

D. LES JETONS DE STYLE VUTE, MAKAA ET BAYA

Bien que dans le corpus consulté les jetons de style beti soient sans contexte les plus nombreux, il n'en reste pas moins que les jetons d'origine vuté, baya ou makaa soient suffisants pour ne pas les prendre en considération et en signaler quelques-unes de leurs particularités. Lorsque nous savons qu'en 1890 les Bevaa menèrent une révolte contre la prétendue autorité coloniale allemande parce que Zenker se crut autorisé à libérer les deux malheureux joueurs retenus par les Bevaa pour n'avoir pas payé les dettes contractées lors d'une partie d'*abia*, et que cette révolte s'acheva avec quelques villages mis en flammes et quelques morts et blessés¹, il nous est facile penser que la popularité de ce jeu allait au-delà des frontières du pays ewondo et que d'autres peuples voisins comme les vuté et baya de langue soudanaise et installés surtout de l'autre côté de la Sanaga, et les makaa habitant plus à l'Est et voisins des baya², non seulement en connaissaient l'existence et le pratiquaient sinon qu'en plus ils imprimèrent un style propre dans la confection de ces jetons. Ce qu'on peut dire en tout cas c'est que les jetons qui ont été conservés et enregistrés comme provenant des régions habitées par ces peuples, se distinguent parfaitement des jetons d'origine ewondo ou beti tout en se caractérisant par les traits suivants :

- a. par sa forme ovale mais souvent un peu plus arrondie et une taille légèrement plus grande (de 40 à 45 mm x 28 à 38 mm) ;

¹ CURT VON MORGEN, *À travers le Cameroun du sud au Nord, Voyages et explorations de 1889 à 1891* (traduction française : Archives d'Histoire et de Sociologie de l'Université Fédérale du Cameroun, Yaoundé 1972), p. 105 ss.

² DUGAST, I., *Inventaire ethnique du Sud Cameroun*, Mémoires de l'Institut Français d'Afrique Noire, 1949.



Fig. 131
MRAC de Tervuren
EO. 196763.1161

b. par une façon différente de résoudre le problème du fond, lequel en se tenant au même niveau que la figure et afin de mieux différencier l'un de l'autre, les incisions qui donnent forme aux différents éléments de la figure sont beaucoup plus marquées tant dans sa largeur que dans sa profondeur (Fig.131). Comme nous le verrons dans ce chapitre, le fond ainsi délimité fait l'objet de différents traitements:

- il reste entièrement vierge jusqu'au point que dans certaines compositions, il est difficile d'établir la distinction entre le fond et la figure;
- ou bien il est décoré avec stries entrecroisées qui forment une sorte de grillage (Fig. 131, 137-140) ou avec d'autres éléments décoratifs. Dans aucun cas, les stries apparaissent formant des séries parallèles que se juxtaposent en changeant le sens de leur direction comme dans les jetons de style beti.



Fig. s/n
MH de Paris
97.61.37

- c. par la tendance à faire disparaître le cadre ou à le réduire à une largeur minimale ;
- d. par une tendance très ferme à utiliser des formes curvilignes.
- e. par une tendance, enfin, très marquée à l'abstraction même dans les compositions dont une étude comparative permet les identifier comme représentant un buffle.

L'importance de ce thème animalier nous invite à le choisir comme point de départ de notre analyse ce qui nous permettra d'examiner les traits qui caractérisent le style de ces jetons.

À part des figures très stylisées représentant le buffle et d'un petit nombre représentant des thèmes susceptibles d'être identifiés d'une façon immédiate, la plupart de ces jetons se caractérisent par son renoncement à représenter d'une façon figurative les êtres de ce monde. Ainsi donc la richesse thématique et figurative que l'on trouve dans les jetons de style beti contraste en premier lieu avec le caractère abstrait ou décoratif des jetons de style vuté, baya et makaa, ce qui nous fait penser que pour ces derniers peuples la philosophie du jeu était une autre ou se réduisait à une simple activité ludique. Si par ailleurs on prend en considération le nombre très réduit (du 3% au 10% dans toutes les collections consultées) de ces jetons on pourrait penser que dans ces sociétés la pratique de ce jeu était moins importante, marginale ou en décadence, ce qui confirmerait la thèse de R. Biannic³ suivant laquelle l'aire d'extension de ce jeu était au moins dans les dernières décades du XIX s. et les premières du XX s. celle occupée essentiellement par les Beti. Ceci n'empêchait pas que des artistes de ces peuples voisins furent capables de créer un style propre et ceci indépendamment du problème sur les origines et diffusion de ce jeu. Ceci dit, le seul fait objectif dont nous disposons consiste en que presque tous les jetons provenant tant des collections publiques comme privés⁴ qui

³ Op. cit.

⁴ MFV de Berlin: collections: a) Flegel; jetons enregistrés en 1902, origine baya. Nous savons que Flegel explora l'Adamaua durant les années 1882.1884. b) Zenker; jetons enregistrés en 1897, origine yaoundé et vuté. MH de Paris: collections: a) Ferrière: jetons enregistrés en 1897, origine Baya; b) Labouret, jetons enregistrés en 1934, origine Yaoundé. MFV de Leipzig : collection Umbanji: jetons enregistrés en 1908, origine Makaa. MRAC de Tervuren Collection privée: Biannic-Imbert: 91 pièces

réunissent les caractéristiques que nous avons signalé plus haut sont originaires des régions voisines des Beti habitées par les Vuté, Baya et Makaa. On trouve des exceptions dans les collections de Zenker du MFV de Berlin (1897) et de Labouret du MH de Paris (1934) qui furent enregistrées comme collectées à Yaoundé. Ceci dit, il nous est légitime penser que dans cette époque où le jeu se maintenait dans toute sa splendeur tout au moins chez les Beti, la circulation de joueurs et de jetons était un fait courant. Zenker lui-même écrit en 1896 que les Yaoundé non seulement pratiquaient avec une très grande passion ce jeu mais ils aimaient aussi entraîner des étrangers d'autres tribus au jeu⁵. On sait par ailleurs que Labouret observa la pratique de ce jeu tant à Ngilla en pays vuté comme à Yaoundé en pays beti.

Laissant de côté ces questions d'ordre historique mais sans les oublier complètement, ce qui nous intéresse maintenant c'est constater l'existence de deux styles différents, l'un à tendance abstraite, l'autre à tendance figurative, chaque style correspondant à des groupes ethniques et religieux différents, sans que ceci signifie qu'une forme stylistique ignore complètement l'autre. Cette précision qui s'accorde avec la nuance que nous avons introduite plus haut en parlant de «tendance» abstraite ou figurative, est probablement plus importante de ce qu'on peut penser dans un premier abord et non seulement parce qu'elle nous laisse entrevoir que dans ces sociétés africaines, comme bien dans d'autres, ces deux tendances d'expression plastique deviennent possible grâce aux processus d'interaction que se manifestent à travers le temps entre les différentes écoles au sein d'une même société et entre peuples et cultures voisines, sinon parce que leur coexistence même à des degrés différents dévoile l'existence d'une tension d'ordre cognitif en rapport avec le thème de la représentation, de son ambivalence et de ses contradictions. Du point de vue religieux, la représentation figurative peut être assimilée à une espèce de «création à l'envers» ou même de «fausse création» puisqu'elle réduit la réalité à une simple image ou en crée une autre sans pouvoir l'insuffler la

acquises à Yako (chez les Vuté). Collection privée C. Laroche: 92 pièces achetées à Yangafek (chez les Vuté).

⁵ Op. cit., p. 93 [61]

vie. Dans un mythe fang, Evu, l'être de la forêt, prend un peu d'argile et façonne la figure d'un être humain, puis il la présente à Zama, Dieu ou

l'ancêtre mythique, en lui priant de l'insuffler la parole. Zama refuse et jette ce simulacre d'homme dans la forêt en disant que ce n'est pas son œuvre. Mais la représentation figurative peut être considérée aussi comme la célébration humaine du mythe de la création des êtres qui remplissent l'univers ou comme l'expression du désir de les convoquer ou de les posséder même si ce n'est que d'une façon métaphorique. Comme le signale J. Goody⁶, les hommes et les sociétés vivent d'une façon permanente dans l'ambivalence de cette contradiction. L'attitude iconoclaste et l'attitude iconolâtre en sont des manifestations. La distance entre la création divine et la création humaine est aussi irréductible que celle qui sépare la réalité de sa représentation. Dans le domaine de l'art, la seule manière de dépasser cette irréductibilité consiste en créer une nouvelle réalité: l'abstraite, celle qui prend forme sans vouloir représenter quelque chose que soit ou tout au moins cherchant à représenter une chose mais en s'éloignant complètement des formes conventionnelles fondées dans le principe visuel de la ressemblance.

Sans oublier donc la tension qui peut entraîner cette contradiction d'ordre cognitif, la tendance à produire des gravures plus abstraites comme celles qui apparaissent dans les jetons d'origine vuté et baya pourrait s'expliquer aussi par l'opposition de l'Islam à représenter des êtres doués d'âme et d'une façon plus générale par son refus à l'art figuratif. Signalons que les Vuté et les Baya étaient sous l'influence et la pression des musulmans du Nord⁷ tandis que les Beti, en cette même époque, restaient sans avoir reçu ni l'Islam ni le Christianisme.

⁶ JACKY GOODY, *Representations and contradictions* (Oxford, 1997).

⁷ Il nous est difficile de mesurer le degré de l'influence de l'Islam dans ces sociétés dans cette époque de la fin du XIX^e. Nous savons que le contact avec les populations musulmanes du Nord était

VARIATIONS SUR UN MÊME THÈME

Malgré le refus de l’Islam de l’art figuratif et sa tendance à produire des formes abstraites, ceci ne veut pas dire – et pour les raisons que nous venons d’exposer – que l’art vuté des jetons d’*abia* se refusait complètement à représenter certains êtres vivants. Ceci dit, le fait qui ne peut pas nous laisser indifférent c’est que ces représentations se résument à deux ou trois animaux: le buffle, principalement; l’éléphant, exceptionnellement; et le serpent, plus rarement. Ainsi donc nous sommes très loin de la grande variété d’animaux: antilopes, léopards, oiseaux, poissons, singes, gorilles... que nous trouvons dans les jetons de style beti. Nous ignorons les raisons de cette sélection si restreinte. Nous savons seulement que le buffle et l’éléphant, très nombreux à cette époque dans les savanes boisées du Nord du Sanaga, jouaient un rôle très important dans la vie économique et militaire de ces peuples. Le commerce d’ivoire avec les marchands haoussa venus du Nord assurait sans aucun doute leur prospérité ; la peau du buffle permettait la fabrication de boucliers pour se protéger des armes ennemies. Dans l’exhibition militaire organisée par le souverain de Ngilla afin de montrer toute sa puissance aux premiers allemands qui pénétrèrent la terre des Vuté, y participèrent plus de trois cents guerriers parés avec des boucliers en peau de buffle. Morgen, l’auteur de cette information, écrit dans un autre paragraphe que le souverain de Ngilla possédait personnellement des centaines de ces boucliers⁸. Le buffle était

permanent. Morgen signale que le souverain de Ngilla se conduisait au moins extérieurement comme un bon fidèle musulman. À ce sujet, l’explorateur allemand écrit : “Ngilla jouait volontiers au musulman et prétendait en être un, bien que beaucoup de ses mœurs fussent en contradiction absolue avec l’Islam. La majorité de peuple était encore adonnée au fétichisme. Même les grands du pays, on voyait toutes sortes d’amulettes païennes ; et Ngilla lui-même, surtout à la guerre ou à la chasse, portait suspendues une quantité de petites pochettes de cuir, dans lesquelles étaient cousus les versets bénis du Coran” (op. cit. p. 127). La communauté haoussa installée dans cette ville était importante. Morgen parle d’une centaine de cases rondes habitées par ces marchands musulmans, près de son campement. Siran (cf. note infra) signale à son tour que la vraie installation de l’islam parmi les Vuté au lieu en 1911 avec la conversion de Mossi. En ce qui concerne les Baya, VIDAL (*Garçons et Filles*, 1976, p. 46) écrit qu’à partir de 1860, les Fulbe de l’Adamawa font des incursions vers l’Est, pour atteindre une région proche de Bozoum (RCA) vers 1900. “En conséquence, écrit Vidal, les Gbaya (Baya) de cette région, s’ils ne s’islamisent pas totalement, sont fortement influencés par la religion, les pratiques, la loi musulmanes”

⁸

CURT VON MORGEN, op. cit. pp. 61 et 122

par ailleurs un animal royal et seulement le souverain pouvait en manger la tête⁹. Le rôle si important que jouent ces animaux dans ces sociétés du Nord nous invite à penser en la difficulté des xylographes vuté ou baya à respecter complètement la loi islamique en ce qui concerne l'art figuratif mais on peut penser aussi qu'ils résolurent ce problème en représentant ces animaux d'une façon plus abstraite en accordant une importance capitale à la stylisation, la décomposition des formes et à leur décoration avec des arabesques et formes curvilignes comme nous le verrons tout de suite en examinant un ensemble de jetons qui développent le thème du buffle. Il nous semble important signaler que toutes ces pièces furent enregistrées dans les musées auxquels elles appartiennent entre 1897 et 1907. L'ordre dans lequel nous les présentons est arbitraire; il se propose uniquement faciliter notre démarche qui consiste en vouloir montrer les différentes manières de traiter un thème en maintenant une structure de base qui par ailleurs – et ceci est aussi important – ne nous apparaît très différente de celle qu'adoptent les xylographes beti lorsqu'ils exécutent ce même thème.

A

Dans le premier jeton que nous présentons (Fig. 132) il apparaît d'une façon très schématique tous les éléments essentiels choisis afin de représenter la morphologie d'un buffle: la tête, les oreilles, les cornes, le cou, le corps, les pattes et la queue.

⁹ J-L- SIRAN, Emergence et dissolution des principautés guerrières vuté (Cameroun Central), in *Journal des Africanistes* (T. 50, 1980, fasc. 1), p.29.

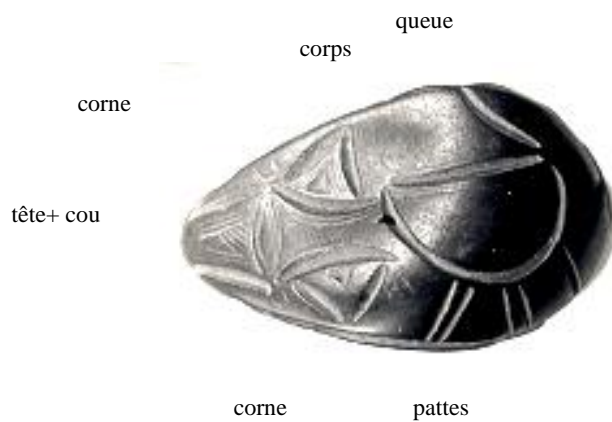


Fig. 132
MFV de Berlin
Réf. : 7428.d

Ces éléments nous les trouvons gravés empruntant des formes diverses dans presque tous les jetons de ce groupe en suivant toujours le principe de la pluralité de perspectives bien que son application ne soit pas toujours la même. Dans la pièce de la Fig. 132, la perspective frontale ou bilatérale de la tête, oreilles, cornes et cou semble être combinée avec la perspective latérale du corps et la queue, tandis que les pattes antérieures et postérieures semblent être gravées sans que l'artiste prenne en considération un seul angle de vision. Cette structure nous la trouvons également dans les jetons des Fig. suivantes :



Fig. 133 : MFV de Berlin –
15733.c.



Fig. 134. MRAC de Tervuren

La comparaison de cette pièce d'inspiration plus réaliste ou figurative (probablement d'origine Makaa) avec celles des figures 132,-133, 141-142,

il faut la tenir en compte tout au long de cette section)



Fig. 135
MFV de Berlin
15733.m

Le schématisme et la sobriété du jeton de la figure 132 contraste avec le dessin, structurellement identique, du jeton de la figure 133, dans lequel, la tête, les cornes et le corps reçoivent un traitement ornemental spéciale grâce à une ou plusieurs incisions concentriques, assez larges et profondes. Un détail intéressant est le traitement du cou ou tout au moins de l'espace qui sert de transition entre la tête et le corps et sépare les cornes entre elles. Son ornementation, réduite à une double file de petites incisions denticulées permet établir un contraste avec le reste des éléments qui forment cette figure et ceci, non seulement parce que la verticalité rectiligne de ces incisions denticulées brise l'horizontalité curviligne des autres, sinon parce que leur présence laisse à ses côtés un espace vierge comparable par sa texture à celui des aires qui constituent le fond de la composition. Cette figure que l'on peut décomposer avec une série d'ensembles formant la tête, les cornes, les oreilles et le corps imprime un rythme que l'auteur du jeton de la figure 135 – probablement le même ou de la même *école* ou *atelier* – accentue d'une façon plus nette tout en donnant à l'ensemble de la figure un caractère plus abstrait. L'identification de cette pièce n'est pas facile, et pour nous, elle ne devient intelligible qu'en la comparant avec d'autres jetons. En dehors du cou tous les autres éléments morphologiques (tête, oreilles, cornes, corps et pattes) sont

évoqués. La position du corps entre les deux cornes semble être le résultat de la taille démesurée que reçoit la corne de la partie supérieure, ce qui semble avoir obligé à l'artiste à inverser la direction du corps (voir Fig. 133) tout en donnant à la figure du buffle une forme spiralée décomposable en deux ensembles principaux exécutés avec des formes curvilignes et concentriques qui créent comme la précédente une figure pleine d'harmonie et mouvement.

Une autre variante du même thème nous la trouvons dans le jeton de la figure suivante:



Fig. 136
MFV de Berlin
15733.

Le trait distinctif de cette pièce, au-delà des formes curvilignes et continues exécutées avec une main ferme, c'est le haut degré d'ornementation qui revêt l'ensemble de la composition tant dans les espaces intérieurs comme extérieurs de la figure : comme si l'artiste avait voulu dissimuler la propre identité de cette figure ou, au contraire, il aurait voulu l'enrichir avec une très grande profusion de motifs ornementaux. De toutes façons il faut dire que la figure du buffle apparaît avec une certaine clarté, très stylisée et suivant le principe de la double perspective : frontale et latérale que l'on trouve également dans les représentations du buffle (et autres animaux) de style beti. Sur ce point, les deux styles coïncident.

B

Examinons un autre groupe de jetons. Il s'agit d'une série qu'on trouve au Musée de l'Homme de Paris où furent enregistrés en 1897 comme étant d'origine baya (Fig. 137-140 et 80 bis).

Si dans les pièces de la section A, nous avons vu que la profondeur et la largeur des incisions maintiennent un bon degré de régularité, dans celles-ci nous constatons non seulement que la profondeur et la largeur de ces incisions sont beaucoup plus marquées sinon que l'une et l'autre laissent d'être régulières puisqu'elles sont pratiquées en biais. C'est donc grâce à ces incisions de largeur et profondeur irrégulière que la figure reste clairement isolée du fond, lequel tout en gardant le même niveau d'élévation que celui de la figure contraste parfaitement avec celle-ci grâce aux stries quadrillées qui ornent tous les espaces disponibles. Ce contraste devient plus marqué encore en raison du manque d'éléments décoratifs sur la surface de la figure.



Fig. 137 : MH de Paris
d'après 97.61.32



Fig. 138 ; MH de Paris
d'après 97.61.41



Fig. 139 : MH de Paris
d'après 97.61.44



Fig. 80 bis : MH de Paris
d'après 97.61.27



Fig. 140 : MH de Paris
d'après: 97.61.34

En ce qui concerne la perspective de ces figures on peut constater que le buffle des quatre dernières pièces est exécuté dès d'une perspective pluridimensionnelle, tandis que dans le jeton de la figure 198, il est exécuté dès d'une perspective à deux dimensions comme dans les précédentes (Fig. 138-140, 80 bis), en suivant en ceci les mêmes modes de résolution que dans les jetons de style beti¹⁰. Comme nous l'avons déjà signalé le traitement pluridimensionnel de la perspective est le résultat de la mise en forme du principe de symétrie par réflexion. La prédominance presque absolue des formes curvilignes que l'artiste combine d'une façon très harmonieuse avec les espaces évidés par les incisions (en blanc dans les reproductions), la texture presque vierge de la surface de la figure et les stries quadrillées du fond, donnent à ces pièces une personnalité propre.

C

Mais les xylographies probablement les plus abstraites représentant également un buffle d'après notre interprétation apparaissent dans cette série de jetons d'origine makaa:

¹⁰

Cf. III partie : buffles.



Fig. 141
MFV de Leipzig
14154



Fig. 142
MFV de Leipzig
14153



Fig. 143 : MFV de Leipzig
Réf. : 14156



Fig. 144 MFV de Leipzig
Réf. : 14155

Ces figures, sans laisser de reproduire d'une façon très stylisée les mêmes éléments morphologiques (tête, cou, corps...) que nous avons vu surtout dans les jetons des figures 132-136 dans lesquelles les incisions étaient plus continues et homogènes, diffèrent de celles-ci non seulement pour offrir des incisions discontinues, plus larges et profondes et pratiquées en biais

qui donnent forme à chacun de ces éléments morphologiques, sinon aussi par l'organisation de l'espace qui permet créer tout d'abord un contraste entre des aires dont la texture de la surface apparaît vierge (Fig. 142-144) ou légèrement pointillée (Fig. 141) et d'autres qui apparaissent très décorées. En outre la personnalité imprimée à chaque aire crée la sensation que l'artiste s'est proposé décomposer une réalité en formes géométriques qui se combinent tant symétriquement comme asymétriquement pour en faire un tout d'une beauté plastique incontestable. On pourrait dire que ces jetons tendent plus à suggérer la figure d'un buffle qu'à le représenter. La dimension conceptuelle est plus forte que la visuelle. Les compositions des figures 141, 142 et 144 semblent garder la structure d'une figure vue ou exécutée dès une pluralité de perspectives à l'instar des jetons des figures 138, 139, 80 bis et 140 tandis que le jeton de la figure 143 semble mettre en forme le principe de la double perspective que nous avons observé dans les figures. 136 et 137, suivant ainsi les mêmes modèles conceptuels qu'on trouve d'une façon constante dans tous les styles vuté, baya, makaa et beti.

Si l'on accepte l'interprétation suivant laquelle dans ce groupe de jetons (C) l'ensemble d'aires enrichies par des traits ornementaux forme la figure d'un buffle, nous constatons que son traitement est différent selon on prenne en considération les jetons du groupe A ou ceux du groupe B. En comparant les jetons d'origine baya (Fig. 137-139, 80 bis et 141) avec ceux d'origine makaa (Fig. 141-145) du groupe C, nous constatons que si bien dans ces derniers l'espace correspondant à ces aires reste presque vierge, dans les autres est enrichi par des motifs ornementaux, en même temps que la forme que reçoivent ces motifs diffère de celle que l'on accorde aux jetons du groupe A : la prédominance des incisions concentriques caractérisant ces motifs ornementaux contraste avec les incisions entrecroisées, en épi¹¹ ou dentelées qu'on peut observer dans les pièces d'origine makaa rappelant dans certaines d'entre elles le fonds en lignes entrecroisées des jetons des figures du groupe B (137-140).

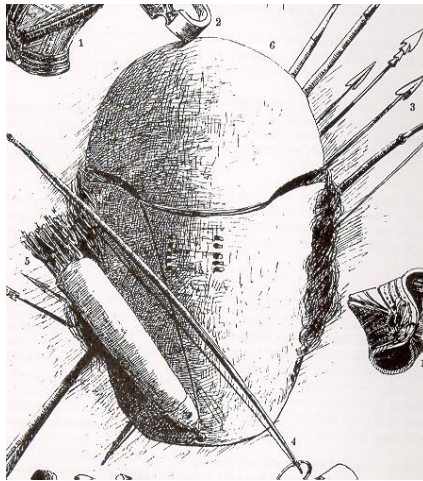
¹¹ Les incisions en épi apparaissant dans une des aires ornementées de la Fig. 203 suggèrent la queue du buffle en les comparant avec la forme analogue que reçoit la queue du buffle dans la figure 195.

Mais beaucoup de ces traits il faut les considérer plus comme des recours plastiques que chaque artiste applique à sa façon que comme des normes inflexibles propres d'un art qui se doit de les répéter. C'est dans ce sens qu'il faut dire que malgré certaines tendances ou conventions permettant identifier certains styles, chaque jeton est une petite œuvre d'art originelle. C'est le cas du jeton de la figure 145 que nous reproduisons moins pour montrer une autre manière de combiner presque les mêmes formes ou éléments que nous avons pu observer dans les jetons précédents en y introduisant un élément nouveau sous forme de spirale qui occupe le centre de la pièce, que pour jouir de la beauté d'un art plastique abstrait pratiqué par ce peuple africain :



Fig. 145
MFV de Leipzig
14157

Pour en finir avec la présentation de ces jetons nous nous permettons de suggérer que la forme ovoïde mais un peu plus arrondie de ces pièces que d'une façon presque exclusive représentent le buffle, symbole royale,



rappelle la forme des boucliers fabriqués précisément avec la peau de cet animal. Or, si avec ces boucliers on pouvait gagner une guerre, avec leur transposition métaphorique et métonymique dans la forme de ces pièces, les guerriers devenus joueurs pouvaient emporter aussi la victoire dans le jeu d'*abia*. Ceci dit, on pourrait se demander en toute simplicité si là où nous autres, éloignés dans le temps et l'espace, y trouvons la représentation d'un buffle, les intéressés eux-mêmes, artistes et joueurs, n'y voyaient sinon un jeu de formes abstraites plus ou moins répétitives qui, combinées de plusieurs sortes, pouvaient suggérer sans vraiment se le proposer une figure animale. Si c'était ainsi on pourrait se demander aussi si avec nos interprétations nous ne sommes pas victimes de la contradiction dont nous avons parlé plus haut en cherchant derrière la combinaison de certaines formes abstraites les indices d'une représentation figurative, dans ce cas, celle plus ou moins stylisée ou plus ou moins abstraite d'un buffle. La seule réponse que nous pouvons donner pour ne pas nous laisser emporter par une sorte d'illusion figurative trouve son fondement dans la comparaison des jetons de style vuté, baya et makaa, avec ceux de style beti, les uns étant en quelque sorte l'exégèse des autres, et toutes ensemble étant porteuses d'une structure plastique commune qui nous permet penser que la pluralité de styles, conçus comme l'expression de la liberté dont

jouissaient ces artistes, lorsqu'ils sont comparés entre eux, nous permet de comprendre le sens de certaines conventions plastiques: les différentes façons d'utiliser la perspective en serait la première; la stylisation et décomposition des formes, la deuxième; et son embellissement décoratif pour les soustraire encore un peu plus du mimétisme figuratif, la troisième mais pas la dernière.

AUTRES THÈMES

À l'exception, donc, du buffle et de quelques représentations plutôt exceptionnelles de l'éléphant (Fig. 146) et du serpent (Fig. 148 et 149), les pièces provenant de ces aires voisines des Beti nous offrent des sujets ayant presque toujours un caractère abstrait ou décoratif. En ce qui concerne l'éléphant disons seulement que les artistes baya avec leur style particulier à base d'incisions larges et profondes et un fond non différencié en ce qui concerne sa texture et son niveau d'élévation résolvait mieux sa représentation que les artistes beti comme on peut l'observer dans les pièces suivantes:

STYLE BAYA :

Fig. 146 : MFV de Berlin
15734.a



STYLE BETI :



Fig. s/n
MRAC de Tervuren
EO.1967.63.1167



Fig. 147 :
MRAC de Tervuren
EO. 19 80.2.459

En ce qui concerne la représentation du serpent, le principe d'économie dans le vidage est résolu dans les jetons des figure 148 et 149 avec quelques incisions assez larges et plutôt courbes près des marges de la pièce et une autre sinueuse qui se dirige vers le centre et remonte pour mourir sur le bord tout en créant la figure d'un serpent. Par leur sobriété (la texture du fond et de la surface de la figure reste vierge à exception des traits marquant les yeux), ces pièces contrastent avec celles de style beti (Fig. 150) représentant le même thème animalier :

STYLE BAYA :



Fig. 148 : MH de Paris
Réf. : 34.171.829.7
(1934)



Fig. 149 : MFV de Berlin
Réf. : 7428.a
(1897)

STYLE BETI



Fig. 150
MFV de Berlin
76311.t

En dehors donc de ces sujets que l'on pourrait considérer presque comme des exceptions, la plupart des pièces enregistrées comme procédant des ethnies périphériques des beti, développent des sujets à caractère abstrait, symbolique ou décoratif comme on peut le constater dans les figures des pages suivantes (Fig. 151-164).

		
<p>Fig. 151 : MH de Paris d'après 97.61.28</p>	<p>Fig. 152 : MH de Paris d'après 97.61.44</p>	<p>Fig. 153 : MH de Paris d'après 97.61.40</p>
		
<p>Fig. 154 : MH de Paris d'après 97.61.36</p>	<p>Fig. 155 : MH de Paris d'après 97.61.33</p>	<p>Fig. 156 : MH de Paris d'après 97.61.39</p>
		
<p>Fig. 157 : MH de Paris d'après 46.92.112</p>	<p>Fig. 158 : MH de Paris d'après 46.92.110</p>	<p>Fig. 159 : MH de Paris d'après: 46.92.115</p>

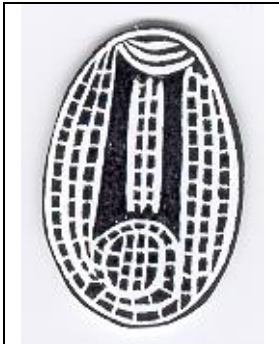


Fig. 160 : MH de Paris
d'après: 46.92.111

<p>Fig. s/n : MH de Paris 34.171.820.6</p>	<p>Fig. 161 : MFV de Berlin 15734.f</p>	<p>variantes stylistiques d'un même thème –</p>
		<p>variante stylistique d'un même thème à partir d'un losange central.</p>
	<p>Fig. 162 : MFV de Berlin Réf. : 7428.b</p>	

		
<p>Fig. s/n : MH de Paris Réf. : 46.92.116</p>	<p>Fig. s/n : MH de Paris Réf. : 46.92.113</p>	
		
<p>Fig. 163 : MRAC Ref.: EO. 197.63.1226</p>	<p>Fig. s/n: :MRAC de Tervuren EO, 1980.2.463</p>	<p>Fgi. 164 ::MRAC deTervuren EO. 1967.63.1207</p>

Il est plausible que ces signes graphiques ne soient pas la représentation de quelque chose fondée sur la perception d'une réalité donnée. Ceci dit il n'est pas impossible que leurs auteurs se proposent représenter quelque chose moyennant un langage idéographique qui aurait utilisé les mêmes moyens que les xylographes beti comme par exemple la métonymie plastique que nous avons examiné ailleurs. La seule chose que nous pouvons affirmer c'est que le style vute, baya et makaa se caractérise par une tendance beaucoup plus conceptuelle que figurative jusqu'au point que dans les cas où on pourrait y découvrir les indices d'une certaine influence beti, on y trouve les sujets que ces derniers avaient développé précisément d'une façon plus abstraite ou conceptuelle comme c'était le cas des deux sujets les plus prestigieux et répandus parmi les joueurs et xylographes beti : la représentation idéographique de l'antilope *so* associée à l'initiation

masculine (Fig. 165, version vute) et la représentation idéographique de la femme (Fig. 166, version vute) ou des ses organes sexuels, tout en rappelant, afin que l'exception puisse encore une fois confirmer la règle, que la scène amoureuse entre un homme et une femme à caractère très réaliste et de style beti que nous avons présenté ailleurs (Fig. 6), fut adoptée par un xylographe baya probablement peu respectueux de la loi islamique, mais très amoureux du style qui inspirait les artistes de son peuple (Fig. 7).



Fig. 165 :
MFV de Berlin
15733.d.



Fig. 166:
MFV de Berlin
15734 e

STYLES ATYPIQUES

Dans le corpus consulté on y trouve non seulement des pièces qui semblent s'inspirer à la fois du style vute et du style beti, mais aussi d'autres dont les traits très particuliers nous font croire qu'elles adoptent des formes atypiques jusqu'au point qu'un certain nombre d'entre elles nous incitent à penser que ne furent pas sculptées pour être utilisées dans ce jeu.

Quelques auteurs ont suggéré l'idée suivant laquelle les pièces du jeu d'*abia* auraient été utilisées dans des pratiques divinatoires sans en préciser jamais le mode. En réalité nous ne disposons d'aucun témoignage ethnographique qui prouve cette hypothèse. Nous savons par contre que les Beti ainsi que les autres groupes plus ou moins voisins (Banen, Bamun,

Bafia, Bamileké...) pratiquaient la divination par la mygale¹² et son prestige était tel que toutes les autres formes de divination étaient connues par le nom de *ngam* accompagnée d'un déterminant qui spécifiait la matière avec laquelle on menait à terme ces pratiques : *ngam ka* (divination par les écailles de pangolin), *ngam aton* (divination par le corne d'antilope), *ngam akon* (divination par la lance)... Aucune information nous permet d'affirmer qu'il existait autrefois une forme de divination que les Beti auraient appelé *ngam mvia abia* (divination par les jetons d'*abia*).

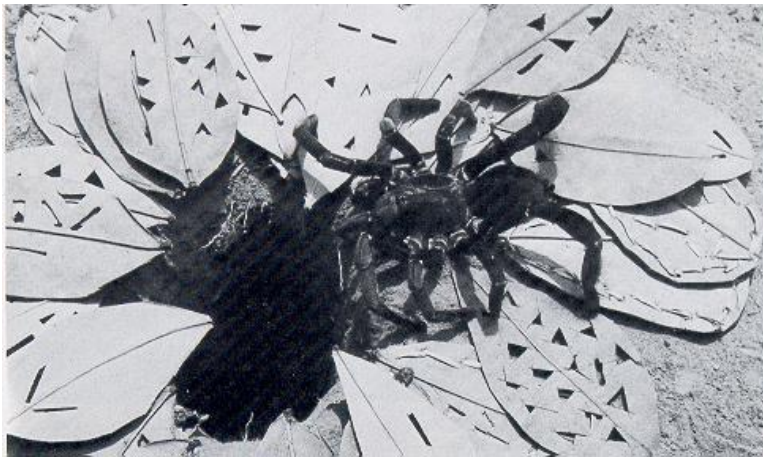


Photo : Divination par la mygale chez les Bafia du Cameroun

L'examen des signes graphiques inscrits dans les différentes matières utilisées par les devins

bamun, bafia ou banen, la combinaison desquels permettait d'interpréter le passé, présent et l'avenir du consultant, ne montre aucun trait en commun avec le graphisme du jeu d'*abia*. Dans ces pièces divinatoires, la recherche plastique y est complètement absente, la dimension figurative aussi. La valeur abstraite des signes utilisés est souvent relative puisqu'elle dépend de la position, orientation et combinaison des différents supports de ces signes

Si rien ne nous laisse entrevoir que les jetons du jeu d'*abia* étaient utilisés par ailleurs comme supports des signes divinatoires il est possible que certaines pièces qui apparaissent aujourd'hui classées dans les musées comme jetons du jeu d'*abia* en raison de leurs similitudes furent en fait des simples licences artistiques que certains xylographes se seraient permis sans pour autant vouloir les destiner à la pratique de ce jeu. Nous nous

¹² Cette pratique divinatoire était connue par le nom de *ngam* chez les Beti, *gam* chez les Bafia, *ngaamë* chez les Bamun et *engam* chez les Banen.

referons principalement à un ensemble de jetons qui offrent une structure très différente puisque le tégument du fruit est taillé tout en maintenant au moins une partie du côté opposé qui l'enveloppe comme apparaît dans les dessins de certaines pièces de la collection du Musée de l'Homme de Paris :



Fig. 167: MH
d'après 34.171.829.15



Fig. 168: MH
d'après: 34.171.829.16

On peut penser que difficilement ces xylographies pouvaient être utilisées dans le jeu avec égalité de conditions que les jetons sculptés d'un seul côté. Sa forme assez particulière semble peu adaptée à la pratique d'un jeu basé sur le principe de «pile ou face ». La présence parfois d'un trou¹³ nous fait penser à d'autres usages. Peut-être à des objets protecteurs sous forme d'un collier ou d'un simple ornement personnel. Quoi qu'il en soit de ses autres fonctions, ce que nous pouvons constater c'est que ces xylographies s'inspirent du style vute jusqu'au point d'y trouver certains motifs qui conforment la représentation abstraite du buffle. Si ces pièces sont plutôt rares, celle dont les deux côtés du fruit sont sculptés entièrement l'est encore davantage. De ces pièces nous en connaissons un seul exemplaire (Fig. a/b). Malgré son caractère exceptionnel, cette pièce

¹³

Bien que la présence d'un trou soit plutôt rare, on le trouve aussi dans d'autres jetons.

confirme notre hypothèse suivant laquelle ces xylographies ne furent pas gravées en fonction du jeu d'*abia* et ceci malgré le style qui les caractérise soit celui des pièces de ce jeu et, dans le cas de cette pièce unique, le style soit clairement beti¹⁴.



Fig. 169 [a]: MRAC de Tervuren
EO. 1979.1.197

Fig. 169 [b]: MRAC de Tervuren
EO. 1979.1.197



Fig. 169 [c]: MRAC de Tervuren
EO. 1979.1.197

Par sa beauté plastique, cette pièce exige toute notre attention. En ignorant complètement les intentions de son auteur – et sans vouloir transgresser les exigences de la rigueur scientifique – nous nous accordons la licence de considérer cette xylographie comme une allégorie – un hommage, pourrions-nous dire – à l'art des jetons d'*abia*. L'artiste en effet non seulement crée une belle composition que, dans sa conception – l'usage du noyau du fruit en entier – rompt avec les canons de cet art, sinon que s'exprime mettant en pratique les principaux traits caractérisant cet art dans sa version stylistique d'origine beti. C'est pour cette raison probablement

¹⁴ Cette pièce fait partie de la collection Bitremieux du MRAC de Tervuren que comme nous le savons déjà fut achetée à Yaoundé en 1914.

que cette xylographie fut conçue plus pour exhiber la capacité artistique de son auteur que pour être utilisée dans le jeu.

Dans cette pièce qui garde donc entièrement la forme naturelle du noyau du fruit (Fig. 4), on peut y observer une composition dans laquelle apparaissent représentés deux petits jetons d'*abia*, un à chaque côté avec deux cadres concentriques qui se maintiennent au même niveau d'élévation que la figure et les autres éléments ornementaux extérieurs à ces petits jetons. On peut observer aussi que les aires qui constituent le fond sont striées suivant en ceci la norme classique du style beti. Dans le jeton représenté dans le côté (a) de la pièce, il apparaît sculpté une forme simple avec la figure d'un oiseau aux ailes déployées, tandis que dans le jeton représenté dans le côté (b) on peut y observer un ensemble de figures simples donnant lieu à une scène de chasse.

Le jeton du côté (a) représentant un oiseau apparaît entouré de deux figures symétriquement inversées et ornées avec une série d'incisions parallèles. La forme et la disposition de ces deux figures rappellent certains jetons qui représentent deux cornes ou deux défenses d'éléphant comme il apparaît dans la pièce suivante:



Fig 250: (infra) MRAC de Tervuren
EO.: 1967.63.1178.

L'ensemble formé par ces deux figures sculptées à base de formes curvilignes et la représentation d'un oiseau dans l'espace central reçoit une forme parfaitement ovale : comme s'il s'agissait d'un jeton qui en contient un autre ou tout simplement d'un seul jeton comme celui de la figure 239, le tout apparaissant cependant à l'intérieur des limites naturelles du noyau du fruit qui, comme on sait, il a aussi une forme ovoïde. Comme nous l'avons déjà signalé le recours à cette forme géométrique est un trait constant dans le style beti comme le montre, encore une fois, la présence de deux petits espaces ovales formant le fond

strié placés à l'extrémité des deux figures coniques qui entourent la forme aussi ovoïde contenant la figure de l'oiseau.

En ce qui concerne la figure de cet oiseau aux ailes déployées il faut dire que le xylographe ne fait que reproduire un modèle bien connu dans l'ornithologie plastique du peuple beti¹⁵ tout en réduisant la taille. Dans son ensemble, le degré d'occupation de l'espace est très élevé, le fonds proprement dit étant réduit à des aires très petites.



Fig 477 (infra) MRAC de Tervuren

EO. 1980.2.458

Dans le petit jeton représenté dans l'autre côté (b), le degré d'occupation de l'espace est au contraire plus réduit, tandis que les aires constituant le fond strié sont plus grandes ainsi que plus irrégulières à cause de la diversité de figures que conformément la scène de chasse qu'à l'instar de l'oiseau de l'autre côté s'inspire d'un modèle scénographique bien connu tant par son contenu que par sa forme.

La combinaison d'une série de demi-cercles concentriques obtenues par des larges incisions parallèles constitue l'élément ornemental qui permet compléter la transformation du noyau du fruit en une petite œuvre d'art. Il ne faut pas chercher la valeur de cette pièce seulement dans la perfection de ses lignes sinon surtout dans sa singularité. En la considérant comme une pièce atypique nous ne faisons rien d'autre que rappeler la liberté créatrice dont jouissaient ces xylographes africains.

15

Cfr. figures.....

