

6

QUESTIONS DE STYLE

A. FORMES ANALYTIQUES. IMAGES À PERSPECTIVES MULTIPLES

Les xylographes beti ne semblent vouloir attribuer à leur art des jetons d'*abia* une fonction mimétique ou naturaliste de la réalité comme si celle-ci était réduite à ce que l'œil d'un observateur immobile peut contempler devant lui. Leurs xylographies donc ne s'inspirèrent pas nécessairement des principes d'une représentation réaliste comme ceux qui présidaient les œuvres d'art occidental jusqu'à l'avènement de l'avant-garde impressionniste. Elle est bien connue l'influence que l'art statuaire et des masques africains exerça dans les milieux intellectuels de cette époque. Mais avant que le cubisme propose la destruction de l'espace plastique de la perspective ou de ce que la vision dès d'un seul angle peut percevoir, les artistes africains créateurs des pièces de ce jeu avaient déjà représenté les objets de la nature dès différents points de vue faisant ainsi éclater la notion d'espace tout en situant sur un même plan plusieurs formes qui en s'assemblant les unes avec les autres suggèrent un concept non réaliste des représentations iconographiques. Ceci dit, il faut souligner que ces représentations ne parviennent pas à se libérer complètement d'un certain réalisme figuratif puisque d'une certaine manière elles apparaissent comme la concrétisation plastique d'une réalité extérieure existante, bien que contemplée simultanément dès différents points de vue. C'est ainsi que les artistes beti voulaient nous montrer que les choses sont loin d'être telles que nous les voyons dès d'un seul angle de vision ; que la réalité est plus complexe et que pour tant il faut savoir la décomposer et la représenter plastiquement créant un ensemble de formes qui puissent offrir de la réalité une vision pluridimensionnelle et ceci malgré soient exécutées sur des surfaces lisses. Même s'il s'avère peu pertinent introduire ce genre de comparaisons puisque les intentions n'étaient pas toujours les mêmes, on peut affirmer que la révolution cubiste que Vlaminck attribua à Picasso, ces

artistes africains anonymes, sans la considérer comme telle ni lui donner un nom particulier, ils l'avaient déjà accompli dans ces petites œuvres d'art qui sont restés oubliées dans les magasins des musées européens et reléguées à la catégorie d'arts mineurs. Mais cet art anonyme avait imaginé également d'autres formes d'expression esthétique. Comme plus tard l'essaya le cubisme appelé *synthétique*, ces artistes africains avaient tenté de représenter certains objets dans ses aspects les plus essentiels tout en les réduisant à leurs attributs les plus spécifiques. Les choses étaient alors soustraites de sa réalité perceptible plus immédiate pour être représentées dans ce qu'elles avaient de plus permanent, significatif et fondamental.

Les figures représentées dans ces pièces d'*abia* nous apparaissent souvent comme le résultat de la conjonction de plusieurs plans, juxtaposés mais indépendants, tout en montrant les différents points de vue à partir desquels la chose représentée a été conçue. L'indépendance des plans ne rompt pas son unité, elle la réaffirme. Nous le montrons avec deux exemples :

a. La pièce de la Figure 78 nous offre la représentation d'une antilope¹.



Fig. 78
MRAC de Tervuren
EO. 1967.63.1157

Cette figure apparaît structurée horizontalement à partir de deux ou trois plans, chacun ayant été exécuté dès d'un point de vue différent : celui qui représente le corps, les pattes et le cou apparaît de profil ; celui qui conforme la tête apparaît de face mais de façon que les cornes qui suivent

¹ Pour l'étude des antilopes voir *infra* pp.

le même point de vue devraient apparaître d'un côté et de l'autre sont placées d'un seul côté comme vues de profil mais légèrement détournées en avant pour les rendre bien perceptible grâce au trait qui les sépare pour signaler leur individualisation. Cette combinaison de perspectives constitue un trait stylistique que l'on trouve dans plusieurs compositions de ces pièces.

b. Malgré sa simplicité plastique, le jeton de la Figure 79 nous semble plus complexe du point de vue conceptuel. Grâce à l'application du principe

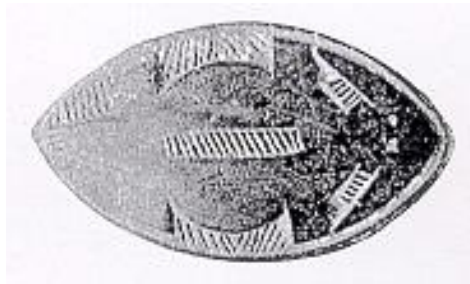


Fig. 79
MFV de Leipzig
32964

de symétrie, cette pièce offre au regard la figure d'un buffle vu de quatre points de vue différents : frontal, postérieur, latéral droit et latéral gauche tout en dépassant ainsi ce qui devrait être le champ visuel normal d'un observateur immobile. On trouve des compositions analogues dans des jetons de style vuté représentant un buffle:



Fig. 80
d'après MH de Paris
97 61.27

Face à cette combinatoire de perspectives la question qu'on peut se poser c'est de savoir si en passant d'une pièce à l'autre représentant différentes versions d'un même thème ou d'un thème analogue, la perspective de chaque plan ou élément se maintient ou se transforme de façon que lorsqu'il y a transformation, celle-ci est porteuse d'une nouvelle signification. Ainsi donc notre propos ce n'est pas seulement d'examiner les différents points de vue qui peuvent contribuer à l'exécution d'une figure sinon de considérer si le changement de perspective peut être doté tout au moins dans certains cas, d'une fonction de signification.

Pour atteindre notre propos nous examinerons un ensemble de pièces qui représentent une femme. Il faut dire d'abord que l'identification du genre dans une figure humaine sculptée dans ces petites pièces ce n'est pas facile. En dehors de quelques exceptions, son identification ne devient possible que par référence à certains aspects de la culture matérielle ou à certaines conventions d'ordre plastique établies par ce peuple.

De cet ensemble de pièces nous pouvons en distinguer un premier groupe [A] représentant une femme avec les jambes pliées et écartées laissant entre elles un espace en champlevé généralement sous forme de triangle² ; Et un deuxième groupe [B] dans lequel la figure de la femme apparaît avec les jambes légèrement pliées mais jointes, souvent différenciées par une incision qui assure leur individualisation. Nous pensons que ce changement dans la forme de représenter les jambes n'est pas gratuit. La perspective n'est pas la même. Sa fonction de signification non plus. Pour le dire dès maintenant, les pièces du premier groupe nous introduisent dans le domaine du culte ; tandis que celles du deuxième groupe nous montrent la figure d'une femme dans une attitude plus profane ou plus quotidienne. Dans l'ensemble de ces pièces, le changement de perspective joue un rôle important, mais aussi d'autres éléments dont nous tiendrons compte également.

² Sur cette forme, voir infra pp. **ADAPTER**

GROUPE A :

La reproduction d'une représentation culturelle de la femme: les reliquaires bieri



Fig. 81
MFV de Leipzig
31663.

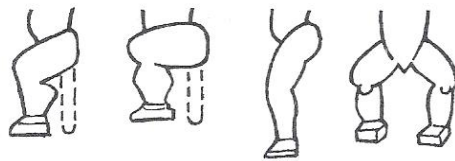
Dans ce groupe, la représentation des jambes de la femme nous apparaît comme le résultat d'un procès d'abstraction qui ne correspond pas à la vision d'une personne avec les jambes bien écartées, comparable par exemple au traitement que reçoit la figure du jeton du MH de Paris (Fig. 82) ou celle sculptée en bois dans le tabouret d'origine bamileké de la région Ouest du Cameroun (British Museum, London).



Fig. 82
MP: V-20
d'après MH de Paris
39.8.1.63

En admettant que dans ces jetons l'orientation des jambes vers le sommet de la pièce est déterminée par la forme ovale de celle-ci, nous

pensons que ce traitement des jambes est une transposition sur une surface à deux dimensions de la position d'une femme assise avec les jambes pliées en avant comme celle qui caractérise les célèbres reliquaires *bieri* qui, comme on sait, appartiennent surtout à l'aire culturelle voisine des Fang et à la même époque que les jetons d'*abia*.



V. Position des jambes dans les statues du *bieri* d'après Perrois



La représentation d'une femme assise et regardant en face ne peut se résoudre dans une surface plane de la même façon que dans la production tridimensionnelle d'une sculpture. La difficulté de représenter le volume est résolue dans ces xylographies en créant une figure tout à fait particulière.

La solution adoptée consiste en maintenir la forme plus ou moins angulaire qu'adoptent les jambes lorsqu'une personne est assise et la transposer sur une surface plane tout en imprimant à chaque jambe un mouvement rotatif d'un quadrant mais en sens inverse et en gardant la symétrie angulaire entre les deux jambes. On ne peut pas interpréter cette solution comme un changement de position et orientation des jambes, et non plus comme une représentation répondant à la réalité de la vision, sinon comme un changement de concept: au lieu de représenter la figure dès d'une perspective décidément

frontale comme pour le reste du corps, l'artiste opte pour produire une forme qui suggère une double vision latérale des jambes mais qu'en fait rend compte du concept de volume ou de profondeur. Nous l'avons déjà dit : les artistes beti ne se soucient pas de représenter les choses telles qu'elles sont vues mais telles qu'elles sont et peuvent être conceptualisées et transformées en formes plastiques sans tomber dans le mimétisme de la reproduction. La combinaison de perspectives à travers de formes que s'assemblent entre elles dans les limites réduites des pièces d'*abia* traduit la tendance d'une conception analytique de la réalité.

GROUPE B

Une représentation profane de la femme



Fig. 83
MRAC de Turveren
EO.1980.2.457



Fig. 84
MRAC de Turveren
EO. 1967.63.1172

Dans les pièces de ce groupe, les artistes beti nous offrent la figure d'une femme structurée sur deux plans. La forme de chaque plan suggère un point de vue différent. La tête, les bras et la poitrine sont représentés de face. En prenant pour point de départ cette optique, la logique d'une représentation réaliste n'est pas respectée. Dans l'autre plan, en effet, celui qui occupe la partie inférieure de la pièce, les jambes sont représentées jointes, placées d'un seul côté, peut-être légèrement écartées vers le centre. Ce changement

de direction vers un côté de la pièce permet libérer l'espace opposé afin d'y loger l'*ebui*, une espèce de tutu en fibres de raphia que les femmes portaient à l'arrière-train³. Malgré la rupture que représente ce changement de perspectives, son exécution imprime dans la figure ainsi représentée une grande unité que l'artiste obtient par un nombre assez réduit d'incisions et par une bonne économie dans la taille d'épargne.

Eléments de comparaison

La comparaison de ces deux groupes de pièces d'*abia* nous conduit à en tirer les conclusions suivantes. Nous avons dit que les pièces du groupe A sont la transposition sur une surface plane des statues des reliquaires *bieri*. Si nous acceptons cette hypothèse que nous tenterons de fonder en apportant d'autres indices, nous serions en face d'une série de pièces développant un thème religieux: la reproduction d'un objet rituel représentant un ancêtre féminin. Ses formes souvent volumineuses et bien arrondies non seulement nous rappellent les volumes des différents membres (bras, jambes, épaules...) des statues *bieri*, sinon que, suivant le même modèle de référence, confèrent à ces figures une aire de plénitude tout en réussissant à leur imprégner d'un semblant hiératique et transcendant qui contraste avec les pièces de l'autre groupe. Il faudrait souligner que dans la culture de ces peuples, les formes courbes, planes et sphériques tendent à signifier, dans des contextes symboliques bien précis, la plénitude inépuisable de ces mondes qu'on pourrait appeler «virtuels» comme le «monde nocturne» en rapport avec la *magie* et la *sorcellerie* et le «monde diurne» en rapport avec le monde et le culte aux ancêtres⁴

La pièce de la Figure 85 que fit enregistrée au Musée de Stuttgart l'année 1908, n'est un exemple d'une très grande beauté et simplicité. Ses formes planes, bien arrondies et parfaitement ajustées au contour moins

³ Cf. Fig. 24, 28...Photo VIII, p. **ADAPTER** .

⁴ L'usage des termes *religion*, *magie* et *sorcellerie* ainsi que les catégories «monde diurne» et «monde nocturne» exigeraient des précisions que les limites de cette étude ne nous permettent pas d'apporter. Voir *Ni dos ni ventre. Religion, magie et sorcellerie* (Mallart : 1981)

ovale du cadre et de la pièce bien qu'au détriment de la taille et les proportions qu'un concept plus mimétique de la réalité conseillerait, nous rappellent jusqu'à un certain point les formes créées par FERNANDO BOTERO dans ses œuvres. Ceci dit et pour ne pas tomber dans l'ethnocentrisme, nous ajouterons que pour les artistes africains, la démesure dans ces formes volumineuses a une autre signification et en aucun cas prétend être l'expression d'un traitement satirique et ironique de la réalité, mais tout le contraire.



Fig. 85
LM de Stuttgart
55849/26



La dimension *religieuse* ou rituelle de ces représentations féminines apparaît suggérée grâce à d'autres éléments. Sur le corps de la femme d'un certain nombre de jetons de ce groupe, on peut y observer un motif en champlevé ou simplement marqué par une incision de forme plus ou moins rectangulaire. Lorsque la largeur le permet, cet espace est orné par une série de stries parallèles (Fig. 81). Il s'agit d'un motif qu'on trouve également dans quelques

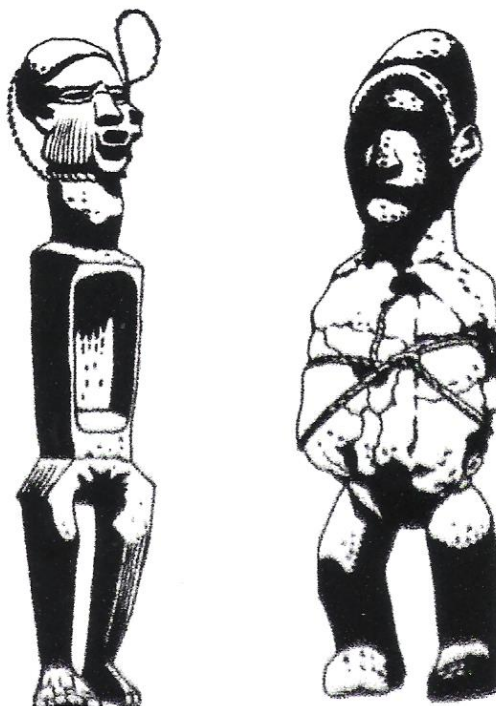
statuettes des reliquaires *bieri* comme le montre le reliquaire *bieri* qui se trouve dans le Seattle Art Museum (USA, Katherine White collection) (VII)



Fig 86:
LM de Stuttgart
55849/24

On peut se demander si cette marque (voir aussi Fig. 81) ne veut pas représenter la condition d'un ancêtre *mmimie*, celle d'une personne ayant vécu avec un «ventre vide», c'est-à-dire sans avoir possédé le principe appelé *evu* que l'on se représente comme une substance qui permet aux hommes de communiquer avec le monde de la nuit. La croyance en l'existence d'une substance analogue qui siège dans le ventre et permet aux hommes d'accéder à une connaissance différente de l'univers et d'en utiliser ses forces soit pour le bien soit pour le mal de la société, est répandue bien au-delà des limites de la société beti et fang. Dans bien de sociétés le fait de ne pas posséder cette substance, presque toujours ambivalente, concède à la personne qui en est dépourvue un statut symbolique lié avec l'ordre établi par les ancêtres. C'est le cas des Beti et des Fang. On sait que les Bateké du Zaïre à l'instar d'autres peuples de l'Afrique centrale partagent une théorie analogue. C'est ainsi donc que ses artistes créèrent deux types de statues. Celles appelées *tege* avaient un grand creux dans le ventre pour signifier que les ancêtres ainsi représentés étaient dépourvus de la substance magique *bonga* ; les autres avec le

ventre couvert appelées *butti* représentaient au contraire les ancêtres possesseurs de cette substance (VIII et IX). Une autre variante dans la représentation de ces personnages aux pouvoirs magiques pourraient être les statues bien connues des spécialistes qui montrent un miroir incrusté dans le ventre, juste dans cette partie du corps qu'on se représente comme le siège de la substance qui permet accéder à une connaissance différente de la réalité.



tege

butti

VIII et XI: d'après British Museum- London

Nous avons signalé que les figures des jetons du groupe A représentent une femme bien que les attributs féminins n'apparaissent pas très clairement. Apparemment on pourrait dire que ces pièces reproduisent une figure humaine asexuée. Pour des raisons que nous exposerons plus loin nous pouvons affirmer que le genre féminin de ces figures est signalé par la forme triangulaire de la position des jambes, souvent différenciées entre elles grâce à une petite aire du fond, striée ou non, qui généralement reçoit, elle aussi une forme triangulaire. Dans d'autres pièces, cette forme

triangulaire sera isolée et parfois doublée pour représenter d'une façon métaphorique ou synthétique les attributs essentiels de la femme.

Dans les pièces du groupe B, par contre, la condition féminine apparaît explicitement suggérée grâce à la représentation de l'*ebui*, une espèce de jupe que les femmes portaient pour couvrir avec élégance les fesses.

X. Femme ewondo avec *ebui*
In Curt Von Morgen, p. 42



D'après les premiers observateurs de la société beti vers la fin du XIX s., les femmes vers le soir après le bain et lors des manifestations publiques avaient l'habitude de s'habiller avec cette espèce de jupe en fibres de raphia ou de bananier,

La position des jambes pliées, se montrant d'un seul côté, légèrement orientées en avant et individualisées grâce à une simple incision, n'est qu'une stratégie plastique pour pouvoir représenter la jupe dont nous venons de parler que l'artiste place derrière la ceinture de la femme tout en représentant quelques fibres de la jupe qui remplissent presque entièrement l'espace opposé aux jambes. L'ensemble de cette résolution contraste

avec celle accordée aux figures du premier groupe. La perspective n'est pas la même. La forme triangulaire des jambes disparaît. On pourrait penser qu'il s'agit de deux styles différents ou peut-être même de deux écoles ayant des façons différentes de poser ou de résoudre un problème plastique. Nous pensons plutôt que ce changement de perspective des jambes est un indice qui permet identifier deux thèmes différents: la représentation d'une figure de femme, conçue comme un objet rituel, transcendent, et ayant une probable influence fang; et la représentation d'une femme dans sa

dimension quotidienne. Les formes courbes et pleines sont moins évidentes. Le caractère sobre et hiératique des pièces du premier groupe disparaît en celles du second. La position des mains – légèrement pliées avec les doigts pointant vers l’extérieur – suggère un corps en mouvement : un geste proche à celui qu’on peut observer encore aujourd’hui chez les femmes lorsqu’elles dansent. Dans ces pièces, la femme apparaît avec les attributs de sa beauté : colliers, bracelets, tatouages...

Le problème des bras

Dans un autre ensemble de pièces représentant une femme on peut y découvrir un problème de perspective en rapport avec les bras.

En regardant les pièces des figures 77 (le personnage masculin) et 91 ainsi que celle du musée de l’Homme (s/n), on peut penser que la position un peu particulière des bras n’est que la solution donnée à un problème plastique par des xylographes plus ou moins habiles.



Fig. s/n
MH de Paris
34.171.883.23

Mais ceci ne semble pas être le cas de la pièce de la figure suivante:



Fig. 87
MFV de Berlin
37115.11

Quoi qu'il en soit, ce qui est certain c'est que dans toutes ces pièces les bras reçoivent le même traitement⁵. Indépendamment donc de leur qualité esthétique, on peut considérer cette façon de représenter les bras comme un trait stylistique particulier qu'il faut prendre en considération⁶. Observons la figure 87 du *Museum für Volkerkunde de Berlin*.

Dans cette pièce nous pouvons constater d'abord que la tête dont la taille est un peu démesurée, reçoit une forme pentagonale avec un de ses sommets parfaitement logé dans l'extrémité supérieure de la pièce. Les deux petites gravures représentant les yeux nous permettent comprendre que l'artiste a voulu sculpter cette partie de la figure de face. Cette perspective change au niveau du tronc qui semble apparaître comme vu d'un côté. Une ligne droite et une autre légèrement courbe permettent de

⁵ Avant d'analyser le problème posé par cet ensemble de pièces, il faut rappeler qu'en principe, la représentation des bras ne sembla pas présenter trop de difficultés puisque la plupart de possibilités logiques concernant leur position ont été résolues par les artistes beti en se situant dans une optique plutôt réaliste. On peut résumer ainsi les variantes qui figurent dans le corpus consulté :

- a. Figure humaine de face (tête et tronc) avec les bras symétriquement dépliés, un à chaque côté ;
- b. Figure humaine de face avec les deux bras pliés au niveau du coude ; avant-bras et mains dirigés vers le sol ;
- c. Figure humaine de face avec les deux bras pliés au niveau du coude ; avant-bras et mains dirigés vers le haut ;
- d. Figure humaine avec un bras plié dirigeant l'avant-bras et la main vers le haut ; et l'autre aussi plié mais dirigeant l'avant-bras et la main vers le bas. etc..

⁶ Voir aussi Otto Reche, op. cit. X, 2, 5 ; Delarozzière et Luc, op. cit. Fig. 12

représenter respectivement le profil du dos et du ventre de la femme. La présence très nette de la jupe *ebui* qui couvre l'arrière-train de la femme confirme la perspective latérale du tronc que la position des jambes semble modifier lorsque l'artiste les représente comme tournées en avant. Dans ce contexte global reste pour résoudre le problème des bras qui apparaissent symétriquement appariés derrière l'épaule et unis au niveau du cou avec le reste de la figure. On pourrait se demander si l'artiste a voulu représenter les deux bras. Une première lecture, isolée, de ce jeton pourrait nous faire penser que l'auteur de cette composition avait voulu représenter une femme transportant par exemple un panier⁷. Mais la mise en rapport de cette pièce avec d'autres nous montre qu'il s'agit d'une représentation probablement frontale des deux bras tout en faisant abstraction de la distance qui les sépare et qu'une vision frontale et un peu réaliste obligerait respecter. D'accord avec cette interprétation les traits horizontaux figurant dans leurs extrémités et que l'on trouve également dans d'autres figures, représenteraient des bracelets ornant les poignets de la femme.

Cette pièce est un bon exemple d'un des principes inspirant l'art des jetons d'*abia*: pour représenter d'une façon plastique une réalité extérieure à soi, ce n'est pas nécessaire de la copier; l'artiste crée un ensemble de formes et les organise en plans juxtaposés à partir d'un concept si large qu'il peut rendre compte de cette réalité en agençant plusieurs points de vue. « Les choses de la vie, dit un barde de *mvet*, peuvent être vues de plusieurs manières » (*mam me enyiŋ mënë mëyene abwi*⁸)

B. FORMES SYNTHÉTIQUES

LA TRANSFORMATION D'UN PICTOGRAMME EN LOGOGRAMME

Le recours à différentes perspectives pour créer une forme iconographique s'accompagne souvent du procès de réduction de l'objet à ses attributs

⁷ Le panier cylindrique appelé *nkoe*.. Voir aussi la Fig. s/n de la page 94 [ADAPTER] dans laquelle la femme semble transporter soit un panier soit un enfant en bandoulière.

⁸ In Un *mvet* de Zwè Nguéma (Classiques africains, Paris, Colin, 1972)

spécifiques ou plus essentiels, lesquels ne sont pas indifférents à la culture. Supprimer la bouche dans la représentation d'un ancêtre peut être plus le résultat d'une exigence métaphysique que d'un exercice de style. Il faudrait ajouter en outre que ce procès réducteur ne se borne pas à des opérations de suppression de quelques traits sinon qu'il peut en intégrer d'autres qui cherchent à les exagérer ou à leur donner plus de relief (hyperbole plastique) ou encore à remplacer la partie pour le tout ou le fond pour la forme (métonymie plastique). Il faut tenir en compte par ailleurs que toutes ces opérations peuvent en outre être influencées par la forme prédéterminée de la pièce. Ceci dit, ce procès réducteur peut être plus qu'une simple question de stylisation ou simplification. Il peut s'agir d'une question de concept: une façon différente de concevoir la réalité et de la représenter dans ses attributs ou éléments plus spécifiques. Les pièces des figures suivantes en sont un exemple.



Fig. s/n
MH de Paris
34.171.883.35



Fig. 88
LMG

Disons dès maintenant que cette composition représente les organes sexuels de la femme. Pour un étranger cette interprétation n'est pas évidente. On serait plutôt porté à y voir la reproduction d'une croix ou d'une fleur à pétales en croix. Il est certain que les sujets représentant des objets d'origine occidentale ne manquent pas dans les pièces de ce jeu. Mais les missionnaires luttèrent trop contre la pratique de ce jeu comme pour recevoir l'honneur d'y voir gravé le signe de la croix. Les arguments

à faveur de la première interprétation ne sont pas nombreux mais à notre avis solides et suffisants. Le premier et le plus important est d'ordre ethnographique. La pièce de la figure 88 fait partie de la vingtaine de *mimvia* qu'un vieux *evuzok* nous donna. Lorsqu'un jour, Atangana Dominique, les découvrit sur ma table, il la prit et, en la regardant, l'identifia en disant : *mèlad mèbè* que l'on peut traduire par «point d'union des cuisses», un euphémisme pour désigner le sexe de la femme. Après l'identification de la pièce, l'ancien joueur Atangana Dominique se mit à proclamer la devise de la représentation de cette pièce avec une voix forte et un ton un peu spécial comme le faisaient sans aucun doute les joueurs d'autrefois en voir sa pièce gagner la partie. Cette devise prenait la forme d'une plaisanterie adressée à une femme un peu coquette:

*A tsogedan*⁹...!
A nkum ngòn...!
Yë mininga atòtòbò nala?
A nyeg...!¹⁰

Indécente...!
 Toi, vieille-fille..!
 Est-ce qu'une femme se conduit ainsi?
 En se tortillant...!

Quelques jours après, mimant une partie d'*abia* avec des vieux joueurs, l'un d'entre eux, en face de cette même pièce, proclama cette autre devise qui n'est sinon une variante de la précédente :

*A nyeg*¹¹...!
Komo etoa...!
Yë mininga atòtòbò nala?

Elle se tortille
 Assois-toi bien!
 Est-ce qu'une femme se comporte ainsi?

Et encore celle-ci sous forme d'un court dialogue:

- *Kokoa lumbu !*
- *Yë mēsiki nnam ?*
- Ne te penches ainsi !

⁹ Se dit d'une femme qui se lève brusquement souvent avec désinvolture
 CD-ROM 2.2.1., page 02.

¹⁰ D'après TSALA, *nyede* signifie «se mouvoir avec mollesse » ; *A nyeg-nyeg-nyeg* serait un idéophone qui traduit l'idée de se mouvoir «en tortillant ».

- Est-ce que je ne suis pas du pays ?

-

Malgré le ton ironique et amusant de ces devises et leur caractère euphémique, la relation entre le graphisme triangulaire appelé *mëlad mëbè* de ces pièces et le sexe féminin était mise en évidence.

Ceci dit ce n'était pas une première. Dans l'article de Simone Delarozière et Gertrude Luc publié en 1955, elles offraient la reproduction de 250 jetons d'*abia*. Chaque jeton était accompagné d'une petite note sur son origine et son identification, celle-ci étant donnée en langue ewondo et française. La note des pièces 48 et 49 dont le dessin est très proche à celui des figures 13 et 88 ainsi qu'à celle du Musée de l'Homme (s/n) nous signale qu'elles représentent le sexe féminin (*ebon*). Dans l'introduction de cet article, les auteurs apportent quelques indications «pour mettre en lumière le processus de stylisation» de ces jetons. L'un des exemples choisis, fait référence au thème des organes sexuels de la femme, le processus de stylisation duquel parlent aurait été le suivant:

1. Personnage féminin [10] ; remarquer le triangle formé par les jambes, ainsi que l'indication très précise de la parure.
2. Même sujet [11] ; le triangle des jambes est davantage souligné, les indications de parure sont moins nombreuses.
3. Même sujet [12] ; les détails de forme sont éliminés, le triangle des jambes devient l'élément dominant du dessin.
4. Même sujet [13] franchement stylisé ; la représentation du visage est la seule indication qu'il s'agit d'une représentation humaine. Le triangle central est incompréhensible si ce dé n'est pas rapproché de ceux qui précèdent.
5. Même sujet [14] ; les triangles, symboles de la femme, révèlent seuls le sujet de ce «*mvia* » a un initié.



Fig. 89 [10]



Fig. 90 [11]



Fig. 91 [12]



[Fig. 92 13]



Fig. 93 [14]

Il est probable qu'une étude comparative de ces pièces puisse permettre établir quelques séquences évolutives de façon que des formes plus complexes deviennent avec le temps des formes beaucoup plus simples comme si ces dernières s'imposaient nécessairement aux premières marquant ainsi, progressivement, les étapes d'un hypothétique processus de stylisation. Mais il faut dire que la stylisation des formes ne présuppose pas toujours leur simplification. Il nous semble que dans le cas que nous traitons, il nous faut interpréter la forme triangulaire moins dans la perspective d'un processus de simplification que dans celle visant à mettre en valeur un attribut essentiel de la chose qu'on veut représenter que par ailleurs, l'artiste, pour lui donner plus de relief n'hésite pas en appliquer un des principes qui caractérisent l'art des *abia* consistant en répéter plusieurs fois une même forme.

Pour être en mesure d'établir convenablement un certain processus de stylisation, il nous faudrait pouvoir dater les pièces dont il s'agit, ce qui est très difficile. Nous disposons des dates d'entrée dans les différents musées, mais ceci ne nous aide guère car les musées peuvent avoir acheté récemment des collections privées plus ou moins anciennes. En tout cas il nous a été possible vérifier que dans ces musées européens s'y trouvent des pièces traitant les mêmes sujets des pièces [10], [11], [12] et [14] de la collection de Delarozière et Luc, étant toutes contemporaines en ce qui concerne tout au moins la date d'inscription (entre 1899 et 1907) dans le musée correspondant. Une de ces pièces, représentant justement les quatre triangles, appartenait à la collection de G. Zenker et fut enregistrée au

Musée de Leipzig en 1897. Nous savons que G. Zenker fut le premier européen qui s'installa à Yaoundé où il habita de 1889 à 1895. Dans cette époque, nous rapporte lui-même, tout le monde savait sculpter, peindre et décorer les objets d'usage quotidien. Il est plus que probable que tout le monde n'avait pas la même habilité et que les plus doués, comme nous l'avons déjà dit, exerçaient une certaine influence et parvenaient à imposer ou diffuser des nouveaux modèles. C'est ainsi qu'on peut expliquer à la fois la grande variété des sujets traités et le conventionnalisme répétitif que l'on observe dans leur traitement. C'est ainsi aussi que les artistes s'inspiraient les uns des autres en introduisant et diffusant nouvelles formes de représenter un sujet. C'est le cas, entre autres, de la représentation de la femme.

Ainsi donc, au lieu de considérer ces pièces comme les maillons d'un hypothétique processus de stylisation, nous pensons qu'elles peuvent être envisagées comme une série de propositions ou de variations sur une manière particulière de représenter la femme. Ces propositions possèdent en commun une dimension synthétique ou symbolique fondée en ce que nous pourrions appeler une métonymie plastique qui consisterait en représenter un tout (dans le cas qui nous occupe, une femme) à partir de la représentation d'une partie ou d'un de ses attributs essentiels (la forme triangulaire associée au sexe).

Une fois acceptée cette forme métonymique de base, les différents artistes n'hésitent à faire appel à leur imagination pour créer des nouvelles compositions afin de lui donner plus de relief et résoudre ainsi en même temps d'autres problèmes comme par exemple celui de l'organisation de l'espace. L'examen de ces compositions non seulement nous confirme la valeur symbolique accordée à cette forme triangulaire sinon qu'il nous montre les différentes manières plus ou moins abstraites de représenter la femme.

Le créateur de la pièce reproduite dans la Figure 92 bis semble vouloir synthétiser dans une seule figure le signe et son référent, le signifiant et le signifié. Malgré sa simplicité plastique, le concept inspirant la réalisation de cette pièce n'exclut pas une certaine redondance invalidant la fonction propre du signe puisque celui-ci se voit incorporé dans une forme qui est en

même temps sa propre exégèse. On pourrait dire que c'est grâce à ces redondances qu'un signe peut faire son cheminement jusqu'à atteindre sa valeur propre lorsqu'il est isolé de son référent. Il faudrait ajouter que dans cette pièce le signifiant (le triangle) et le signifié (la tête) se combinent dans une seule figure que l'on obtient grâce à une ellipse plastique consistant à omettre le tronc.



Fig. 92 bis
Del. et Luc [13]



Fig. 95
MFV de Berlin
37115

La composition de la figure 95 qui comme la précédente met en forme dans une seule figure le signe et son signifiant, introduit un autre élément : la répétition par simple translation (changement de position sans changement de direction) du signe. La répétition fondée dans la mise en application du principe de symétrie tend à créer une expressivité plus grande dans la figure du jeton.



Fig. 96: MFV de Leipzig
Réf. : 32939

Le thème du jeton de la figure 96 que l'on trouve dans presque toutes les collections est toujours élaboré à partir d'une inversion entre le fonds et la forme de façon que le fonds strié apparaît comme la forme du thème traité. Ceci

peut être interprété comme une tentative pour reproduire avec un certain mimétisme le statut dont jouissait cette forme triangulaire striée ou non, dans son contexte original (81). Dans ces pièces, la forme triangulaire est isolée de son référent et devient grâce à sa répétition ou application du principe de symétrie par réflexion, un signe à l'état pur.



Fig. s/n
MH de Paris
06.23.17

Cette figure formée de quatre triangles met en évidence le concept de redondance par lequel l'artiste semble vouloir réaffirmer l'idée représentée: la féminité. Ceci dit il faut ajouter que cette formalisation d'une idée moyennant une résolution plastique à caractère répétitif semble vouloir faire plus abstraite l'idée originale tout en éloignant un peu plus le signe de son référent. Au regard d'un non initié aux conventions de ce peuple, rien permet penser que ces quatre triangles représentent les organes sexuels de la femme. Pour les initiés, en revanche, ces triangles ne restaient pas très loin de leur référent comme nous pouvons en conclure après l'examen comparatif d'un certain nombre de jetons.



Fig. s/n
MFV de Berlin
22451.e



Fig. 97
MRAC de Tyrveren
EO. 1967.63.1220

Examinons d'abord les pièces des figures 97 et celle du MFV de Berlin (s/n). Bien qu'apparemment ces deux pièces ne semblent pas être en rapport avec notre sujet, il n'en reste pas moins qu'elles puissent nous aider à mieux comprendre la pièce de la figure 98.

branches du palmier de raphia

un homme (figure stylisée
mais figurative.

branches du palmier de raphia



idéogramme représentant une femme

Fig. 98
MFV de Leipzig
31663

Dans ces pièces représentant un couple de personnes, rien laisse suggérer leur sexe. Dans une autre pièce (Fig. 99) représentant un sujet semblant et reproduite dans l'article d'Otto Reche, son informateur ewondo l'interprète

en disant qu'il s'agit de «deux personnes sous un palmier de raphia» (*bod bebe bënë a zam*):



Fig. 99
OR, XI-4

Bod (plural de *mod*) és un terme générique qui désigne l'être humain mâle et femelle. Dans certains thèmes proches à celui-ci, l'ambiguïté du genre disparaît complètement comme nous l'avons déjà vu dans les figures 6 et 7. Dans la pièce de la figure 98 l'ambiguïté disparaît aussi mais avec un peu moins de réalisme. En effet, l'intérêt de cette pièce repose sur le fait que son auteur a combiné parfaitement une représentation figurative avec une autre d'abstraite. Si les traits très stylisés représentant la tête, le corps, les bras et les jambes de la figure placée à gauche de l'observateur suffisent pour voir dans leur agencement une figure humaine et même d'en préciser son sexe mâle (absence d'*ebui* ou tutu) par opposition à celle placée à droite, celle-ci, en revanche, apparaît représentée d'une façon abstraite ayant recours aux quatre triangles que comme nous savons déjà représentent la femme avec ses attributs sexuels spécifiques. Le signe retrouve ainsi son référent; on pourrait même dire que l'un se confond avec l'autre grâce à la force symbolique qu'engendre l'appariement de ces deux figures.

On trouve une solution pareille dans la composition d'autres sujets. Otto Reche reproduit une série de pièces représentant d'une façon conventionnelle la «bordure d'un fleuve» ou la «bordure de la mer» (II, 28-29 et III, 1-7). On trouve ce même thème reproduit avec des petites

variantes dans un bon nombre de pièces des collections de Munich, Berlin, Paris, Leipzig et Tervuren comme par exemple les suivantes:



Fiig.s/n
MH de Paris
34.171.883.19



Fig. 100
MRAC de Tervuren
EO. 1980.2463

Cette représentation plus ou moins conventionnelle d'une rive ou d'une plage apparaît également lorsque les artistes veulent représenter une personne ou un animal au bord d'un fleuve ou de la mer. Otto Reche reproduit deux pièces que d'après son informateur elles représentent «un homme au bord d'un fleuve» (*mod anë ntsa osoe*) :

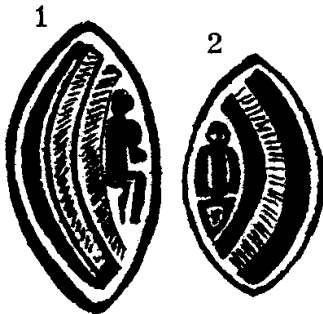


Fig. 101
OR : XI, 1

Fig. 102
OR, XI, 2

Fig. 103
MFV de Leipzig
32645.



On trouve le même thème dans bien d'autres pièces. Dans le musée MFV de Leipzig (32939) on peut contempler une pièce dans laquelle la figure humaine (tête, bras et tronc) apparaît symétriquement reflétée sur le côté opposé formant un tout anthropomorphe stylisé¹² que l'on pourrait interpréter comme un couple au bord d'un fleuve ou de la mer.

¹² par suppression d'une partie du corps : cf. et Fig. 161 b **ADAPTER**

Disons en passant qu'aucun de ces xylographes n'a voulu représenter une personne allongée au bord d'un cours d'eau... Dans une représentation figurative de la réalité, la position verticale de la figure humaine aurait exigé une représentation horizontale des eaux de la rivière ou de la mer. Encore une fois, les artistes beti nous montrent que la représentation plastique de la réalité peut emprunter d'autres chemins. Mais ce n'est pas de ceci dont nous voulons parler. Nous voulons dire encore une fois mais à partir d'autres exemples, que les artistes beti n'ont aucune difficulté en remplaçant le signe par son référent. Nous l'avons déjà vu dans la figure 98. Nous le confirmons maintenant avec la pièce de la figure 104 dans laquelle à côté du motif représentant les eaux d'une rivière ou de la mer apparaît, occupant le même espace ovoïde des figures précédentes, la représentation synthétique symbolisant la femme ou ses organes sexuels:



Fig. 104
MFV de Leipzig
32845



Fig. 105
MFV de Leipzig
32808



Ce type de substitutions et de combinaisons entre un élément plutôt figuratif et un autre de symbolique on le trouve réalisé également dans d'autres thèmes. Ainsi par exemple, la représentation figurative de l'antilope¹³ apparaît dans une autre pièce remplacée par sa représentation symbolique (Fig. 105) empruntant quelques formes ovales en forme de

¹³ Voir infra chapitre p. **ADAPTER**

rosette comme nous l'avons montré ailleurs. Il se peut que la figure 106 n'apporte la confirmation. Dans une composition analogue (Fig. 106), en effet, la chose signifié reprend la place du signe, probablement un antilope



Fig. 106
MRAC de Tervuren
EO.. 1967.63.1207



détail fig. 106

*Les petits détails :
Sous l'ombre d'un palmier*

L'étude de l'iconographie des jetons du jeu d'*abia* est une affaire de petits détails. Dans la pièce de la figure 99 nous avons vu que son auteur a voulu représenter deux personnes sous l'ombre d'un palmier de raphia. Dans le sommet supérieur de cette pièce, en effet, apparaissent représentées schématiquement deux feuilles ou branches de ce palmier. L'auteur de la pièce de la figure 98 reprend cette même façon de représenter cet élément végétal et le redouble grâce à l'application du principe de symétrie réflexive: à chacun de ses deux sommets apparaissent deux feuilles de palmier, les feuilles prenant ainsi un caractère plus ornemental que figuratif.

L'importance de cette figure représentant les feuilles d'un palmier réside dans le fait qu'elle fait l'objet d'un procès d'isolement de son contexte original plus ou moins figuratif (deux personnes sous un palmier de raphia) pour devenir l'objet d'une composition symbolique que difficilement l'œil d'un profane peut identifier. Ce procès d'isolement est comparable à celui

que nous avons examiné concernant la forme triangulaire représentant les organes sexuels de la femme. Dans son article, Otto Reche reproduit une pièce (Fig. 107) que son informateur ewondo identifie comme «feuilles du palmier de raphia » (*kie zam*):

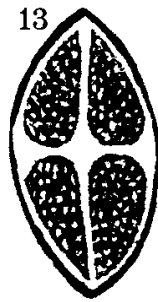


Fig. 107
OR. III,13



Fig. 108
OR : IX-22



Fig. 109
DL : 79.

En comparant cette pièce avec celles des figures 98 et 99 on constate que l'auteur a omis représenter les figures humaines (ou animales). Les feuilles de palmier sont isolées donc de leur contexte scénographique et deviennent le sujet principal de la composition de la figure 107, leur représentation étant plus symbolique que figurative. Dans la pièce de la figura 110, la

composition s'éloigne plus encore de toute représentation figurative ou scénographique comme dans celle de la figure 107, apparaissant comme une sorte d'allégorie plastique du palmier. C'est peut-être ainsi qu'on peut découvrir le procès de transformation d'un pictogramme en un logogramme, lequel procès n'est probablement rien d'autre que la transformation d'un élément figuratif en un autre d'abstrait ayant recours à des procédés comme la métonymie, hyperbole ou réduplication plastique.



Fig. 110
LMG

C. FORMES SYMETRIQUES STRUCTURES DE REPÉTITION

Il faut dire d'abord que la répétition d'une figure dans un espace plus ou moins proche de la topographie de la pièce n'est pas nécessairement une reproduction parfaite. Elle peut osciller entre la dilatation et la contraction de la taille ainsi que par la présence/absence de quelques petits détails. Parfois la taille de la figure que l'artiste répète dépend de la forme ovoïde de la pièce. Dans ce cas, la répétition d'une forme sera affectée nécessairement par un procès de réduction. Lorsque l'artiste veut reproduire dans un des côtés de la pièce la figure placée dans sa partie centrale, il doit s'adapter aux dimensions de l'espace disponible. Dans ces cas, la répétition avec dilatation ou contraction de la taille d'une figure ne doit pas être interprétée nécessairement comme le résultat d'une mise en perspective entre plusieurs figures, ni comme le produit d'une exigence

scénographique comme si l'artiste se proposait de représenter quelques figures de la même valeur mais de taille différente : un homme adulte accompagné de ses enfants. En général, il faut interpréter le recours à ce procédé comme l'expression d'un procès d'abstraction imposé par les limites propres de la topographie spécifique de ces pièces.

*Répétition par un simple
changement de place*

Dans la composition de ces jetons, la reproduction d'une figure ne suit pas toujours le même procédé. Le plus élémentaire consiste en reproduire la même figure une ou plusieurs fois dans un espace plus ou moins proche, mais de façon que le changement de place n'implique en aucun cas un changement de direction. C'est le cas des jetons des figures 111-112. La différence de taille entre les animaux représentés de même que l'introduction de légères modifications comme par exemple la longueur (Fig. 112) ou la position de la queue sont plus le résultat des limites de l'espace occupé par chaque figure par rapport à son ensemble que celui d'une exigence thématique quelconque. Signalons enfin que dans la figure 111, la répétition par simple transposition des animaux qui constituent le motif central est accompagnée d'une répétition par inversion de la figure humaine placée dans les sommets de la pièce. La configuration de cet ensemble peut être interprétée ainsi comme une allégorie de la chasse.



detail

Fig. 111: MRAC de Turveren
EO. 1967.63.1182



Fig. 112
MRAC de Tervuren
EO. 1967.63.1156

La répétition par réflexion

Les structures plastiques de répétition sont mises en forme par l'application du principe de symétrie dans ses différentes formes. La symétrie est un recours iconographique largement pris en compte dans la composition des jetons du jeu d'*abia*. Il l'est déjà dans le traitement des formes simples dans lesquelles la moitié d'une figure est symétriquement projetée sur le côté opposé. Dans les formes multiples, la répétition est aussi mise en forme par réflexion établant ainsi une correspondance parfaite de formes et dimensions entre deux figures.



Fig. 170 : MRAC de Tervuren
Réf. : 67.63.1167 : 3

Cette pièce est un bon exemple de l'application du principe de symétrie par réflexion dans tous ses éléments, le fond et la forme. Que la lecture soit faite à partir d'un axe imaginaire horizontal ou vertical, il n'en reste pas moins que la symétrie est complète. Le thème de cette pièce représente un couple d'oiseaux très stylisés de façon que la tête avec son bec proéminent et les ailes légèrement striées en soient les éléments principaux. Chaque forme simple représentant un oiseau est le résultat d'une projection symétrique d'un côté sur l'autre tandis que la configuration de la forme multiple est le résultat d'une reproduction par réflexion de l'ensemble de la forme simple. Afin de créer une plus grande sensation d'équilibre dans toute cette composition, l'artiste introduit alors le principe de la répétition par réflexion au niveau du fond qui se traduit par la présence de quatre champs ovoïdes striés, ce qui permet de combiner d'une façon parfaitement symétrique le fond et la forme tout en montrant que le fond est quelque chose d'autre qu'un simple champ évidée pour mettre en relief la forme puisqu'il peut être utilisé tout au moins comme un élément décoratif.

La représentation d'un couple de genettes (*nsin :Genetta servalina*) est un thème très fréquent qu'on trouve déjà dans les collections les plus anciennes (Zenker, 1897). Les deux animaux sont représentés suivant presque toujours le même schéma. La variante la plus significative est en rapport avec le mode de répétition que l'on met en forme soit par simple réflexion (Fig. 114 et s/n), soit par rotation (Fig. 118). Tous ces jetons montrent la fidélité observée par les artistes dans la reproduction de certains thèmes. Le fond, strié ou non, qui permet distinguer les deux figures animalières semble offrir la clef pour exécuter fidèlement ce sujet.



Fig. 114 :
MFV de Berlin
7447.f

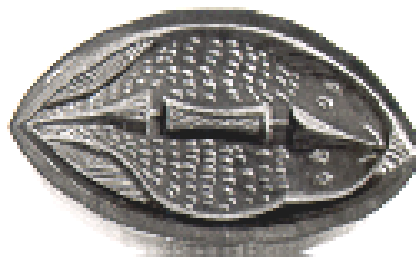


Fig. s/n
MRAC de Tervuren
EO. 1967.63.1170

Répétition par rotation

La reproduction d'une forme simple peut s'obtenir également par rotation. Dans ce cas, le changement de position est suivi d'un changement d'orientation de façon que les figures apparaissent inversées l'une par rapport à l'autre.

L'abia de la figure 118 apparaît comme une variante du thème précédent. Les genettes sont reproduites d'une façon symétrique mais par inversion ou rotation de sorte que le museau de chaque genette touche l'extrémité de la queue de l'autre. Dans presque toutes ces pièces, le profil de la tête, le dos et la queue poursuivent sans aucune transition la forme supérieure et inférieure du cadre du jeton.



Fig. 118
MRAC de Tervuren
EO. 1967.63.1163

En comparant ces différentes pièces on peut apprécier quelques petites variations en ce qui concerne la forme géométrique que l'artiste accorde au

fond placé au centre de la pièce et les petites gravures représentant les taches du pelage de ces animaux.

Les jetons des figures 115-117 représentant un couple d'oiseaux sont exécutés suivant les mêmes principes de symétrie par inversion ou rotation. Dans ces pièces la position et orientation des figures semblent être l'élément principal destiné à produire une sensation d'harmonie et d'équilibre dans la mise en forme du sujet représenté. Dans les pièces des figures 116 et 117 la stylisation tend à supprimer quelques éléments figuratifs essentiels. Dans la figure 117, l'oiseau est réduit à la tête et le corps tandis que dans la figure 116, la tête avec son bec assume métaphoriquement le tout. Dans la figure 115, la stylisation prend un autre chemin : l'oiseau est représenté très schématiquement mais avec tous les éléments morphologiques essentiels.



Fig. 115 :
MH de Paris
39.8.1.58



Fig. 116
MRAC de Tervuren
EO.. 1967.63.1166



Fig. 117
MRAC de Tervuren
EO. 1967.63.1197

Suivant avec le thème des oiseaux¹⁴, nous montrons deux pièces (Fig. 119 et 120) probablement exécutées par le même auteur, dans lesquelles tout en combinant le fond avec la forme, l'artiste joue avec les différentes possibilités de répéter une figure. Dans la pièce de la figure 119, la répétition de la figure représentant un oiseau est exécutée par simple translation: chaque figure occupe une position différente tout en conservant la même direction. Dans la pièce de la figure 120, en revanche, l'artiste reproduit le même thème mais en appliquant le principe de la symétrie réflexive. Dans les deux pièces, l'artiste joue avec le fond et la forme de façon que le changement de cette dernière soit accompagné d'un changement dans la façon d'exécuter le fond de la pièce.



Fig. 119 :
MFV de Leipzig
32634



Fig. 120:
MFV de Leipzig
32837

La forme multiple, en effet, représentant un couple d'oiseaux bien stylisés avec les ailes déployées et empruntant une forme très géométrique, occupe la partie centrale du jeton (1/3) tout en destinant les autres deux parties au fond formé par des stries parallèles légèrement courbées. Dans la pièce de la figure 119, chaque ensemble de ces stries apparaît comme un reflet symétrique de l'autre. Dans la pièce de la figure 120, en revanche, la symétrie est obtenue par rotation ou inversion. Encore une fois, le fond et la forme se combinent pour former un tout plastiquement cohérent tout en appliquant les principes qu'inspirent la symétrie et la répétition.

¹⁴ Que nous examinerons plus en détail dans la troisième partie de cette étude.

Plusieurs sont les thèmes exécutés à partir de la mise en forme de ces structures de répétition par inversion ou rotation de ces éléments comme par exemple : un couple de singes (Fig. 121), de têtards (Fig. 122), d'antilopes (Fig, 123), de serpents (Fig. 124), de gorilles (?) (Fig. 125) ainsi que d'autres animaux et objets.



Fig. 121
MRAC de Tervuren
EO. 1980.2.459



Fig. 122 :
MH de Paris
Réf. : 39.8.1.45



Fig. 123
MRAC de Turveren
EO. 1967.63.1106



Fig. 124
MRAC de Turveren
EO. 1967.63.1181



Fig. 125 : DL : 69

Formes inclusives

En parlant des formes composées nous avons fait référence à ce trait particulier du style beti qui consiste en incorporer une figure au sein d'une autre. En cette occasion nous faisons référence au recours adopté par certains xylographes à créer des espaces ovales dans une figure principale¹⁵ afin d'inscrire dans ces espaces d'autres figures. La création d'une figure qui n'incorpore une autre plus ou moins égale ayant ou non recours à la formation d'espaces ovales, est une solution que l'on trouve aussi dans un certain nombre de pièces dans lesquelles les artistes appliquent également les principes de symétrie et répétition.

Le jeton de la figure 126 nous offre une forme multiple représentant un animal qui n'enveloppe un autre d'égal bien qu'assumant une taille logiquement un peu plus réduite à l'instar des objets gigogne. L'artiste incorpore l'animal plus petit dans l'espace compris entre la queue et les pattes postérieures, lesquelles sont représentées avec une certaine démesure afin de mieux envelopper la figure plus petite. Celle-ci est alors reproduite symétriquement par simple transposition sans recevoir un changement d'orientation. Dans d'autres cas (MFV de Berlin s/n) l'artiste exécute l'incorporation en inversant la position des figures.

¹⁵ Cf. supra p.



Réf. 1826: MRAC de Tervuren
EO. 1967.63.1155



Fig. s/n : MFV de Berlin
22451.

Dans la pièce de la figure 127, son auteur nous offre une solution originale: un animal recroquevillé n'enveloppe partiellement un autre d'égal exécuté en suivant le principe de la symétrie réflexive. L'ensemble que l'artiste obtient grâce à un petit nombre d'incisions nous offre quatre éléments concentriques prenant forme par alternance : queue, tête, queue et tête. L'effacement partiel du corps de l'animal de centre suggère une certaine idée de profondeur tout en donnant à l'animal exécuté au premier plan une certaine proéminence.



Fig. 127 : MFV de Leipzig
32672

Répétition par réduction

La mise en forme des structures de répétition s'accompagne parfois de l'application du principe de réduction des figures qui se répètent tout en gardant dans leur configuration une parfaite symétrie. On pourrait dire qu'il s'agit d'une simple variante de la répétition par translation dont nous avons parlé plus haut¹⁶. Nous avons déjà signalé que le problème posé par la répétition d'une figure tout en dilatant ou réduisant la taille consiste en savoir si ce recours plastique se doit à un projet d'ordre thématique ou scénographique ou à une simple exigence d'ordre topographique.

¹⁶ Voir supra Fig. 166-167.



Fig. 128
MFV de Berlin
Réf. : 42497

Dans la pièce de la figure 128 la réduction est progressive. Les trois figures représentant probablement trois cornes ou trois défenses d'éléphant s'accommodent parfaitement entre elles tout en s'adaptant à la forme ovale de la pièce, chaque figure laissant à sa droite un espace de la même forme que la pièce mais plus réduit dans lequel apparaît une autre corne ou défense jusqu'à ce que le dernier espace, aussi ovale, apparaisse vide tout en assumant le rôle de fond strié. Ce dernier espace ovale s'unit par un de ses sommets à la chaîne d'espaces aussi ovales et striés qui constituent l'ensemble du fond qui occupe le côté droit de la pièce.

La réduction peut être aussi thématique. Les jetons des figure 129 et 130 peuvent représenter une petite bande d'oiseaux en perspective ou un oiseau couvrant des oisillons sous ses ailes. Quoi qu'il en soit de ces interprétations, ce qu'on peut signaler du point de vue formel, c'est que dans ces xylographies, la répétition du sujet ou de la figure principale par simple transposition (changement de lieu sans changement de direction) est exécutée en diminuant sa taille d'une façon très significative, tout en introduisant une nouvelle symétrie entre les figures qui apparaissent placées sous les ailes.



Fig. 129
MRAC de Tervuren
EO. 1967.63.1181



Fig. 130:
MRAC de Tervuren
EO. 1967.63.1189

Jusqu'ici nous avons traité le problème de la symétrie comme un fait d'observation en la considérant comme la correspondance des dimensions, formes et position par rapport à un point, ligne ou plan, entre les différents éléments qui constituent un ensemble ou entre deux ou plusieurs ensembles entre eux. La symétrie ainsi conçue suggère les idées de répétition, analogie et identité. On peut dire qu'entre la symétrie et l'asymétrie il y a la même distance qu'entre l'identique et le différent. La répétition symétrique engendre par ailleurs un cumul de ce qui est identique. Et cette forme d'accumulation se heurte à la pensée symbolique de plusieurs peuples. Françoise Héritier considère l'inceste comme un problème en rapport avec la circulation des fluides d'un corps à l'autre tout en affirmant que le critère fondamental qui préside l'interdiction de l'inceste il faut le chercher dans la croyance suivant laquelle la relation incestueuse met en contact des fluides ou des humeurs considérées comme identiques et c'est justement cette accumulation ce qui fonde la croyance dans les maux collectifs et individuels que risquent d'entraîner toute relation incestueuse¹⁷.

Dans ses réflexions sur la singularité, Eric de Dampierre nous signale que les Nzakara de l'Afrique centrale considèrent la naissance des jumeaux – qui n'est rien d'autre que l'apparition de deux êtres identiques – comme le signe d'un désordre cosmique. La singularité de l'ordre cosmique, ajoute

¹⁷ HÉRITIER, F., *Les deux sœurs et leur mère* (Editions Odile Jacob, Paris, 1994)

cet auteur, seulement sera instaurée à nouveau après la naissance d'un enfant qui ne soit jumeau¹⁸.

Pour les Beti, l'asymétrie est une des représentations de l'ordre non seulement cosmique mais aussi sociale. Le *Costus myan mfak mfak* est sans aucun doute la plante la plus emblématique dans le domaine du rituel en rapport avec l'ordre social instauré par les ancêtres. Or, les feuilles de cette plante sont réparties sur une hélice, c'est-à-dire d'une façon parfaitement asymétrique puisque la présence d'une feuille sur un côté de la tige s'accompagne toujours de son absence sur le côté opposé. La disposition de ses feuilles donc est la moins symétrique, la moins géminé possible : celle que permet exprimer d'une façon presque plastique l'idée d'une chose bien différencié, dans sa seule singularité. Le déterminant (*mfak mfak*) avec lequel les Beti désignent cette plante veut dire «d'un seul côté» ; il fait référence à la disposition alterne de ses feuilles. Ce même déterminant est utilisé pour désigner la condition des personnes dont on dit qu'elles «voient les choses d'un seul côté» c'est-à-dire le «diurne», celui qui est en rapport avec l'ordre instauré par les ancêtres et qu'en fait ce n'est rien d'autre que la faculté *naturelle* de connaître les choses. Dans cette même perspective, la catégorie étiologique *okon mfak mfak* («maladie d'un seul côté») s'attribue aux malades dont le thérapeute spécialisé (*ngëngan*) croît qu'ils ignorent complètement l'origine *nocturne* de leurs maladies parce qu'ils jouissent d'une seule façon de «voir» les choses, la diurne¹⁹. D'après ces exemples, l'asymétrie suggère non seulement l'unilatéralité, la singularité et la possibilité de bien différencier une chose en établissant l'opposition *présence / absence* mais aussi d'un manque de quelque chose d'identique. L'asymétrie donc exclut la répétition ou accumulation de ce qui est identique.

Dans ce sens, cette disposition unilatérale de certaines choses s'oppose à la notion de plénitude que les Beti se représentent d'une façon presque plastique par référence à la sphéricité qu'ils conçoivent comme un tout

¹⁸ DAMPIERRE, Eric de, *Penser au singulier* (Société d'ethnographie, Paris, 1984)

¹⁹ Voir MALLART, L., *Ni dos ni ventre*, *op. cit.* et «la classification evuzok des maladies » in *Journal des africanistes*, 47, 1 (1977), 9-51.

indifférencié qui se reproduit en lui-même d'une façon identique dans toutes ses parties tout en excluant la possibilité d'établir une opposition du type *présence / absence*, marquant ainsi une accumulation jusqu'à l'infini de ce qui est identique à soi-même. C'est ainsi donc comme la disposition unilatérale d'une chose et la sphéricité d'une autre s'opposent parfaitement tout permettant à la pensée symbolique construire des catégories que permettent penser la différenciation et l'indifférenciation ou si l'on veut s'exprimer en autres termes, l'asymétrie qui permet singulariser et différencier les choses entre elles, et la symétrie qu'est pensée comme une forme d'accumulation ou production de ce qui est identique.

Dans les cas des jumeaux et de l'inceste évoqué plus haut l'accumulation de l'identique est sanctionnée par la pensée symbolique avec une série de maux d'ordre cosmique, individuels ou collectifs. Nous pensons que ce n'est pas seulement le mélange ou l'apparition de deux choses identiques ce que la pensée symbolique sanctionne avec quelque chose de néfaste ; ni que les conséquences de ce mélange ou excès sont toujours pensés en termes négatifs. La question nous apparaît plus complexe. L'accumulation de l'identique ne s'inscrit seulement dans la logique de la répétition sinon qu'elle présuppose en outre la négation d'un élément différenciateur capable de générer la singularité. Lorsque l'opposition *présence / absence* qui fonde l'asymétrie est remplacée par une analogie entre les deux termes comme celle qui fonde la symétrie, la pensée symbolique établit une situation d'indifférenciation comparable au chaos des mythes d'origine de l'univers. Dans la version biblique, Dieu qui planait sur les eaux, créa l'univers en séparant les choses, en les *différenciant* et en leur donnant un nom, tout en les faisant ainsi sortir du chaos qui présupposait un état d'indifférenciation originale : «la terre, rappelle la Genèse, était vague et vide et les ténèbres couvraient l'abîme» (Gén., I, 2) . Ainsi conçu, l'état d'indifférenciation n'est rien d'autre qu'un monde virtuel duquel, toute chose, positive ou négative, est possible.

La recherche de la symétrie que l'on obtient grâce à la mise en forme de certaines structures de répétition qui suggèrent l'idée d'une certaine accumulation de l'identique, ne doit pas être interprétée donc en termes négatifs sinon comme l'expression plastique d'une certaine réalité virtuelle

qui, dans le cas d'un jeu de hasard, les joueurs tentent d'y pénétrer pour gagner et vaincre l'adversaire. Les Beti en effet accordent aux êtres indifférenciés un pouvoir spécial. C'est pour cette raison qu'ils sont associés au monde de la magie ou de l'*evu*. En tout cas, dans un jeu de hasard tout devient possible: gagner ou perdre, devenir riche ou perdre sa propre liberté.