de ces savoirs revêt un caractère rituel. Nous l'avons étudié dans le cas des grands thérapeutes appelées *ngëngan*⁵; Pascal Boyer l'a montré dans le cas des poètes et joueurs de *mvël*⁶. À la suite de ces exemples il est légitime penser que les bons xylographes des jetons d'*abia* étaient censé avoir acquis leur *savoir-faire* sous la direction d'un maître (père, oncle maternel...) qui a la fin aurait sanctionné cet apprentissage avec un acte rituel afin de transformer le

⁴ Cette notion a été analysée par l'auteur in *Ni dos ni ventre* (Société d'ethnographie, 1981, Paris).

⁵ MALLART GUIMERA, L., *La forêt de nos ancêtres* (Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren, 2001), Vol. I, pp.

⁶ BOYER, P., *Barricades mystérieuses et pièges à pensée. Introduction à l'analyse des épopées fang* (Société d'ethnologie, Paris, 1988)

savoir-faire en un *pouvoir-faire*. Il faut interpréter cet acte rituel comme un moyen pour légitimer certains talents et établir ainsi une différence, sociologiquement et symboliquement importante, entre les artistes rituellement initiés et les apprentis ou simples imitateurs, tout en considérant ce pouvoir-faire comme une capacité ou une inspiration venue d'un monde imaginaire ou virtuel associé à la nuit duquel, seuls les possesseurs d'*evm*, peuvent bénéficier de ses infinies virtualités.

Nous pensons aux xylographes qui avaient acquis une certaine renommée par leurs jetons. Ces xylographes pouvaient être les joueurs eux-mêmes mais pas nécessairement puisque la passion pour le jeu et la passion pour cette forme d'art n'allaient pas toujours ensemble. Sans en faire un métier au sens que nous l'entendons, rien n'empêchait qu'un homme doué pour graver des jetons accepte volontiers la commande des joueurs endurcis qui n'hésitait pas investir une partie de leurs gains dans des nouveaux jetons pour épater les adversaires et les effrayer un peu pour le majeur nombre de possibilités dont ils jouiraient – avec la possession des nouveaux jetons – pour attirer la chance et gagner la partie. Sans aucun doute, se présenter au jeu avec un petit panier plein de jetons c'était une affaire de prestige.

De la combinatoire entre l'habileté des bons xylographes, la renommée de certains d'entre eux, l'acceptation entre les joueurs de leurs propositions plastiques, leur diffusion grâce aux reproductions et imitations ainsi que d'autres circonstances surtout d'ordre historique et culturel, de tout ceci s'est forgé avec le temps ce que nous pouvons appeler un «style» qui n'est rien d'autre que le caractère particulier et assez significatif qu'un groupe, une *école* ou un individu imprime dans des objets conçus pour une même activité et exécutés avec une même matière.

La taille plus ou moins grande; la forme plus ou moins circulaire ou ovale; plate ou occupant presque le 3/4 du tégument de la graine; les incisions plus ou moins larges et profondes; la relation entre le fond et la figure due à la présence ou absence de champlévés; le degré plus ou moins variable de remplissage; l'apparence plus ou moins plate ou modulaire de la figure; l'orientation plus ou moins figurative ou abstraite des thèmes; le recours plus

ou moins marqué à orner le fond avec des stries géométriques ou avec des arabesques, etc. sont des traits suffisamment pertinents qui nous permettent établir une première distinction entre les jetons de style beti – les plus nombreuses: un 90% de notre corpus – originaires ou attribuées aux différents groupes (*mëyòn*) qui parlent la langue ewondo, et les jetons que pour simplifier nous appellerons de style vuté mais qu'en réalité, ils sont attribués à un certain nombre de groupes périphériques de l'aire culturelle beti comme les vuté, makaa et baya.

Au sein de ces deux grands styles il est possible déceler certaines régularités qu'on pourrait identifier comme des sous styles puisqu'ils suggèrent une forme particulière dans le traitement de certains thèmes susceptibles d'être attribuées à une famille de xylographes ou à un xylographe en particulier. Ainsi par exemple, le recours à des formes volumineuses et bien arrondies suggère une forme particulière dans la représentation de figures humaines et animales dans une série de jetons de style beti nous suggère que ces pièces soient gravées par une même personne ou par un petit groupe de xylographes qui épousèrent les mêmes concepts et adoptèrent les mêmes formes; des formes qui par ailleurs contrastent avec celles adoptées par des graveurs ayant traité les mêmes sujets. Ceci dit, considérant que dans toutes les collections consultées les jetons d'*abia* de style vuté sont les moins nombreux, notre étude portera en principe sur les jetons de style beti tout en consacrant un chapitre à l'étude des caractéristiques propres des jetons de style vuté

SCÈNE EN STYLE BETI



PROBABLEMENT LA MÊME SCÈNE EN STYLE VUTÉ



Fig. 6
MP : V-19
d'après MH de Paris
39.8.1.53

Fig. 7
d'après MH de Paris
97.61.31

3 STRUCTURE ICONOGRAPHIQUE DES JETONS

La structure iconographique qu'on pourrait considérer comme canonique ou tout au moins comme la plus fréquente est constitué de trois éléments : le cadre, le fond et la figure qui constitue évidemment la partie la plus importante de la topographie globale des jetons.

LE CADRE

Comme la figure qu'il entoure, le cadre est un des éléments le plus constant de la topographie des jetons d'*abia*. En dehors de quelques exceptions, sa présence peut être considérée comme un trait presque canonique. Comme dans n'importe quelle œuvre d'art, sa fonction est indicatrice: circonscrit et signale l'existence de l'énoncé plastique du jeton. Sa présence confirme les limites du message iconographique. Dans ce sens, il peut être considéré comme un lieu de passage, un moyen de médiation entre le dedans et le dehors; un élément iconographique qui contribue à mettre en relief ce qui est fondamental dans ce jeu: le passage de la non-définition des choses de ce monde à sa définition graphique.



fond
cadre
figure

Fig. 8
MRAC de Tervuren
EO. 1967..63.1196

Dans ces jetons, le cadre ne constitue pas un élément extérieur que s'ajoute au message iconographique une fois l'artiste a achevé son œuvre; il apparaît au contraire comme un élément intégrant, inamovible, de sa topographie. En ce qui concerne sa nature, il faut dire que le cadre n'est pas un élément hétéromatériel. Il est fait de la même matière végétale; il offre la même texture que les figures de l'énoncé iconographique et il apparaît au même niveau que celles-ci. Entre le cadre et la figure il y a donc une claire continuité matérielle: l'un et l'autre contrastent avec le fond.

Le cadre s'obtient grâce à une incision plus ou moins profonde faite au burin à un ou deux mm. de la limite naturelle du jeton. Cette incision permet établir une distinction entre le cadre et l'énoncé de la pièce qui généralement comprend, d'une part, un fond en champlevé et souvent géométriquement strié, et de l'autre, une ou plusieurs figures qui émergent en relief de ce fond. Comme on le verra plus loin, le fond n'occupe pas toujours un espace continu sinon qu'apparaît segmenté suivant les exigences de la figure ou de l'ensemble de figures qui complètent l'énoncé iconographique. Comme nous l'avons déjà signalé le cadre et la figure se trouvent sur un même niveau d'élévation et par ce fait l'un et l'autre offrent la même texture et la même valeur chromatique qui n'est autre que celle de la couleur naturelle de la surface du tégument du noyau du fruit.

Cette couleur rouge brun et brillant contraste avec la couleur terreuse dépourvue d'éclat des couches internes du tégument qui forment le fond strié des jetons. Avec l'usage, la poussière s'incruste facilement entre les stries

tandis que la surface du cadre et des figures prend de la patine, ce qui permet d'accentuer un peu le contraste chromatique de ces pièces. Ce contraste augmente légèrement grâce aux gravures ou petites incisions opérées sur la surface des figures pour signaler certains de leurs attributs. La dimension chromatique des jetons est un artifice que l'artiste obtient en combinant et mettant en relief la structure naturelle interne et externe du tégument du fruit de l'arbre *elañ*.

Bien que la plupart des xylographes aient choisi doter les jetons d'un cadre dans la forme que nous venons de le décrire, les exceptions sont suffisantes pour ne pas les prendre en considération. L'existence de jetons sans cadre nous fait penser qu'il s'agit moins de simples exceptions à une norme, règle ou convention que de variantes libres qu'ouvrent la porte à d'autres formes d'expression plastique afin de transmettre des nouveaux messages iconographiques ou peut-être de transmettre ceux de toujours mais différemment. Dans le domaine de l'art les exceptions n'existent pas.

La première variante apparaît dans un certain nombre de jetons dans lesquels les xylographes ont supprimé entièrement le cadre :



Fig. 9
MFV de Berlin
31539.k

L'observation de ces pièces suggère un énoncé iconographique en expansion. L'opposition canonique entre le dedans et le dehors se produit

sans la fonction médiatrice du cadre. Dans ces jetons l'effet optique n'est pas le même. Le cadre en effet oriente, signale, suggère le champ propre de l'énoncé iconographique ; d'une certaine manière on pourrait affirmer que l'impose. L'absence de cadre, au contraire, crée une sensation d'aperture, de liberté ou d'expansion de l'énoncé qui disparaît du champ visuel seulement avec l'apparition de la limite naturelle de la pièce comme si le xylographe aurait voulu passer de la non-définition des choses à leur définition plastique sans transition. Ceci dit s'il est vrai que dans ce cas l'énoncé iconographique constitué par le fond et la figure occupe toute la topographie du jeton, il faut dire qu'il n'apparaît pas toujours organisé de la même façon. Les xylographes beti ont exploré en effet différentes possibilités plastiques.

Théoriquement au moins une fois le cadre est supprimé, le xylographe peut jouer, en les combinant, avec le fond et la figure, l'un et l'autre constituant les autres éléments canoniques de la topographie de ces jetons.

La première solution consiste en faire que le fond strié⁷ et la figure s'ajustent partiellement et par alternance avec la limite naturelle de la pièce tout en organisant la topographie de la pièce de façon que tant le fond comme la figure s'ouvrent vers l'extérieur comme si le xylographe ne cherchait pas à soumettre le sujet représenté à aucune limite sauf celle imposée par la nature même du jeton:



Fig. 10

⁷ Même si parfois on peut se demander s'il s'agit vraiment d'un fond en champlevé puisque la figure et les stries se présentant comme un fond se trouvant au même niveau.

Il est intéressant signaler que dans ces cas, les sujets gravés ne sont pas figuratifs sinon abstraits ou simplement décoratifs⁸. Une façon d'exprimer peut-être que les sujets figuratifs ne peuvent pas se libérer entièrement de certaines contraintes imposées par la nature des objets ou êtres vivants représentés. Ces représentations ne peuvent provoquer une sensation d'aperture sans limites. Il s'agit d'êtres bien définis, immédiatement identifiables, «encadrés» - pourrait-on dire - dans un contexte culturel précis. Les sujets abstraits ou décoratifs, par contre, semblent jouir en général d'une liberté qui rend possible son existence bien au-delà de n'importe quel préalable; c'est ainsi qu'ils sont en mesure de provoquer plus facilement la sensation optique d'une aperture vers un monde indéfini.

Cette liberté semble atteindre le plus haut degré de son expression lorsque le xylographe décide d'invertir les éléments canoniques de l'énoncé transformant le champlevé et strié du fond en le thème iconographique proprement dit, tout en faisant en même temps que la partie non striée recouvre le reste de la pièce jusqu'à sa limite naturelle tout en assumant ainsi la fonction canonique correspondante au fond. Dans cette autre façon de combiner les différents éléments iconographiques tout semble donc s'inverser, même la valeur du contraste chromatique : la figure formée par le champlevé prend la couleur terreuse du fond canonique tandis que le fond apparaît avec le rouge brun et brillant propre des figures. (Fig. 11)



Fig. 11
LMG



⁸

Voir aussi Troisième partie, 15 : Fgs. 690-693

Fig. 12
MH de Paris
34.171.883.25

Mais cette combinatoire ne semble pas se résumer à ces inversions plastiques. Comparons les figures 11 et 12. On pourrait penser que le xylographe camerounais après avoir supprimé le cadre et obtenu l'inversion entre le fond et la figure comme il apparaît dans la figure 11, il aurait recherché le moyen plastique pour donner au même sujet un relief spécial en lui restituant le cadre canonique que l'artiste obtient en pratiquant une simple incision à deux ou trois mm. de la limite naturelle du jeton (Fig. 13). Dans ce cas, l'effet optique d'expansion vers un monde indéfini disparaît. La fonction indicatrice du cadre apparaît à nouveau. C'est pour cette raison peut-être que l'information ethnographique nous permet d'apprendre encore aujourd'hui que les deux ou quatre triangles exécutés en champlevés et striés ne sont pas des éléments ornementaux mais représentent les organes sexuels de la femme (Fig. 13); il en va de même pour les petites formes ovales que l'on identifie comme les traces ou le gîte de l'antilope initiatique *so* (Fig. 11 et 12).



Fig.13
LMG

La suppression du cadre n'est pas toujours complète. La figure 14 nous offre un cas intéressant. Les extrémités (queue, sabots et museau) de quatre séquences (arrière-train, pattes et tête) de la figure animale se juxtaposent à la partie inférieure du cadre sans aucune transition tout en le débordant, supprimant ou modifiant sa valeur tandis que, dans la partie supérieure de la pièce, le cadre apparaît clairement grâce aux trois zones ovales en champlevées et finement striées qui assument le statut du fond. La partie supérieure de ces trois zones qui s'unissent au niveau des sommets, se prolongent tout en formant le cadre de la partie supérieure du jeton. La partie inférieure de ces zones ovales permettent rendre compte du profil en lignes courbes correspondant à trois séquences du corps de la figure de l'animal. La suppression du cadre (ou la modification de sa valeur) dans la partie inférieure du jeton donne à la figure représentée l'air d'un être qui surgit de la limite naturelle de la pièce ou plonge en elle sans aucune transition. C'est ainsi que la valeur iconographique de cette partie du cadre est modifiée: elle fait partie intégrante de la figure.



Fig.14
MRAC de Tervuren
EO. 1967.63.1159-1

Le cache-sexe féminin (*ekuba*) apparaît représenté dans plusieurs jetons en adoptant presque toujours la même forme plus ou moins figurative et assez conventionnelle. Dans cette représentation, les xylographes ont tendance à donner une forme ovale aux deux champlevés qui forment le fond strié de la pièce comme il apparaît nettement dans la figure 15.



Fig. 15 : MH de Paris
34.171.883.44



Fig. 16 : LM de Stuttgart
54227/29



Fig. 16 bis
[détail ; agrandissement Fig. 16]

La figure 16 offre une variante que modifie la relation canonique entre le cadre, le fond et la figure de l'énoncé iconographique. La première chose qu'il faut observer c'est la forme particulière de cette pièce qui, par elle-même, convient à celle d'un cache-sexe dans sa représentation conventionnelle. Cette adéquation qu'on ne saura jamais si elle était voulue ou fortuite, conduit l'artiste à supprimer d'une part les deux aires ovales et striées du fond tout en créant une sorte de faux-fond grâce à deux simples incisions latérales qui permettent établir une distinction entre le cadre et la figure; et à supprimer d'autre part ces mêmes incisions dans la partie supérieure de la pièce qui apparaît alors sans montrer aucune distinction entre le cadre et la figure tout en permettant que celle-ci s'étende jusqu'à la limite naturelle de cette partie de la pièce. Le rectangle strié qui sépare la partie supérieure de la partie inférieure de la figure il faut l'interpréter comme un attribut du cache-sexe comme il

apparaît dans les autres jetons qui développent ce même sujet. Un examen plus approfondi de cette pièce nous fait penser que son auteur, insatisfait peut-être de la solution donnée à cette xylographie consistant en remplacer un fond strié par un faux-fond suggéré par deux simples incisions, il décida alors introduire une série de stries parallèles sur le cadre tout en intégrant ou superposant le fond au cadre. On trouve le même recours dans d'autres pièces:



Fig. 17
MRAC de Tervuren
EO. 1967.63.1165

L'adéquation entre la figure et la forme de la pièce reçoit un traitement analogue dans le jeton de la figure 18 représentant une calebasse.

Inverser position



Fig. 18
MRAC de Tervuren
EO. 1967.63.1185

Dans ce cas, l'adaptation entre la figure et la forme de la pièce est totale. Comme pour la figure 16 on pourrait se demander si la forme de la taille de cette pièce fut fortuite ou non. Il faut dire qu'en général les graveurs essaient d'adapter la forme de la figure à la forme ovale du jeton et seulement dans des cas assez particuliers c'est le contraire qui se produit. Encore une fois, l'exception confirme la règle ou la règle s'enrichit grâce aux nouvelles solutions apportées par les artistes beti.

Si la suppression totale ou partielle du cadre est une des alternatives plastiques adoptées par les xylographes camerounais, sa multiplication n'est une autre. Cette opération de répétition suivant une forme concentrique (MFV de Leipzig 32637 et 32730), revêt le cadre d'une fonction hyperbolique produisant un effet optique à caractère centripète. La multiplication des cadres tend alors à réduire l'espace de l'énoncé tout en lui donnant un relief spécial. (Fig. 19 et 20) Cette expression hyperbolique



Fig. 19 :
MRAC de Tervuren
EO. 1967.63.1181 (ou 181 vérifier)

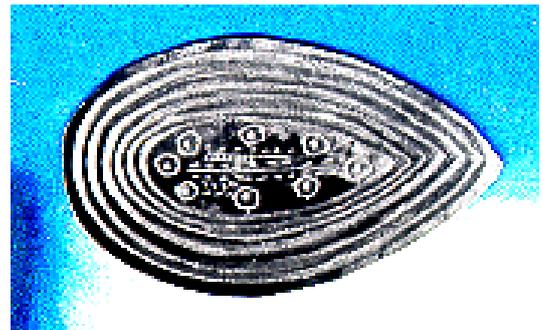


Fig. 20:
MFV de Berlin
NLS (43)

semble atteindre son niveau le plus élevé lorsqu'à la répétition du cadre s'ajoute la transformation de l'espace central de l'énoncé en un espace vierge, vide de toute signification iconographique et que l'on pourrait

considérer comme un faux-énoncé, sa négation ou non-réalisation. Cette négation permet alors convertir la série de cadres concentriques en le vrai énoncé iconographique comme le suggèrent les jetons des figures suivantes:



Fig. s/n
MFV de Leipzig
32637



Fig. s/n
MFV de Leipzig
32730

Disons pour terminer que les pièces qui reproduisent un même sujet iconographique suivant ces trois variantes : présence (forme canonique), suppression et multiplication du cadre, sont peu nombreuses. Ceci dit, il est intéressant signaler que cette diversité de résolutions plastiques apparaît seulement dans des jetons empruntant des formes symboliques qui représentent soit la femme ou ses organes sexuels, soit les traces de l'antilope *so* qui comme nous le savons est l'animal emblématique de l'initiation masculine. Un sujet en rapport avec la femme et un autre en rapport avec l'homme. Il s'agit peut-être d'une simple coïncidence. En tout cas, d'après notre corpus, ces sujets sont les seuls qui apparaissent exécutés suivant les trois variantes.

LE FOND

On peut affirmer que dans les jetons de style beti le champlevé strié constitue la forme la plus courante de présenter le fond de l'iconographie des jetons.

Ceci n'empêche pas que dans un nombre assez significatif de jetons, les xylographes appliquent le principe d'économie qui consiste en réduire au minimum l'opération de vidage dont la conséquence est que la figure du jeton remplit alors tout l'espace disponible de façon que sa forme s'adapte presque complètement avec le cadre, tout en réduisant le fond au tracé des incisions qui marquent le contour de la figure. Dans ce cas il est préférable parler de faux-fond dans le sens que la fonction du tracé des incisions consiste plus en signaler le profil de la figure que de situer celle-ci dans un espace plus au moins conventionnel.

Dans les jetons d'*abia*, la création d'un espace conventionnel implique d'une part la non-application - ni totale ni partielle - du principe d'économie que nous venons d'évoquer, et de l'autre, la transformation plastique de cet espace en champlevé grâce au tissu de stries finement incisées qui apparaissent symétriquement ordonnées dans chacune des aires de cet espace soit formant des ensembles de stries clairement différenciés par le changement de direction (Fig. 21), soit formant des ensembles de stries parallèles (Fig. 22).



Fig. 21
LM G



Fig. 22
MRAC de Tervuren
EO. 19 67.63.1206-1

Dans le premier cas, chaque ensemble de stries repose perpendiculairement sur l'autre ; dans le deuxième cas, la direction des stries occupant une partie du fond du jeton peut être reflétée symétriquement (Fig. 22) ou par rotation dans la partie opposée.

La combinaison de ces deux formes principales de représenter le fond se trouve aussi dans un certain nombre de jetons.

En examinant l'espace du fond que les xylographes créent pour mettre en relief les figures des jetons, on pourrait se demander comment les beti se représentent cet espace et quelles sont les incidences de cette conception dans le domaine de la représentation plastique. Nous savons quelque chose sur la façon d'organiser linguistiquement et symboliquement l'espace géographique. Elle est bien connue l'opposition entre le monde des clairières (*dʒal*, l'espace habité) et la forêt (*afan*, l'espace sauvage) associés à l'ordre et au désordre tout en introduisant au sein de cette dichotomie un espace intermédiaire appelé *fiè* que symboliquement et rituellement est conçu comme un lieu de passage. Du point de vue linguistique, l'espace est conçu comme une réalité bisexuelle. Le côté droit, en effet, est désigné le «côté mâle», tandis que le côté gauche est désigné le «côté femelle». En réalité il s'agit plus d'une relation de complémentarité que d'opposition ou d'exclusion⁹. En ce qui concerne les conceptions cosmogoniques, le monde des humains est conçu comme un espace séparé du monde des morts par un grand fleuve, le Yom.

Nous ne pensons pas que ces idées aient exercé une très grande influence dans le domaine de la plastique en dehors d'une certaine tendance à orienter les figures vers le côté droit ou «mâle». En laissant donc ces idées d'ordre général et considérant seulement ce que peut nous offrir l'observation des jetons, il nous semble pouvoir constater que les créateurs des pièces de ce jeu avaient ordonné leurs formes à partir de deux façons de concevoir l'espace plastique: l'une qui se traduit par son abolition; l'autre qui n'est rien d'autre que la création d'un espace imaginaire, abstrait ou décoratif. Prenant en

⁹ Sur ce sujet voir STOLL, A., *La tonétique des langues bantu et semi-bantu du Cameroun*, Paris, s.d., Mémoire n° IV du Centre I.F.A.N., Cameroun, 1955, 172 p. ; ALEXANDRE, P., et BINET, J., *Le groupe dit Pabouin* (PUF, 1958) pp. 114-116.

considération ce que nous dirons après sur les formes que revêtent les figures des jetons d'*abia*, nous les examinerons ici brièvement tout en considérant la relation nécessaire que la conception de l'espace plastique implique entre le fond et la forme.

Cette relation met en évidence une série d'oppositions plastiques qui font de l'espace le lieu d'une série de combinaisons qui oscillent entre la prédominance plus ou moins marquée de la forme sur le fond et, inversement, du fond sur la forme sans exclure la possibilité d'invertir en même temps leurs fonctions plastiques respectives.

En prenant comme point de référence le fond canonique strié, on peut constater comme nous l'avons déjà signalé une tendance qui consiste à simplifier le fond jusqu'à le faire disparaître complètement tout en amplifiant la forme de la figure jusqu'à la limite de l'incision qui la sépare du cadre. La figure de la chose ainsi représentée prend alors la forme ovale du jeton grâce à un ajustement presque total. En termes symboliques, on pourrait dire que cette figure gravée en syntonie parfaite avec le cadre, plus qu'occuper un espace, l'abolit. On pourrait même dire que l'auteur conçoit la figure au-dehors de n'importe quelle représentation d'un espace humain ou temporel : comme si la chose représentée demeurait encore dans sa matrice originelle tout en gardant sa forme ovale.

Du point de vue plastique, cette forme originelle est légèrement modifiée par les incisions que l'artiste croit indispensable introduire afin de personnifier l'être qu'il veut représenter. Pour parfaire son identification, il peut y ajouter quelques gravures ou petites incisions destinées à représenter quelques-uns de ses attributs essentiels.



Fig. 23
LMG

Le jeton de la figure 23 n'est un exemple. D'après notre informateur Atangana Dominique, cette figure représente un poisson ; d'après Paul Messi, l'informateur d'Otto Reche, elle représente un têtard. Quoi qu'il en soit de son identification, le cas est que le profil de la figure apparaît parfaitement ajusté au cadre et, en conséquence, le fond canonique disparaît complètement. Une seule incision coupe partiellement la masse ovale et permet faire un premier pas vers son identification grâce aussi aux petits cercles et au petit trait gravés qui suggèrent les yeux et la bouche d'un animal. La stylisation, comprise comme une simplification plus ou moins conventionnel de la réalité, est ainsi parfaitement atteinte. Cette simplification n'empêche pas introduire une certaine disproportion entre le corps et la queue, inversement selon s'agisse d'un poisson ou d'un têtard. La forme repliée de l'animal - exigée en partie par la ligne courbe du cadre - l'éloigne encore davantage d'une vision fidèle de la réalité observée. Pour les artistes beti, comme nous le verrons plus loin, les proportions sont plus le résultat de certaines exigences plastiques permettant approfondir le concept d'abstraction que celui d'un développement à caractère réaliste.

Lorsque le xylographe se propose graver une chose sur un espace qui lui sert de fond il ne le fait pas pour la représenter dans un espace réel qui produirait l'impression d'une distance ou suggérerait une situation en perspective. En aucun cas, le fond des jetons d'*abia* se propose être une représentation réaliste ou figurative de l'espace. Le fond strié de ces jetons est un espace imaginaire, abstrait ou simplement décoratif.

LA FORME OU LA FIGURE

Nous savons que l'énoncé iconographique des jetons d'*abia* est formé de trois éléments: le cadre (ou sa suppression totale ou partielle), le fond (ou sa suppression presque totale) et la figure (qu'inclut la possibilité d'être invertie avec le fond).

Bien que la présence ou absence de ces éléments (ou leur inversion) puissent être considérées comme les traits constitutifs du message iconographique, la figure en est, sans aucun doute, l'élément principal.

La figure d'un jeton d'*abia* est l'ensemble de lignes et de surfaces qui génèrent la forme de la chose représentée. D'une façon plus stricte nous pourrions dire que les figures sont des contours compacts et positifs qui tendent à occuper l'espace central du jeton tout en se différenciant du fond et du cadre que lui donnent un lieu prééminent. Les formes sont porteuses de sens. En créant les figures, les différentes formes combinées entre elles deviennent le signifiant des choses que représentent. C'est ainsi que les formes peuvent suggérer immédiatement des choses réelles ou en être des simples abstractions ; elles peuvent avoir été créées pour transmettre un message ou pour offrir un élément simplement décoratif, sans oublier en aucun cas la volonté entièrement gratuite de graver un ensemble de formes qu'on puisse admirer par sa beauté.

Mais il faut dire que le message de ces formes n'est pas toujours immédiatement intelligible tout au moins aujourd'hui. Pour accéder à son décodage il faut souvent faire référence à l'histoire et au contexte social et culturel. Les limites entre figures abstraites, symboliques, décoratives et

figuratives ne sont pas toujours évidentes. La représentation des réalités extérieures et concrètes peut répondre à des concepts et conventions qui les éloignent d'être interprétées en appliquant les principes d'un certain mimétisme figuratif. D'autre part, les informations ethnographiques concernant la valeur du message exprimé d'un point de vue plastique sont peu nombreuses. Dans certains cas, le décodage seulement nous sera possible grâce à une étude comparative de la combinatoire qui inspire l'utilisation de certaines formes et même dans ce cas il faudra être très prudent. Mais indépendamment de son décodage c'est-à-dire de la possibilité d'identifier correctement les choses représentées, son étude mérite notre attention.

Ainsi donc sans négliger entièrement les messages que l'agencement des différentes formes voulaient transmettre, pour l'instant nous tenterons de les examiner en tant que telles en prêtant notre attention aux aspects que les conforment. C'est ainsi que pour commencer nous distinguerons trois classes de jetons suivant ses formes : simples, multiples et composées.

Les formes *simples* sont celles qui ont été gravées pour représenter ou tout simplement pour offrir au regard une composition résolue avec une seule figure (Fig. 24).

Les formes *multiples* sont celles qui présentent deux figures ou plus de la même forme et taille ou de la même forme mais taille différente. Cette association est le résultat de la mise en forme d'une structure iconographique fondée sur les principes de symétrie et répétition (Fig. 25).

Les formes *composées*, enfin, sont celles qui associent deux formes simples différentes ou plus donnant lieu à la mise en forme des structures iconographiques d'une certaine scénographie plastique (Fig. 26).



FORME SIMPLE
MULTIPLE



FORME

Fig. 25 : MFV de Leipzig - 32611

FORME COMPOSEE

Fig. 24: MRAC de Tervuren
EO.1980.2.457-18



Fig. 26 : MFV de Leipzig
Réf. : 32721

D'une façon très générale nous pourrions affirmer que ces trois classes de formes qu'on trouve dans les jetons d'*abia* correspondent à trois types de messages différents :

- La singularité comme résultat du procès d'individualisation des êtres de l'univers qui constitue le trait fondamental de la philosophie de ce jeu.
- La multiplication d'une même valeur iconographique que l'on exprime par sa répétition que probablement n'est rien d'autre qu'une façon d'accorder plus de relief à la singularité d'une chose ou d'exprimer d'une façon plastique les idées d'abondance et de démesure.

- La multiplicité et diversité de formes simples nous introduisent au thème de la scénographie en rapport avec la vie quotidienne et à celui de la composition figurative ou emblématique représentant plusieurs objets ou êtres inanimés. Ces formes composées rendent possible exprimer d'une façon plastique les relations qu'unissent les différents êtres de l'univers.

Ceci dit, dans aucun de ces cas la figure apparaît comme un élément iconographique autonome. Sa perception n'est possible que dans les limites que lui donnent le cadre et le fond qui constituent les autres éléments de l'énoncé iconographique des jetons du jeu d'*abia*.

4

LES COMPOSITIONS FIGURATIVES

LES FORMES SIMPLES

Il faut dire tout d'abord que les jetons d'*abia* avec une seule figure sont les plus nombreux et le corpus consulté est suffisamment représentatif pour penser que cette tendance à représenter les choses singulièrement répondait au goût des xylographes et peut-être aussi à celui des joueurs qui en commandaient les sujets. Mais on peut penser aussi que la représentation d'une seule chose dans toute sa singularité s'adaptait mieux à la philosophie de ce jeu que, symboliquement parlant, *jouait* le procès de différenciation et individualisation des êtres qui peuplent l'univers.

Ainsi donc, en examinant cette classe de jetons, le premier fait objectif qu'on peut constater est la très grande variété de sujets représentés. Cette variété est sans aucun doute en rapport avec le caractère *ouvert* de ce jeu que sur ce point – le nombre et le choix des sujets – n'imposait aucune règle particulière. Les artistes jouissaient de toute liberté dans le choix et réalisation des sujets puisqu'un sujet n'avait plus de valeur qu'un autre pour le gain de la partie. Le deuxième fait objectif est le nombre plus ou moins important mais toujours significatif dont nous disposons de chaque sujet. Cette quantité et

diversité s'expliquent par l'extension de l'aire de diffusion du jeu, par sa grande popularité, par le fait que chaque joueur possédait ses propres jetons et enfin par le prestige que pouvaient atteindre certains sujets.

Ceci dit il faut ajouter que cette multiplicité et variabilité sont relativement significatives puisqu'elles sont tributaires au hasard des circonstances qui ont permis la conservation des pièces et la formation des collections dont nous nous servons pour notre étude.

Bien que chaque jeton soit différent et le nombre des sujets gravés soit théoriquement indéfini, dans la pratique les sujets bien que nombreux se répètent et tendent à limiter ainsi la création de nouveaux thèmes tout en contribuant à établir avec le temps quelques conventions formelles qui n'excluent pas d'être exécutés suivant la diversité de styles, l'inspiration de chaque xylographe et l'habileté plus ou moins grande des apprentis ou des simples imitateurs.

En ce qui concerne les sujets plus figuratifs il n'est pas très difficile de pouvoir identifier les différents sujets et de les cataloguer tout au moins en termes généraux : figures humaines, antilopes, oiseaux, poissons, buffles... C'est le chemin qu'on peut suivre lorsqu'on veut ordonner ce matériel. Mais une question différente consiste en pouvoir préciser de quel oiseau ou poisson s'agit-il. Cette première classification peut s'appliquer aussi à toutes les figures immédiatement non identifiables mais qu'en raison de leurs analogies on peut supposer qu'elles représentent la même chose.

L'analyse de tous ces sujets – identifiables ou non – c'est-à-dire: l'étude des signes iconiques que conforment les figures de ces jetons nous apparaît indispensable pour découvrir les éléments stylistiques et définir les différents concepts plastiques inspirant leur création. En fait, nous nous proposons analyser ces petits objets comme s'ils formaient un système de formes afin de pouvoir comprendre après le sens qu'exprime ou produit son agencement. Mais avant tout il faut dire aussi que les choses représentées même les plus figuratives sont le résultat d'une abstraction et répondent à un modèle intériorisé et stable que garanti l'équivalence entre la chose représentée de façon plastique et son référent ou, si l'on veut, entre le signifiant et le signifié.

La construction de ce modèle qui est d'ordre cognitif permet que la forme de la chose représentée puisse être décrite en termes formels principalement d'ordre géométrique et en termes descriptifs qui font directement référence aux traits morphologiques du référent. Ce modèle n'empêche pas que dans une même figure puissent être associés des éléments invariables (essentiels du point de vue conventionnel) et variables. De toutes façons il faut dire que seuls les éléments invariables contribuent d'une façon décisive à son identification et ceci malgré qu'aujourd'hui cette identification soit souvent difficile d'atteindre en raison d'un manque d'information historique et culturelle suffisante. Ceci dit, en procédant à l'inventaire des sujets traités par les xylographes beti, nous ne nous proposons pas de reconstituer un hypothétique modèle idéal pour chaque sujet sinon simplement d'identifier les éléments tant variables comme invariables les caractérisant pour découvrir de quelle façon à travers de cet ensemble d'éléments les xylographes camerounais s'expriment pour imprimer dans ses œuvres d'art leur propre style.

Pour des raisons pratiques, l'étude systématique des différents sujets sera exposée dans la dernière partie de ce livre¹⁰. Pour des raisons pratiques, certes, mais aussi par cohérence: les figures des choses représentées seront accompagnées des messages oraux correspondants que nous n'avons pas encore examiné.

LES FORMES MULTIPLES. STRUCTURES DE REPETITION

La répétition d'une forme simple est une stratégie iconographique utilisée par un certain nombre de xylographes des jetons d'*abia*. La reproduction d'une image crée nécessairement une composition de figures multiples que l'on répète jusqu'à un certain nombre. La mise en forme d'une structure de répétition ne semble répondre seulement aux exigences thématiques d'une

¹⁰ Cf. p. : **ADAPTER** Troisième partie : thèmes et divises

certaine scénographie mais aussi à la volonté d'introduire un élément décoratif qui puisse satisfaire le plaisir qui sans aucun doute peut causer la contemplation d'une œuvre exécutée suivant les lois de la symétrie.

Mais la répétition est aussi une forme d'attirer l'attention, de signaler une chose avec emphase, de marquer avec une certaine intensité sa singularité, sa fréquence ou sa régularité.

La mise en forme des structures de répétition que nous pouvons observer dans un certain nombre de compositions des jetons d'*abia* apparaît aussi dans d'autres productions culturelles de ce peuple. Dans la langue en premier lieu. Il ne s'agit pas d'entrer dans la discussion déjà classique de savoir si ce sont les structures de la langue qui conditionnent les différentes productions culturelles ou ce sont celles-ci qui déterminent les structures de la langue. D'une façon très générale nous suivons l'opinion des auteurs qui affirment que de toutes façons à l'origine tant de la langue comme des autres productions culturelles, on y trouve toujours l'esprit humain. En tenant compte donc ceci, il ne sera pas étrange découvrir tant dans la langue ewondo comme dans l'iconographie des jetons d'*abia* l'application des procédés cognitifs analogues qui mettent en forme le concept de répétition se traduisant sous deux formes différentes, phonique et plastique, tout en assumant des fonctions de signification analogues.

Examinons brièvement quelques aspects de la langue ewondo. Dans les formes de dérivation nominale dénomminative de cette langue on y trouve plusieurs cas dans lesquels la dérivation s'obtient grâce à l'addition d'un préfixe formé par la répétition (complète ou légèrement modifiée) du mot primitif précédé dans ce cas du préfixe de la classe thématique auquel le mot dérivé est assigné. Ainsi par exemple, le terme /eʒëʒëg/ qui signifie «très doux» est un dérivé du terme /ʒëg/ qui veut dire «doux», le préfixe /e/ signalant la classe thématique à laquelle appartient ce dérivé. Également et pour ne pas citer qu'un autre cas, le terme /ekikiñ/ que l'on utilise pour parler par exemple d'une «voix très puissante» est un dérivé de /kiñ/ qui signifie «voix», le préfixe /e/ signalant comme dans le cas précédant la classe thématique à laquelle est assigné ce dérivé. Le sens superlatif que l'on obtient dans ces cas

grâce à la reduplication incomplète du terme primitif, dans d'autres cas il peut être obtenu par la répétition intégrale du terme qualificatif. Ainsi par exemple, *mbëñ* veut dire «bon» tandis que *mbëñ mbëñ* traduit l'idée de «très bon». Ceci dit, la répétition ne traduit pas toujours la valeur superlative d'une chose. Le même mot /*kiñ*/ qui, comme nous le savons, signifie «voix» il peut être redoublé mais en lui ajoutant cette fois-ci le préfixe /*o*/ de la classe thématique 11. Dans ce cas, le nom dérivé qui en résulte exprime l'idée de «petite voix» dans le sens d'une «voix très faible». On pourrait dire que le même procédé répétitif permet former un diminutif mais grâce au fait d'avoir intégré ce dérivé dans une autre classe nominale, celle qui se caractérise pour accueillir les petits objets. C'est ainsi donc qu'on pourrait affirmer que la répétition apporte plutôt la *démésure* d'une chose tandis que la classe nominale apporte sa dimension augmentative ou diminutive.

La forme verbale utilisée dans cette langue pour exprimer une action qui se répète est obtenue grâce à la répétition de la racine du verbe. Ainsi par exemple /*kòbò*/ signifie «parler» tandis que /*kòkòbò*/ veut dire «avoir la coutume de parler»

Les phénomènes de répétition des racines nominales ou verbales apparaissent très souvent dans la construction de certaines formes idéophoniques destinées à suggérer une perception sensorielle donnée (auditive, visuelle...), à illustrer le comportement physique ou moral des personnes ou des animaux, à marquer enfin l'aspect, la position ou le mouvement de certains objets... Les idéophones sont utilisés pour qualifier avec force, intensité ou expressivité un terme de l'énoncé. Disons enfin que les différentes formes de répétition utilisées dans la langue ewondo tendent à attirer l'attention, à signaler l'intensité, la quantité, la fréquence, la mesure ou la démesure d'une chose ou d'une action... C'est dans ce sens qu'il faudra orienter l'interprétation des structures de répétition mises en forme dans les jetons d'*abia*.

FIGURES COMPOSEES :

IMAGES POUR UNE SCENOGRAPHIE PLASTIQUE

Nous avons dit que les formes composées sont celles qu'associent deux ou trois formes simples de façon qu'elles permettent mettre en forme les structures iconographiques d'une certaine scénographie plastique. Le passage est important. De la singularité des formes simples à la singularité réaffirmée dans les xylographies de formes multiples, les artistes beti passent à mettre en forme des figures composées conçues autrement qu'une simple juxtaposition d'êtres ou de choses différents puisque ces compositions essaient d'exprimer plastiquement certaines des relations qui les unissent.

Cette scénographie ne prétend pas être la chronique destinée à commémorer les faits et gestes d'un personnage important de la société beti comme c'était le cas par exemple des plaques de bronze fixées dans les piliers du palais de l'Oba du règne de Bénin. L'art des jetons d'*abia* n'était pas un art patronné par une cour afin de mieux affirmer le pouvoir du souverain ; c'était l'art d'une société structurée sans un pouvoir centralisé. Un art donc a la portée de tout le monde. Tout le monde en effet pouvait jouer et posséder un certain nombre de ces jetons; tout le monde aussi pouvait les graver ou en commander son exécution. C'était seulement dans ces cas que le joueur pouvait faire ou demander à l'artiste de lui graver un sujet en rapport avec sa vie privée mais certainement sans une très grande portée collective. Ceci n'empêche pas qu'indirectement et *a posteriori* ces représentations scénographiques puissent nous apparaître comme des petites *chroniques ethnographiques* de la vie quotidienne de ce peuple. Et ceci est valable pour toutes les autres pièces. Ceci dit, bien que le nombre de jetons représentant des scènes soit moins important que celui des formes simples, la diversité de sujets scénographiques nous apparaît suffisant pour en signaler ici au moins un de ses traits caractéristiques: la miniaturisation, réservant pour un autre chapitre l'analyse de ces formes composées.

LA MINIATURISATION PLASTIQUE

ET SES DIMENSIONS SYMBOLIQUES

Il nous faut rappeler que les jetons d'*abia* sont exécutés dans un espace assez réduit. Si d'une façon générale l'art africain se caractérise par un manque de monumentalité, le réductionnisme figuratif offre malgré tout des œuvres d'une taille accessibles à la contemplation et à la manipulation ordinaire. Dans les cas des pièces d'*abia* le réductionnisme atteint un degré si élevé qu'il nous semble possible parler d'un art de miniatures. En ce qui concerne les scènes composées de plusieurs figures, la miniaturisation à différentes échelles devient logiquement plus évidente. Dans la représentation d'une scène, les figures peuvent être réduites jusqu'à trois fois et atteindre quatre et cinq millimètres.

Cette miniaturisation qui comme nous le savons est déterminée par la taille et la forme de la matière choisie, justifie le choix et définition des scènes tout en faisant que l'association des formes simples soit en un nombre relativement réduit ne dépassant jamais huit figures différentes. La scénographie des jetons d'*abia* est donc discrète. Elle apparaît parfois comme le prolongement naturel d'une figure en action ou en rapport avec un objet de manière à évoquer une scène de la vie de chaque jour: l'homme qui transporte un fusil, un animal ou une dent d'éléphant; la femme avec une houe ou montrant le poison qu'elle vient de pêcher...

Les historiens de l'art africain devraient nous expliquer pourquoi il semblerait que les Beti se soient intéressés davantage pour ces miniatures que pour l'art statuaire aux dimensions plus relevantes, tandis que leurs voisins les Fang sont devenus célèbres pour les statues funéraires en bois comme les *bieri* et en revanche ils se sont abstenus non seulement de produire ces miniatures mais aussi de pratiquer le jeu d'*abia*.

On peut se demander si la miniaturisation dans le domaine de l'art n'a pas exercé chez les Beti la même fascination qu'elle semble avoir exercé dans le domaine des représentations symboliques. Les Beti croient en l'existence d'un monde *nocturne* auquel seulement peut y accéder le double de certaines

personnes auxquelles la société leur attribue des *savoirs* et des *pouvoirs* qui dépassent la moyenne des savoirs et pouvoirs ordinaires. Dans les images utilisées pour se représenter ce monde *nocturne* – un monde imaginaire mais pensé comme réel – la miniaturisation joue un rôle particulier: le tambour en bois (*nkuł*) utilisé dans ce monde de la nuit prend la forme de la carapace du crabe (*kada*); les lances sont pensées comme les feuilles lancéolées de certaines plantes; les flèches sont comme les épines du tronc de certains arbres épineux; l'arme la plus dangereuse utilisée dans les guerres de ce monde nocturne est représentée comme un objet minuscule et pointu qui par simple analogie est appelé «ver» (*nsòn*). Il faut ajouter qu'on attribue à tous ces objets miniaturisés un pouvoir spécial. En rapport avec ce monde nocturne mais occupant une place à part les Beti croient aussi en l'existence d'une catégorie d'êtres anthropomorphes appelés *nkuğ*¹¹ dont la taille est si petite qu'on la compare avec celle des pygmées. Mais il est intéressant constater que les pygmées Baka de l'est du Cameroun¹² croient aussi en une catégorie d'esprits pareils qu'ils se représentent en leur dotant une taille encore plus petite. Tous ces êtres sont considérés par ailleurs comme des esprits de la forêt dotés de pouvoirs spéciaux qui *travaillent* au service des *ngëngan*, des devins, des maître-chasseurs, des joueurs de *mvèt* ou d'autres instruments de musique...

Ce recours d'inverser la réalité, en la miniaturisant et en lui accordant en même temps un pouvoir spécial, on peut l'interpréter symboliquement comme un retour à l'origine des choses, c'est-à-dire comme une espèce de régression *ad uterum*, à la matrice originelle, que l'on trouve souvent dans les mythes et rites d'initiation. Si cette interprétation était valable, on s'approcherait encore une fois aux aspects symboliques de ces pièces qui, comme nous le savons, reçoivent la forme d'un œuf qui contiendrait, une à une, les différents êtres de cet univers mais *miniaturisés*, c'est-à-dire représentés plastiquement comme dans une espèce de retour aux origines. Cette interprétation permettrait expliquer l'efficacité symbolique qu'on accorde à

¹¹ Voir MALLART GUIMERA, L. *Ni dos ni ventre*, *op. cit.* pp 129-144.

¹² DAOU V. JOIRIS, *La chasse, la chance, le chant. Aspects du système rituel des Baka du Cameroun* (Thèse de doctorat, Université Libre de Bruxelles, 1997-1998).

ces jetons que, lors de chaque partie, les joueurs «mettent en jeu» pour en attirer leur force et assurer ainsi la victoire. L'efficacité attribuée à ces miniatures devient alors le principe fondamental pour contrôler ou orienter le hasard. De la même façon que un *ngëngan* obtient ses remèdes d'un esprit protecteur *miniaturisé*, le joueur d'*abia* obtiendrait ses gains grâce à la force attribuée aux êtres et objets gravés dans les jetons sous la forme de simples miniatures. C'est un argument par analogie. Le seul que nous sommes en mesure d'apporter.

Mais si les anciens Beti étaient fascinés par la miniaturisation des choses, il semble que les Fang qui ne pratiquait pas ce jeu avaient une fascination pareille pour la création d'images poétiques de caractère hyperbolique, la fascination des uns n'excluant pas celle des autres. Les longues épopées des troubadours du harpe-cithare *mvët* en sont un exemple. Les héros de ces longs récits habitent et agissent dans un monde fantastique et merveilleux. Les armes et les exploits de guerre contrastent avec les guerres nocturnes (*bita bi mgbël*) dont nous avons parlé plus haut. Dans les épopées fang tout est dit avec démesure. Pascal Boyer le rappelle en ces termes. «Les guerriers d'Engong se juchent toujours sur des boules volantes, traversent les nuages ou marchent sur les arcs-en-ciel. Leur arsenal surtout est merveilleux: crochets magiques qui enserrant les jambes de l'ennemi, ciseaux volants qui les découpent, boules de fer qui les écrasent. Enfin, cet armement baroque, ils l'extraient de leur propre corps: Nsoure Afane se frappe la cuisse et il en sort une épée; Engbang Ondo se frappe la poitrine et il en jaillit une boule de fer en fusion; mais c'est sans doute Angone Endong qui a le plus de ressources, puisque, se frappant plusieurs fois la poitrine, il en fait sortir successivement une plaque de fer volante, une cage énorme, un fusil, quelques balles, un câble, une sagaie, une masse de fer et un écureuil; une fois les prodiges accomplis il met le tout dans la bouche et l'avale»¹³. La démesure est le trait caractéristique de ces récits. Une démesure épique qui exalte du point de vue littéraire la grandeur des choses. Une grandeur poétique qui contraste avec la miniaturisation plastique

¹³ BOYER, P., op. cit. p. 75 ; voir aussi : ZWE NGUEMA, *Un mvët de Zwe Nguema* (Ed. Par H. PEPPER, Paris, A. Colin, 1972, Collection Clïassiques Africaines).

et symbolique mise en forme par les Beti. Mais au fond peut-être les deux peuples partagent le même goût pour la démesure, les Fang créant des images merveilleuses qui donnent une vision grandiose du monde; les Beti créant les leurs qui donnent une vision du monde réduite à sa plus simple expression, une forme d'euphémisme par litote qui contraste avec cette autre figure rhétorique qu'est l'hyperbole.

Ceci dit, il faut préciser que dans la mise en forme de leurs miniatures, les xylographes beti ont recours aussi à l'hyperbole plastique, c'est-à-dire au moyen d'exalter une figure par rapport à une autre. Nous nous référons donc à l'hyperbole que l'artiste produit dans les jetons de figures composées lorsque la scène met en rapport au moins deux êtres différents.



Fig. 27
MRAC de Tervuren
EO. 1967.63.1189 -1



Fig. 28
MRAC de Tervuren
EO. 1967.63.1176-1

Le jeton de la figure 40 représente un homme transportant un varan. Les proportions entre l'homme et l'animal ne sont pas respectées. Il est possible que cette représentation soit plus allégorique que scénographique. La prééminence accordée à l'animal peut être interprétée comme la représentation métaphorique d'une idée plutôt abstraite. L'auteur, en effet, veut exprimer d'une façon plastique l'idée de satisfaction d'un désir ou d'obtention d'un bien recherché. Les chasseurs ne rentrent pas toujours

satisfaits chez eux après avoir visité leurs pièges. La même idée est exprimée dans la figure 28 dans laquelle une femme montre le poisson qui vient d'attraper. La disproportion est la même. La valeur métaphorique de la représentation aussi.

C'est ainsi que souvent les compositions de ces formes composées acquièrent une dimension plus allégorique que scénographique. Nous pensons que dans ces cas la scénographie peut être interprétée comme une composition à caractère plutôt emblématique.

5 COMPOSITIONS EMBLEMATIQUES OU ALLEGORIQUES

UN THEME : LA CHASSE

Les compositions emblématiques ne sont rien d'autre que des combinaisons de formes simples qui par leur disposition semblent s'éloigner de toute représentation scénographique figurative pour recevoir à sa place un traitement plutôt allégorique. Ces compositions apparaissent comme la combinaison d'une série de figures directement intelligibles qui, en être associées dans une même composition, semblent vouloir transmettre un nouveau message iconographique. Jusqu'à un certain point on pourrait comparer ces compositions aux *natures mortes* plus conceptuelles dans lesquelles l'artiste se propose représenter une idée de façon allégorique en associant figures ou éléments différents qui, dans le cas des jetons d'*abia*, peuvent être figures humaines et animales et non seulement d'êtres inanimés.

Notre propos est examiner maintenant un ensemble de jetons qui pourraient être interprétés comme des représentations allégoriques à la grande chasse appelée *abiem* qui était une activité cynégétique avec des connotations

sociales et rituelles très marquées. L'*abiem* était en effet une chasse aux filets qui se pratiquait collectivement à la veille des grands événements comme une alliance matrimoniale, la célébration des funérailles ou la réception d'un hôte prestigieux. Cette chasse consistait à encercler une portion de forêt avec une vingtaine de filets et à rabattre les bêtes vers eux pour s'y faire prendre. D'après H. Koch qui nous a laissé une description ethnographique très précise de cette chasse, au cours de cet encerclement qui est répété sept ou douze fois, de proche en proche, dans la même journée, les rabatteurs sont conviés à ne pas laisser percer leur cercle par le gibier et à abattre les animaux à la lance dans la mesure de leurs possibilités¹⁴

Dans les années soixante, cette chasse était pratiquée chez les Evuzok. Dans les cuisines, près des greniers on pouvait y découvrir encore des filets que les hommes gardaient soigneusement. Ces filets d'une longueur de 20 à 30 ms. étaient fabriqués localement bien que souvent les evuzok préfèrent les acheter aux pygmées. La dimension collective de cette forme de chasse apparaissait déjà par la mise en commun des filets lors d'une partie. Cette forme d'apport d'un bien propre dans un projet commun proportionna l'image pour exprimer l'idée de solidarité comme l'expriment les proverbes ewondo : «cinq filets de chasse ne manquent pas de rapporter une antilope» et «l'amitié commence autour des filets de chasse».

Ces filets sont utilisés également dans le cadre de certains rites comme par exemple dans le *tsoo* destiné à purifier la souillure et traiter les conséquences néfastes causées par une mort violente avec effusion du sang au sein d'un lignage¹⁵. Dans une des séquences de ce rite¹⁶ les personnes souillées sont encerclées par un ou plusieurs filets de chasse pour en sortir une fois purifiées: une métaphore rituelle pour exprimer que les victimes de la transgression clanique qui défend verser le sang d'un proche parent sont comparables au gibier qui pris dans un filet est en danger de mort.

¹⁴ KOCH, Henri, *Magie et chasse au Cameroun* (Berger-Levrault, Paris, 1968), pp. 177-256.

¹⁵ Cf. L. MALLART GUIMERA, *La forêt...* op. cit. .

¹⁶ Voir TSALA, Th. Mœurs et coutumes des Ewondo, in *Etudes camerounaises*, 1958: pp. 90-91

Du point de vue plastique le filet de chasse est un thème qu'on trouve dans toutes les collections en adoptant presque toujours la même forme stylisée et conventionnelle dont difficilement l'observateur non initié peut en deviner la signification. C'est ainsi en tout cas qu'Otto Reche l'identifie. C'est ainsi aussi que des anciens joueurs evuzok identifiaient ce jeton :



Fig. 20
LMG

Dans cette pièce, le filet apparaît combiné avec deux formes ovales en champlé et au fond strié qu'on trouve dans toutes les compositions emblématiques ou allégoriques évoquant la grande chasse *abiem*. Disons que les éléments qui caractérisent ces compositions sont les suivants:

- a. le filet
- b. une ou plusieurs formes ovales représentant les traces de l'antilope *so* (ou d'un autre animal) dans son gîte;
- c. une ou plusieurs figures animales miniaturisées;
- d. une ou plusieurs figures humaines miniaturisées;
- e. espaces libres en champlé qui constituent le fond strié, situés en conséquence à l'extérieur du filet et adoptant des formes ovales.

En tenant compte que ces compositions allégoriques peuvent être considérées comme une combinaison de plusieurs formes simples que l'on trouve exécutées individuellement dans d'autres jetons, il peut nous être utile dans un premier temps d'examiner celles-ci afin d'observer les différentes figures¹⁷ séparément. Seulement après nous les examinerons associées et combinées entre elles pour mettre en forme les différentes variantes du thème allégorique consacré à la chasse aux filets appelée *abiem*.

Le filet

La représentation du filet de chasse appelé *avod* est une figure conventionnelle exécutée grâce à une série de formes concaves et convexes, les premières s'adaptant parfaitement à la courbure du cadre bien que d'une façon discontinue. La discontinuité s'obtient lorsque l'artiste modifie cette forme convexe du profil de la figure en introduisant une forme concave tout en créant ainsi, grâce au champlévé qui en résulte une petite aire de fond qui, déterminé dans le côté opposé par la forme courbe du cadre, reçoit une forme ovale. Parfois, la taille de ces aires ovales est légèrement réduite introduisant au niveau des sommets un petit trait adapté au cadre avant d'initier la forme concave du fond.

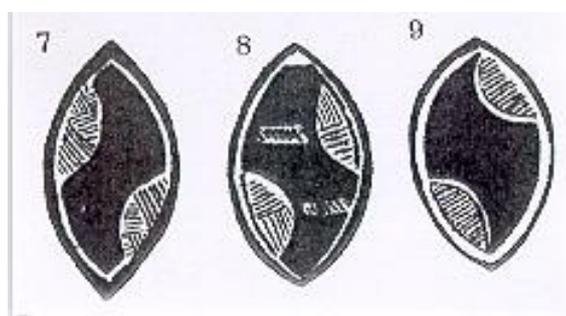
L'orientation, la taille et le nombre de formes concaves et convexes sont variables et en conséquence le nombre d'aires en champlévé formant le fond strié aussi. D'après notre corpus, ces aires sont généralement au nombre de deux occupant des espaces opposés ; exceptionnellement au nombre de trois (2+1) et rarement d'un seul.

Dans les figures des jetons reproduits dans l'article d'Otto Reche (II, 7-9) qui sont presque identiques à celles que l'on trouve dans d'autres collections¹⁸,

¹⁷ Les figures humaines et animales (léopard, antilopes...) seront traitées dans la troisième partie de cette étude.

¹⁸ MFV de Leipzig : 32933 ; MFV de Berlin : 74471 ; SMFV de Munich : 42.9.168 ; MRAC de Tervuren : 79.1.205... Voir aussi dans le texte les figures 47 et 48.

l'auteur, en les identifiant avec le terme ewondo *avot* qui signifie «filet», ajoute cette précision : «*benga man bak*» qu'il traduit par «filet plié»



[7.8 et 9] Fig. 30.31-32
OR : II/7-8-9

Ceci dit, il faut signaler que le terme *bak* signifie aussi «ajouter» ou «donner un supplément»¹⁹ En tenant compte cet autre sens du mot *bak* on pourrait penser que la discontinuité créée par l'alternance de formes concaves et convexes qui forment le profil de ces figures pourraient suggérer l'entrelacement de plusieurs filets. Dans les deux cas cependant la forme taillée dans ces pièces est plus emblématique et conventionnelle que figurative.

En ce qui concerne les aires du fond, il faut signaler que la forme ovale obtenue n'est pas arbitraire. Elle nous apparaît comme le résultat d'une recherche esthétique. La création de ces espaces ovales – à l'instar de la forme donnée à la pièce elle-même – est un recours stylistique qu'on utilise dans plusieurs autres thèmes. Dans les pièces qui développent le sujet de la chasse aux filets, ces espaces ovales y apparaissent d'une façon insistante. Ceci dit, il

¹⁹ TSALA, Th., *Dictionnaire Ewondo-Français*, p. 79

nous semble qu'au-delà d'un recours stylistique que les xylographes se plaisent en reproduire on pourrait y découvrir des raisons iconographiques. En tout cas et comme nous le verrons plus loin, ces aires ovales extérieures au filet assumant apparemment la fonction du fond, reçoivent dans certains cas le même traitement iconographique que les autres formes, aussi ovales, que les xylographes incorporent sur la surface de la figure représentant le filet (Fig. 50-52), et ceci tant dans le cas où l'aire ovale apparaîtrait simplement en champlevé et strié, comme dans celui où une aire analogue est occupée par une figure humaine ou animale miniaturisée.

Il faut dire aussi que cette figure que nous interprétons comme un filet de chasse, peut être identifiée autrement. Considérons le cas d'une pièce d'abia que l'on peut contempler dans le musée MFV de Leipzig (32651) et de laquelle on pourrait dire qu'il s'agit d'un filet argumentant que cette même forme apparaît dans d'autres jetons (Fig. 33 et 34) dont le sujet est clairement en rapport avec la chasse aux filets:



Fig. 33
MFV de Leipzig
32854



Fig. 34
MRAC de Tervuren
d'après EO. 1967.63.1205-1

Ceci dit, cette même figure est utilisée presque avec les mêmes traits pour représenter une chauve-souris comme il apparaît dans les jetons suivants:



Fig. 35
MRAC de Tervuren
EO. 1980.2.461 :1

Fig 36
MH de Paris
39.8.1.50

Cette identification nous est suggérée en comparant ces jetons avec les figures 136-139 reproduites et identifiées par Delarozière et Luc (Fig. 39-42). Laissant à côté le problème toujours aléatoire de l'identification, ce que nous voulons signaler ici c'est la diversité de messages iconographiques que les xylographes peuvent transmettre à partir d'une forme de base à laquelle on devra lui accorder une valeur polysémique:



Fig. 37 :
MRAC de Tervuren
d'après EO. 1980.2.461-1



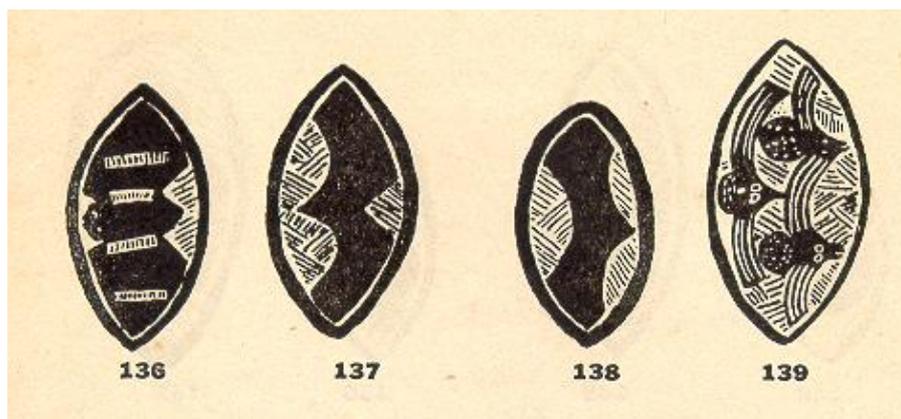
Fig. 38 :
MRAC de Tervuren
d'après EO.1967.63.1169-1

[136-139]
Fig. 39
DL, 136

Fig. 40
DL, 137

Fig. 41
DL, 138

Fig. : 42
DL, 139



Si dans la plupart de jetons représentant un filet de chasse, la surface de la figure apparaît vierge faisant preuve d'une certaine sobriété, d'autres par contre sont enrichis avec quelques attributs probablement ornementaux obtenus par des légères incisions au pointillé, stries parallèles ou formant une ligne continue en bordure (Fig. 62 et 63). Certains de ces attributs apparaissent aussi dans les compositions emblématiques ou allégoriques.

Le gîte de l'antilope so

En 1965 les derniers evuzok qui avaient joué à l'*abia* ou tout au moins avaient participé à ce jeu comme spectateurs, identifiaient la gravure de la figure 15 que nous avons reproduit plus haut en faisant référence explicite au gîte ou aux traces de l'antilope *so* (*biboga bi so*) tandis que les devises qui nous transmettaient faisaient allusion au gîte, aux traces, aux filets et aux fuites plus au moins écervelées de cet animal qui du point de vue symbolique a occupé un lieu spécial dans les spéculations initiatiques de ce peuple. Dans son article publié en 1924, Otto Reche et son informateur ewondo Paul Messi identifiaient une série de jetons d'*abia* semblants (Tafel II, 10-21) avec la même formule (*biboga bi so*). Egalement, Delarozière et Luc (1955) identifiaient quatre pièces ayant le même dessin comme des «traces» tout en y ajoutant que ces jetons représentaient «le gîte où le gibier a passé la nuit». Disons que d'après le *Dictionnaire* de Th. Tsala le mot ewondo *eboga* (*biboga* au pluriel) peut signifier tant la trace d'un gîte que le gîte lui-même, ce terme étant un dérivé de la forme verbale *bogo* qui signifie «couvrir».

La représentation conventionnelle de ce sujet est plus ou moins variable et d'une très grande simplicité. Le motif central est toujours le même : une ou plusieurs formes ovales et striées en champlevé formant une composition dans laquelle s'opère toujours l'inversion entre le fond et la figure, la figure étant formée par ces zones ovales striées. Les variantes sont en fonction du nombre de ces figures ovales et de leur distribution:



Fig. 43
MRAC de Tervuren
EO. 1967.63.1214



Fig. : 44
MRAC de Tervuren
EO. 1967.63.1226



Fig. 45
MRAC de Tervuren
EO. 1967.63.1168 -1

Ceci dit, la composition la plus courante est formée de deux figures ovales séparées entre elles par un petit espace vierge duquel partent en sens opposé deux traits en champlévé plus au moins larges généralement en demi-cercle, le tout formant une espèce de rosette.



Fig. 46

MRAC de Tervuren
EO. 1980.2.464-7.



Fig. 47

MFV de Berlin
12338 i

Le grand nombre de pièces qui développent ce thème²⁰ suivant les différentes variantes et que l'on trouve dans toutes les collections des plus anciennes aux plus récentes, nous permet penser au grand prestige dont jouissait cette façon de représenter l'antilope *so*. N'oublions pas que le rite d'initiation à l'âge adulte portait le nom de cette antilope de façon que l'expression «avoir mangé le *so* ou la graisse du *so*» signifie «avoir été initié», la graisse de cette antilope étant en effet un des thèmes majeurs de ce rite. On peut penser que plus que les traces ou le gîte de l'antilope *so* ces formes ovales étaient une représentation métaphorique ou synthétique de cet animal

²⁰ Plus d'une centaine dans notre corpus.

initiatique ou peut-être une manière de représenter l'homme dans sa dimension la plus achevée, celle de l'homme initié.

La relation de ce thème des petits ovales avec l'antilope *so* se trouve confirmée en examinant une autre série de jetons qui nous rapportent à nouveau au thème de la chasse aux filets. Il s'agit en effet de certaines pièces qui en combinant soit la représentation du filet avec celle des traces ou du gîte de l'antilope *so*, soit des figures abstraites avec d'autres plus figuratives, forment des compositions allégoriques de la chasse *abiem*.

Compositions allégoriques sur la chasse

Sans vouloir suggérer que les différentes figures et compositions en rapport avec ce thème de la chasse, puissent constituer une séquence évolutive allant des plus simples aux plus complexes, le cas est que les xylographes beti ont conceptualisé ce thème de plusieurs formes: en associant ou dissociant différentes figures ; en supprimant quelques-unes ou en ajoutant d'autres ; tout en offrant ainsi quelques variantes de cette allégorie plastique de la grande chasse aux filets.

La première est celle dans laquelle les artistes beti combinent deux figures presque abstraites représentant le filet et le gîte (ou les traces) de l'antilope *so*. C'est un fait évident que l'*abiem* n'est une partie de chasse limitée à une seule espèce d'animaux. On pourrait dire que la référence à cette antilope est le résultat d'une double métonymie plastique, l'une qui consiste en représenter le contenu pour le continent (l'antilope pour son gîte) et l'autre qui exprime la partie pour le tout (l'antilope pour tous les animaux susceptibles d'être pris dans les filets). La représentation plastique de cette double métonymie prend comme nous le savons déjà la forme d'un à plusieurs espaces ovales au fond strié que l'artiste intègre soit sur la surface même du filet soit à son extérieur. C'est ainsi que ces compositions offrent une série de formes symétriquement opposées qui s'ordonnent avec élégance comme nous l'avons déjà vu dans la figure 29 et nous complétons avec la suivante:



Fig. 48

MRAC de Tervuren
EO. 1967.63.1224-1

À ces jetons nous pourrions en ajouter d'autres qui du point de vue formel nous apparaissent comme des variantes bien que nous ne soyons pas certains qu'elles se rapportent au thème de la chasse.



Fig. 49
LMG

Une des caractéristiques de tous ces jetons c'est la présence d'un ou plusieurs espaces ovales au fond strié. Nous savons que ces espaces représentent d'une façon abstraite et conventionnelle l'antilope *so*, ses traces ou son gîte. Or, dans d'autres versions, cet espace ovale semble vouloir récupérer son référent figuratif (l'antilope) associant ainsi dans une même composition le signifiant et le signifié, la forme abstraite et la forme concrète. C'est ainsi que grâce à la présence de l'élément figuratif dans certains jetons (Fig. 76, 77 i 79), son absence (Fig. 72, 73 et 75) permet une interprétation appropriée.



Fig. 50
MRAC de Tervuren
EO. 1967.63.1189-1:



Fig. 51
MRAC de Tervuren
EO : 1967-63-1182-1



Fig. 52
MRAC de Tervuren
EO. 1967.63.1198-1

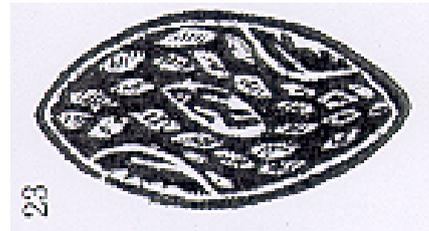


Fig. 53
LMG
[Le détail de l'espace ovale
du côté gauche de la figura 52 comme
thème principal dans une autre pièce]

Les compositions allégoriques les plus riches apparaissent reproduites dans l'article d'Otto Reche. Ces compositions complètent les précédents de façon que tous les espaces ovales tant internes comme externes au filet sont occupés par des figures humaines ou animales.



[8] Fig: 54:
OR: XI-8



[23] Fig.: 55
OR: II-23

En ce qui concerne les figures occupant les zones ovales on pourrait dire de ces deux pièces que l'une est presque l'inverse de l'autre: les hommes situés à l'extérieur du filet dans la figure 54 deviennent des antilopes dans la Fig. 55 tandis que l'antilope placée au centre du filet dans le premier de ces jetons se transforme en une figure humaine dans le deuxième. Ceci dit, du point de vue formel l'inversion n'est pas totale : outre la multiplication de petits espaces ovales dans la figure 55 qu'on ne trouve pas dans la figure 54 on peut observer que les figures humaines de ce dernier jeton sont reproduites en suivant le principe de symétrie par rotation tandis que les figures animales de la figure 81 le sont en suivant le principe de symétrie par réflexion. Dans une autre variante reproduite par le même auteur, les trois espaces ovales sont occupés uniquement par des antilopes :

17



[17] Fig. 56
OR : IX-17

Les auteurs de ces allégories sur la chasse *abiem* ont veillé à reproduire ses éléments principaux : le filet, le chasseur, le gibier, ses traces et son gîte mais d'une façon plus synthétique que scénographique tout en appliquant les principes d'inversion entre les lignes concaves et convexes et de symétrie par réflexion ou par rotation entre les figures humaines ou animales.

On devrait ajouter aussi que ces différentes compositions ont été exécutées suivant le principe de répétition ou de redoublement. Jusqu'ici nous avons vu ce principe appliqué aux figures humaines (Fig. 54), antilopes (Fig. 55), traces ou gîtes (Fig. 54 et 55). Dans quelques jetons la répétition des espaces ovales est combinée avec la figure d'un filet que l'artiste reproduit plusieurs fois.

Dans la pièce de la figura 57, la composition apparaît un peu plus complexe. Du point de vue formel elle ressemble à celle des figures. 54-56. La répétition de la figure principale qui reçoit la forme conventionnelle d'un filet de chasse apparaît avec une réduction logique de sa taille à l'intérieur des trois espaces ovales presque canoniques dans ce type de compositions. La répétition de la figure du filet entraîne nécessairement la multiplication (de 3 à 6) des espaces ovales striés qui représentent les traces ou de gîtes de l'antilope *so*. Ce qu'il faut signaler c'est que cette multiplication de filets (4) et de traces (6) sont obtenues moyennant une bonne économie de moyens qui se manifeste par un haut degré de remplissage de la pièce



Fig. 57:
MRAC de Tervuren
EO.1980.2.463-1

Dans la pièce d'abia de la figura 58, son auteur – probablement le même que celui de la pièce précédente, exécute le même thème en le simplifiant puisque les aires ovales de l'extérieur du filet récupèrent entièrement la fonction du fond strié (ou des traces de l'antilope *so*) sans y intégrer des nouveau filets.



Fig. 58
MRAC de Tervuren
EO. 1980.2.463-1

Dans toutes ces compositions allégoriques, l'organisation de l'espace apparaît comme le souci principal de l'auteur. Les figures s'adaptent parfaitement à la forme du jeton enrichi par le cadre. La combinaison de formes concaves et convexes permet la création d'espaces ovales symétriquement opposés qui assument la fonction du fond ou deviennent parties intégrantes de message iconographique.

AUTRES COMPOSITIONS ALLEGORIQUES

Le thème de la chasse n'est pas le seul. D'autres pièces semblent offrir des sujets qui ont été traités plus du point de vue allégorique (ou conceptuel) que scénographique (ou figuratif) bien qu'il ne soit pas toujours facile d'établir avec clarté cette différence. La difficulté repose sur le fait que nous ne savons pas si les xylographes beti eux-mêmes établissaient cette distinction. On pourrait donc penser que pour ces artistes la distinction entre traitement allégorique et scénographique n'était pas très pertinente, l'un et l'autre se réduisant à des formes plus ou moins proches d'organiser l'espace de certaines compositions iconographiques. Soit qu'il en soit, si l'on s'en tient uniquement aux aspects formels on peut s'apercevoir que selon l'usage que l'artiste fait de la disposition des figures, des proportions, de l'application des lois de la symétrie et de la répétition, du principe d'économie, de l'hyperbole plastique et de la miniaturisation, les compositions peuvent acquérir un caractère plus ou moins scénographique ou allégorique.

C'est donc en tenant compte de ces différents aspects qu'il nous semble possible considérer aussi comme dus à un traitement allégorique les sujets suivants.

La femme et sa sexualité

Dans la composition de la pièce de la figure 86, la représentation du cache-sexe féminin (*ekuba*) qu'on trouve représenté isolément dans d'autres pièces²¹, apparaît comme la figure centrale si l'on s'en tient à ses dimensions (par rapport aux figures humaines) et à la place qu'occupe dans la pièce. La dissociation que l'artiste opère entre le cache-sexe et la femme n'est rien d'autre qu'une forme de mettre en relief un attribut lié à sa sexualité. Cette dissociation n'abolit pas la relation entre le sujet et l'objet ; elle la réaffirme grâce aux deux figures féminines miniaturisées placées d'un côté et de l'autre.

²¹ Voir supra....



Fig. 59
MRAC de Tervuren
EO. 1980.2.457

La chasse à l'arbalète

Du point de vue strictement formel, la composition de la figure 87 est semblant à la précédente. En les comparant, on peut dire que l'arbalète (*mfan*) occupe la place principale de la pièce tant si on s'en tient à la taille que l'artiste lui accorde par rapport à la figure humaine comme à sa position sur son axe vertical, chaque côté étant symétriquement reflété sur l'autre. Sous la corde (*mboa*) attaché à l'arc (*ndila*) apparaît d'un côté la figure du chasseur, et de l'autre celle du carquois (*nkob*) où l'on garde les flèches (*ebe*) empoisonnés, tout ceci apparaissant en relief sur un fond strié. Comme dans la Fig. 86, le xylographe dissocie les éléments qui caractérisent la chasse à l'arbalète.

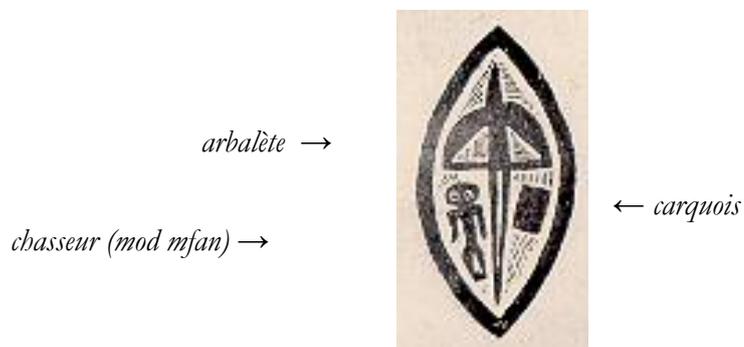


Fig. 60
MP: IV- 14
d'après MH de Paris. 39.8.1.48

*Composition allégorique
sur le colonisateur*

L'image du soldat allemand armé d'une longue épée emmanchée d'un poignet aurait causé sans aucun doute une forte impression chez les beti. On peut penser que l'épée est devenue facilement un des signes de la prépotence du colonisateur. Il n'est donc pas étrange qu'elle apparaisse gravée dans les jetons d'*abia*, comme il ne l'est pas non plus que le langage tambouriné se réfère à ce symbole du pouvoir colonial pour parler du Blanc. La devise qui permettait annoncer sa présence était la suivante²² :

*Le voleur a volé le pays,
Le glaive pend à son côté,
Il est le mari de la fille de Mbida Menge*



²² Guillemin, Le tambour d'appel des Ewondo, in *Etudes camerounaises*. 21-22, 1948, p. 83. D'après l'auteur, Mbida Menge était un chef très puissant qui avait beaucoup de filles : les Allemands les prenaient en ménage.

Fig. 61

MRAC
EO.1980.2.458

Dans cette pièce, l'épée - à l'instar du cache-sexe et l'arbalète des pièces précédentes - occupe une place proéminente de façon que sous sa garde et sa poignée de chaque côté de la lame apparaisse une figure humaine aux proportions réduites par rapport à l'ensemble de l'épée : probablement deux hommes avec ses armes traditionnelles, un poignard (*oken*) et une sorte de machette (*mkepada*). Il s'agit de deux figures que l'on trouve, isolées, dans d'autres jetons comme il apparaît dans ces pièces:



MRAC de Tervuren
EO. 1967,63.1171

Fig.



62
MARC de Tervuren
EO. 1967,63.1172

Fig. 63

La structure de ces compositions (Fig. 59-61) nous fait penser aux blasons de l'héraldique occidentale. Ceci dit la comparaison s'arrête ici car les fonctions ne sont pas les mêmes. En aucun cas, en effet, elles n'étaient pensées pour devenir le blason d'une famille ou le *logo* d'une association quelconque bien qu'on puisse admettre la possibilité que des joueurs passionnés pour une activité quelconque ou travaillant au service des troupes coloniales, avaient voulu que des xylographes représentent sur un jeton les symboles de leur activité.

*Scénographies et/ou allégories
sur la colonisation*

Un certain nombre de jetons offre des sujets en rapport avec la présence militaire de l'époque coloniale. La plupart de ces pièces peuvent être interprétées comme des compositions scénographiques: un soldat armé de son fusil (Fig. 65, 71 et 73), un groupe de soldats transportant le fusil sur la tête (Fig. 3, 69, 70 à 74), des soldats avec des fusils qui semblent faire feu (Fig. 66), un soldat armé conduisant et surveillant un groupe de prisonniers (Fig. 67). Dans la plupart de ces scènes le fusil soit par sa taille soit par sa position occupe un lieu proéminent. Il n'est pas étrange donc qu'à côté de ces jetons à caractère scénographique et d'autres qui se bornent à représenter un fusil, on trouve une troisième série qui reprend les éléments de ces scènes en leur donnant un traitement allégorique comme il apparaît dans le jeton suivant :



Fig. 64 : MRAC de Tervuren
EO. 19 67.63.1172

Dans ce jeton en effet l'auteur ne semble pas vouloir représenter une scène montrant un soldat en action bien que la composition qui consiste en placer un soldat dans l'espace ovale formé par le pontet (ou la bretelle) du fusil attaché au canon et à la culasse au niveau du chien puisse suggérer d'une façon allégorique ou symbolique cette action. Ceci dit en considérant que des figures simples ou composées aux compositions scénographiques ou allégoriques il n'y a qu'un pas, il nous semble utile offrir un petit échantillon (Fig. 91-103) des pièces qui suivant différents critères stylistiques développent ce thème de la présence des forces coloniales au Cameroun lorsqu'il était

encore possible aux artistes de convertir les pièces d'un jeu en petites chroniques d'une époque de soumission.



Fig. 65
MH de Paris
39.8.1.41



Fig. 66
MRAC de Tervuren
EO. 19 67.63.1173



Fig. 67
MRAC de Tervuren
EO. 1967.63.1177



Fig. 68
MH de Paris
39.8.1.19

Fig. 69
MRAC de
Tervuren
EO. 1967.63.1173



Fig. 70
MRAC de
Tervuren
EO. 1980.2.458



Fig. 71
MRAC de Tervuren
EO. 1980.2.457

image

Fig. 72
MRAC de Tervuren
EO. 1980.2.458



Fig. 73
MRAC de Tervuren
EO.1967.63.1174

Dans le traitement de ce sujet, les xylographes beti n'hésitent à appliquer les principes de la répétition et/ou de la symétrie réflexive ou par rotation comme le montrent ces deux jetons:



Fig. 74
MRAC de Tervuren
EO. 1980.2.457



Fig. 75
MRAC de Tervuren
EO.1980.2.457

Pour terminer cette rapide exposition sur le recours aux formes allégoriques dans l'art des jetons d'*abia* nous nous permettons présenter une pièce plus pour le plaisir d'offrir aux yeux du lecteur une composition qui nous semble très bien réussie que pour en déterminer sa signification:

a



b



Fig. 76
MFV de Leipzig
32687

Cette pièce que nous reproduisons deux fois en inversant sa position, nous montre deux paires de figures structurées d'accord avec le principe de la symétrie rotative mais de façon que l'orientation de chaque couple soit également inversée suivant une ligne imaginaire horizontale ou verticale. Considérant d'autre part les dimensions et les formes géométriques nous constatons que chaque paire reçoit un traitement spécial. En les comparant on s'aperçoit que les deux figures humaines placées aux sommets de la pièce sont miniaturisées tout adoptant des formes rectilignes, tandis que les autres deux figures qui occupent le centre, plus grandes, sont exécutées à partir de lignes courbes.

Malgré leur simplification, les figures situées près des sommets de la pièce sont facilement identifiables; celles du centre en revanche permettent à notre avis des interprétations différentes. Pendant longtemps nous les avons identifiées comme représentant un pair de calebasses symétriquement inversées jusqu'à ce qu'un regard plus attentif (ou plus imaginatif...!) nous fit voir la figure très stylisée d'une personne, probablement d'une femme en train de danser avec les bras par-dessus la tête et les jambes très simplement suggérées par une petite incision en demi-cercle. L'argument qui peut justifier cette interprétation nous le trouvons dans la pièce de la figure 77²³ dans laquelle apparaît comme figure centrale de la composition une femme dans la même position.



²³

Mais aussi dans les pièces reprodui

el X, 23 et 27

Dans cette pièce, son identification n'offre aucun doute. Les yeux, les mains et le cache-sexe postérieur (*ebur*²⁴) exclusivement féminin sont des traits bien explicites. On peut observer quand même qu'en termes formels le demi-cercle en champlevé qui permet établir la distinction entre la tête et les bras d'une part, et le petit trait courbé permettant différencier les jambes de la femme sont très semblants aux deux incisions un peu larges qui selon notre hypothèse rempliraient les mêmes fonctions de différenciation dans la figure 76.

D'autre part, l'autre figure explicitement masculine – grâce à la représentation du pénis – permet établir un certain parallélisme avec la pièce de la figure 76. Dans les deux jetons, la taille de la figure masculine²⁵ est réduite considérablement, la proéminence étant donnée à la figure féminine. La composition de la pièce de la figure 77, plus réaliste, probablement plus scénographique, peut s'interpréter comme l'expression d'un désir de l'homme pour la femme ; la composition de la pièce de la figure 76, semble suggérer le même sujet mais d'une façon plus sobre, plus stylisée et certainement plus allégorique à condition bien entendu que les deux figures centrales ne représentent pas effectivement un pair de calebasses...

²⁴ Cf. infra...

²⁵ En ce qui concerne la disposition des bras, voir infra p.... **ADAPTER**