



HAL
open science

Création et tradition. Histoire d'une idéologie de l'art au Cameroun

Franck Beuvier

► **To cite this version:**

Franck Beuvier. Création et tradition. Histoire d'une idéologie de l'art au Cameroun. *Gradhiva : revue d'histoire et d'archives de l'anthropologie*, 2016, ARTchives, 24, pp.136-163. 10.4000/gradhiva.3281 . hal-02138903

HAL Id: hal-02138903

<https://hal.science/hal-02138903>

Submitted on 24 May 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Création et tradition

Histoire d'une idéologie de l'art au Cameroun

Par Franck Beuvier

Résumé

Cet article revient sur la genèse et le développement d'une idéologie de l'art au Cameroun, qui s'affirme depuis les années 1940 sur la base d'une affinité entre les valeurs de création et de tradition. Ce rapport d'identité, établi principalement à partir des exégèses qui ont accompagné les entreprises de sauvegarde et de mise en valeur de l'art des chefferies et royaumes des Grassfields, est analysé suivant un parcours historique en trois temps. Trois temps illustrés par trois personnalités : Raymond Lecoq, Engelbert Mveng et Jean-Paul Notué, dont l'engagement au service de la reconnaissance et de la transmission de cet univers plastique a contribué à fixer ces valeurs, sur le plan local et national. Un parcours, enfin, qui témoigne de la naissance d'un champ proprement africain de l'art au Cameroun.

mots clés

art, création, tradition, Bamiléké, Grassfields, Cameroun

Qui traverse le territoire de la chefferie de Bandjoun ne peut rester insensible aux architectures monumentales nées de l'imagination de l'homme d'affaires Victor Fotso et du jeune plasticien Barthélémy Togo, étoile montante de l'art contemporain. L'artiste, qui vit en France et dont les œuvres se vendent à prix d'or, a créé un lieu dans la chefferie d'origine de ses parents, à la fois « centre d'art » et résidence d'artistes : Bandjoun Station. Entouré d'un mur d'enceinte recouvert de fragments de pierre colorés et de carreaux formant de larges tableaux, l'édifice, composé de deux bâtiments juxtaposés, de trois niveaux chacun, est une imposante construction mêlant verre et mosaïque. Une « œuvre maison » en quelque sorte, dont Togo a pensé chaque détail, chaque motif et chaque représentation en façade, lesquels se rattachent à son univers plastique et à l'iconographie de ce qu'il appelle « art classique », célébré par les mondes de l'art primitif sous l'intitulé « art du Grassland camerounais ».

L'exposition en cours au moment de mon enquête de terrain en 2015, « Stories Tellers », présente le regard de huit plasticiens « sur nos sociétés ». Parmi les quatre artistes masculins sollicités par le maître des lieux, deux sont camerounais : Hervé Youmbi, enseignant à l'Institut des beaux-arts de Foumban et de Nkongsamba, et Gabriel Tegnoto, résidant dans la région de l'Ouest, province des chefferies bamiléké. « Visages de masques », le projet imaginé par le premier, met en scène quelques adaptations de l'histoire du masque de confrérie tout en interpellant le visiteur sur un autre dispositif, qui donne pleinement sens à son installation : une série de compositions suspendues, combinant pour chacune deux copies, l'une d'un masque célèbre¹, l'autre d'un masque de type Halloween porté par le funeste personnage du film d'horreur *Scream*. Le plasticien interroge ici la production et la circulation des images associées au masque depuis l'ère coloniale, les usages inventés en Occident et en Afrique, et opère un renversement de trajectoire : l'objet d'art, consacré par l'exposition, a pour vocation de devenir objet cultuel dans un cadre cérémoniel. Youmbi souhaite inscrire ses œuvres au patrimoine des chefferies et de leurs confréries comme biens « coutumiers » contemporains, et propose ses services pour réaliser les masques de l'institution, dans le respect des normes « rituelles fonctionnelles² » (Togo 2015 : 11 et 19). Gabriel Tegnoto, de son côté, travaille au stylo à bille, réalise des dessins de petit format très appliqués, des créations de design ayant pour thèmes le mobilier royal et les attributs du pouvoir. Sont exposés deux trônes de chef agrémentés d'une table basse dont le plateau épouse la forme d'une peau de panthère. Ce jeune artisan, qui participe à sa première grande manifestation, entend « perpétuer les images et les symboles de la royauté de l'Ouest-Cameroun » (*ibid.* : 9 et 17). Les travaux présentés par Youmbi et Tegnoto illustrent des partis pris esthétiques, où création plastique et emblèmes de l'institution de la chefferie bamiléké se croisent irrémédiablement.

La série « Visages de masques » a pour origine des « danses rituelles » observées dans les chefferies, précise Hervé Youmbi, où les « danseurs [arborent] des masques en plastique “made in

¹ Notamment le masque « Kah » exposé au Pavillon des sessions, musée du Louvre. Masque originaire de la chefferie de Bamendou. Je remercie Michèle Coquet pour l'attention portée à ces pages.

² Sur le parcours d'Hervé Youmbi, voir Malaquais 2011 et 2014.

China” » inspirés de créatures de fictions hollywoodiennes. Ces manifestations sont le fait d’« associations culturelles de danse traditionnelle » qui se produisent essentiellement à l’occasion des funérailles. Des ensembles diversifiés offrent au public chorales, performances d’inspiration sportive, créations chorégraphiques, jeux d’acteurs et de masques tenant parfois du spectacle de rue ou, plus rarement, mises en scène sacrificielles. Ce phénomène apparut au début des années 1960 dans le sillage des orientations fixées par le président de la République camerounais Ahmadou Ahidjo qui souhaitait, en matière de culture, promouvoir les folklores locaux. Ces associations de spectacles, très nombreuses dans la région de l’Ouest, se distinguent par le genre performatif dont elles se réclament. Le Pénemfon, par exemple, est un type de représentation en vogue qui alterne chorégraphies de danseurs et jeux de masques, avec une scénographie fréquemment renouvelée (Beuvier 2014 : 151-173).

Les danseurs du Pénemfon usent de plusieurs termes pour qualifier leur travail de conception, lesquels empruntent au registre occidental de l’art et de la création. Nous pouvons citer « créer », « création », « créativité », « performance », « idée », employés dans le sens de concevoir et d’innover ; « rythme », « système », pour qualifier une configuration scénique ; ou encore « créer un mouvement », « créer une situation ou un geste », pour illustrer les faits d’improvisation, définir le schéma directeur du spectacle et rendre compte des effets recherchés auprès du public. Par ailleurs, le répertoire de formes et de matières mobilisé dans l’acte de création puise largement dans le périmètre de la *tradition*. La tradition institutionnelle, incarnée par la chefferie, les notables et leurs confréries³, que l’on reprend à travers l’usage d’emblèmes, de figures et de postures caractéristiques. Ce monde de la *coutume*, les jeunes performeurs n’hésitent pas à le simuler à l’aide de masques en caoutchouc pour enfant, à l’effigie de sorcière notamment.

Qu’il s’agisse de plasticiens ou de chorégraphes, l’accent est mis sur une affinité presque naturelle entre création et tradition. Ce rapport d’analogie participe d’une idéologie de l’art et du créateur bamiléké et africains qui naît au Cameroun dans les années 1940. Nous allons, dans les pages qui suivent, revenir sur l’histoire de ce courant de pensée et de sa pénétration au niveau local, des valeurs changeantes qui le nourrissent, produites pour l’essentiel par des acteurs coloniaux et des intellectuels africains. L’expérience camerounaise, retracée ici, nous aide à mieux saisir ce modèle à penser l’art et à se penser artiste, et contribue à spécifier ce champ africain de l’art (Strother 1998 ; Kasfir 2000 [1999] ; Ficquet et Gallimardet 2009 ; Kasfir et Förster [dir.] 2013 ; Ficquet et Vincent 2014 ; Bondaz 2015). Dans le cas présent, trois moments intéressants la production et la diffusion des valeurs de l’art méritent d’être soulignés.

La mission civilisatrice n’est plus

³ Les chefferies présentent partout une même structure hiérarchique composée d’un chef, de dignitaires héréditaires ou cooptés appelés « notables » et de « simples » habitants.

Cette histoire (de l'art) débute dans la seconde moitié des années 1940 avec la nomination au Cameroun de Raymond Lecoq. Ancien élève des Beaux-Arts, ce professeur de dessin est détaché sur sa demande en 1945 – il a alors 32 ans – avec pour mission de réorganiser l'enseignement et la formation de l'artisanat sur le territoire. À celle-ci s'en ajoute une autre, conforme à l'air du temps : encourager la création de musées au Cameroun et procéder à l'inventaire du patrimoine des chefferies bamiléké et du royaume bamoun. Arrivé à Douala le 17 août 1945, Lecoq va s'atteler à une double tâche : former de nouveaux créateurs, en vertu de ce que doit être, selon lui, un créateur africain colonisé, et lancer une entreprise de sauvegarde des « vestiges d'art ». Il dirige d'abord l'École artisanale d'Ebolowa, avant de prendre la direction de l'École professionnelle de Bafoussam, en pays bamiléké. En 1947, il est nommé inspecteur général de l'artisanat camerounais⁴.

Fin 1945-début 1946, il rencontre Roger Delarozière, jeune administrateur adjoint des Colonies, nommé à Bafoussam. Delarozière publie en 1950 une synthèse intitulée « Les Institutions politiques et sociales des populations dites Bamiléké », un mémoire hors-série de la revue *Études camerounaises* (Delarozière 1950). Ce mémoire, composé sur le modèle de la monographie, est une compilation des rapports établis par les administrateurs affectés dans la région depuis le début des années 1920. Cette synthèse et le livre d'art que publie Lecoq en 1953 aux Éditions Présence africaine, *Les Bamiléké : une civilisation africaine* (Lecoq 1998 [1953]), sont imaginés conjointement et forment un tandem. Le premier ouvrage retrace l'histoire et décrit les grands traits d'une civilisation ; le second illustre ses hautes réalisations plastiques dans les domaines de la sculpture et de l'architecture principalement. Au fil des pages, Delarozière et Lecoq recourent à trois catégories sémantiques nouvelles : ils parlent de « trésor de la chefferie » pour qualifier les *regalia* du chef ; de « centre culturel » pour désigner la chefferie ; et de « civilisation » pour caractériser l'ensemble bamiléké. Les deux auteurs s'inscrivent ici dans un dessein patrimonial, soucieux des populations autochtones. Une double exigence se fait jour, de sauvegarde du patrimoine et de sa mise en valeur, qui va de pair avec un recours aux catégories de l'art.

Ce projet est clairement formulé pour la première fois dans un rapport⁵ que Théodore Monod adresse au gouverneur du Cameroun en mars 1944. Quelques mois plus tôt, Monod était en visite d'inspection au musée de Foumban, chef-lieu du royaume bamoun, frontalier du plateau bamiléké. Ce musée, aménagé dans le palais du sultan Njoya au début des années 1920, est en mauvais état. Monod fait état d'objets très endommagés, victimes de l'humidité et des termites, et d'un lieu mal entretenu, mal rangé et inadapté. Il tente donc de convaincre le gouverneur de la nécessité de le restaurer :

On peut discuter sur l'opportunité qu'il y a de créer un musée au Cameroun pour sauver une partie du patrimoine culturel et artistique de gens auxquels il importe cependant plus que jamais de ne

⁴ L'essentiel de la documentation présentée dans ces deux premières parties est issue des archives de Raymond Lecoq, bibliothèque Éric-de-Dampierre, université Paris Ouest Nanterre – La Défense.

⁵ « Musée », extrait du rapport de Théodore Monod sur le musée de Foumban (5 mars 1944), dossier n° 4, fonds Raymond Lecoq.

point laisser croire qu'ils viennent des arbres et par hasard, mais d'orienter vers une juste appréciation la contribution qu'ont apportée et qu'apporteront les civilisations africaines à la civilisation.

Si l'importance d'une pareille conservation est reconnue, et l'on admet l'évidente nécessité de conserver aux Africains de demain les témoins de leur civilisation d'aujourd'hui, et si rapidement oblitérés par les apports extérieurs, et dont il est grand temps de recueillir les vestiges, alors il faudra accorder à cette œuvre, [...] qui aura des incidences spirituelles et politiques, des moyens à la mesure du but à atteindre (p. 4-5).

Monod milite en faveur d'une réhabilitation des peuples colonisés et insiste sur l'importance d'une entreprise patrimoniale susceptible de limiter les effets de l'acculturation coloniale. La sauvegarde de ces productions, « témoins » de leur histoire, aiderait à la restauration de leur identité. Au terme d'une série de recommandations autorisant la remise en état du lieu, Monod conclut sur l'intérêt de constituer une documentation, un savoir culturel dédié, « [essentiel] à l'avenir de l'Africain, dit-il, dont rien ne prouve, en fait, qu'il soit, tant physiologiquement que mentalement, en mesure de supporter sans dommage, le rythme, toujours accéléré, de nos exigences » (p. 6). Préserver l'héritage et sa transmission, disposer de connaissances élargies sur ces populations menacées relèvent à ses yeux d'un devoir de santé publique. Ce dessein est porté par un nouveau vocabulaire, qui tend à constituer les populations en unités valorisées, organisées, témoignant d'une profondeur historique et de hauts faits artistiques. En pays bamiléké, le mot « tribu » est abandonné au profit de « dynastie » et de « civilisation ». Renonçant aux qualifications courantes d'« ébauches » ou de « travaux » en matière de culture matérielle, Monod parle désormais de « témoins », de « collections ethnographiques et artistiques » et de « patrimoine culturel et artistique ».

Cette nouvelle approche des peuples, de leur culture et de leurs productions – que l'on doit tenter de réconcilier – est aussi celle des élites africaines, formées et installées en France. Le manifeste *Présence africaine* publié en novembre 1947 – qui réunit dans ce premier numéro un panel d'intellectuels français et africains sans précédent, parmi lesquels Théodore Monod, André Gide, Jean-Paul Sartre, Georges Balandier, Cheikh Anta Diop, Léopold Sédar Senghor – prolonge et médiatise cette ambition. Les cadres de référence de Delarozière et de Lecoq sont ceux-là. Le premier s'attache à documenter une civilisation, le second à l'illustrer, à recenser son patrimoine, et, en écho à la tendance qui se dessine, à former une nouvelle génération d'artisans investie dans son histoire.

L'artiste et ses racines

Les notes de Lecoq contiennent une série de citations, tirées du manifeste de 1947, qu'il envisageait de faire figurer dans l'introduction de son ouvrage de 1953. Il retient en particulier la phrase de Georges Balandier soulignant le « drame d'un homme pris entre deux races » (Balandier 1947 ; Frioux-Salgas [dir.] 2009) ou celle de Jean-Paul Sartre appelant les Africains à « retailer le vêtement »

(Sartre 1947) culturel qu'on leur a imposé. Mais c'est dans ce commentaire d'André Gide que réside le projet intellectuel et pédagogique de Lecoq, sur ce que doit être un créateur africain moderne :

Ses extraordinaires facultés d'assimilation, ou plus exactement de mimétisme, jointes à son désir de nous plaire, le feront, lorsqu'il s'adressera à nous, s'observer, se retenir. Il importe dès lors de l'aider à prendre conscience de soi et de cette confiance en soi qui lui manquent encore ; cette assurance dans l'affirmation de ses vertus les plus spécifiques, sans souci de notre approbation. Et je gage que c'est alors qu'il sera le mieux écouté. (Gide 1947)

Pour être un artiste complet, le créateur africain doit s'affranchir des carcans de la colonisation et du rapport de soumission qui structure sa relation aux Blancs. Il doit se libérer de tout repère occidental et redevenir pleinement africain, gage de sa présence au monde. Dans un rapport destiné à l'Unesco⁶, Lecoq défend cette approche qu'il a mise en application dès son arrivée à Ebolowa :

Il ne faut plus que nous voyions ces caravanes d'éléphant, ces Vierges style rue St Sulpice, ces cygnes, ces interprétations de figure de billet de banque.

Il faut redonner confiance à l'artisan, lui prouver qu'il possède encore cet esprit créateur et original qu'avaient ses pères [...].

Dès sa prise de fonction, Lecoq s'attache à une double réforme. La première, qu'il appelle « réforme technique », vise à refonder la division du travail habituellement suivie. L'atelier était placé sous la responsabilité d'un « ouvrier » qui encadrait apprentis et élèves. La chaîne de production voulait que l'apprenti dégrossisse les pièces, que l'ouvrier les finisse et que l'élève les polisse. Lecoq met un terme à cette organisation du travail et demande à ses apprentis de façonner une œuvre du début à la fin. La seconde réforme, qu'il nomme « artistique », consiste à convaincre les élèves de renoncer au dogme de la « copie ». « Je possédais des documents sur l'art du Cameroun, et j'entrepris un retour aux sources » (Lecoq 1998 [1953] : 13), un travail sur les formes originelles de la sculpture africaine.

Lecoq entend former des « créateurs » nourris par une inspiration proprement endogène. « Mon chef forgeron, lui, était un véritable créateur et pour qu'il ne subisse pas mon influence, je lui avais demandé de travailler chez lui, avec son équipe. Chaque mois, il m'apportait sa production. » (*Ibid.* : 17) Sa démarche s'appuie également sur les orientations définies dans *L'Éducation de base* publiée en janvier 1950 par l'Unesco, dont il retient deux extraits tirés des arrêtés fixant la politique culturelle dans son introduction. Le premier insiste sur l'importance de préserver, faute de traces écrites, les « témoins tangibles du passé » que sont « les vestiges concrets des arts et métiers d'autrefois » (*ibid.* : 19). Le second illustre le cadre d'intervention de l'enseignant : médiateur entre le créateur et sa création afin de retrouver l'élan perdu :

⁶ « Musées », daté du 25 octobre 1950, chapitre « Enseignement artisanal – Défense de l'artisanat ».

[...] Il faudra s'attacher tout particulièrement à ce que l'expression artistique individuelle et traditionnelle ne soit pas corrompue par des méthodes d'enseignement neutre ou d'inspiration étrangère au milieu. En fait, il faut tendre à encourager et à stimuler plutôt qu'à enseigner. Il est en effet impossible d'enseigner la sensibilité esthétique et le pouvoir de création ; on ne peut que le développer. (*Ibid.* : 20)

Lecoq disposait, dans ses supports d'enseignement, d'un carton appelé « créations originales », qui contenait des photos de réalisations hybrides, très soignées techniquement et toujours inspirées de l'iconographie locale. Ses élèves étaient chargés d'une véritable mission d'intérêt national et de réinvestissement culturel. Sur un bout de papier retrouvé dans ce même carton, quelques lignes écrites de sa main composent le mot de conclusion d'un discours, vraisemblablement prononcé à l'occasion de vœux de bonne année ou d'une cérémonie de fin de cycle :

Mais je voudrais surtout vous dire de ne pas trahir votre pays, de travailler toujours plus pour faire mieux, de ne pas oublier que vous êtes les représentants de votre civilisation et que vous vous devez de la servir avec toute votre foi et votre talent.

Montrez-vous dignes de vos pères pour que vos fils vous respectent et aiment leur pays.

N'oubliez pas que seuls vous, les artisans, pouvez conserver à votre pays sa grandeur culturelle.

Les « créateurs » de Lecoq sont les garants de leur civilisation et de sa perpétuation. C'est dans cette optique qu'il va recenser très tôt les productions plastiques des régions bamiléké et bamoun, et collecter quelques pièces pour le musée que construit Delarozière à Bafoussam, conçu comme un lieu d'inspiration pour les élèves. Dans un document non daté, Lecoq précise qu'il est bâti sur le modèle de l'architecture noble, doté d'un toit en chaume. Un choix de matériau risqué, mais, dit-il, « nous l'avons fait pour des raisons esthétiques ». Dans son esprit, musée et centre de formation vont de pair, ce lieu doit stimuler la créativité :

Notez bien qu'il ne s'agit pas de refaire ces belles œuvres des musées. Comment l'artiste noir le pourrait-il, d'ailleurs, de façon authentique, lui en qui chancellent les croyances, la religiosité, les structures sociales dont ces œuvres sont issues ? Il ne ferait que chose morte. Non, il s'agirait dans ces musées moins d'une collection de modèles que d'invites à la création, moins d'un retour à la tradition que d'un rassemblement exemplaire d'œuvres susceptibles d'inspirer un élan créateur chez les jeunes artistes. (*Ibid.* : 18)

Aidé de deux collaborateurs, Lecoq débute l'inventaire des productions plastiques dès février 1946. Chefs et notables sont alors sensibilisés à une valeur nouvelle s'agissant des *regalia*. Ces insignes, jusque-là marqueurs de la condition, de la noblesse et des appartenances institutionnelles, font désormais l'objet de demandes à des fins de recensement, de sauvegarde, d'achat et de projet muséal. Ce riche et fin décorum fut toujours salué par les agents étrangers mais, pour la première fois,

on soumet l'idée aux représentants coutumiers de le constituer en bien commun, en patrimoine à protéger et à transmettre. Lecoq sollicite les chefs pour accéder à leurs trésors, ainsi qu'aux emblèmes et matériels gardés par les confréries, il documente chacune des pièces et opère des relevés topographiques systématiques. Pendant presque deux ans, il visite une quarantaine de chefferies du plateau, et réalise plus d'un millier de clichés⁷ et deux cents dessins illustrant l'ensemble des formes d'expression : architecture, ornementation, mobilier, emblèmes, masques et costumes de danse.

Au travers de son enseignement, au gré de ses visites et des amitiés qu'il tisse avec plusieurs chefs, Lecoq popularise un ensemble de termes touchant à l'œuvre sculpturale et à la condition de sculpteur : « créateur », « artiste », « artiste africain », « art », « expression plastique », « vestige » et « forme d'art bamiléké ». *Les Bamiléké : une civilisation africaine* est le premier livre d'art consacré à la production plastique de la région : il deviendra une référence importante pour les politiques de valorisation et d'administration des biens culturels entreprises par l'État camerounais au début des années 1960, influençant notamment le choix des œuvres sélectionnées pour les expositions et manifestations internationales. Lecoq trace ainsi les contours d'un espace de l'art, établit les conditions d'une pratique et impulse un mouvement dont Bandjoun Station se fait l'écho aujourd'hui.

Au commencement était l'art camerounais

Au lendemain de l'indépendance, entre 1963 et 1966, ce modèle – quelque peu revu – de la création et du créateur est largement promu sur l'ensemble du territoire. Le Cameroun accède au rang des pays de culture à la suite du succès inattendu de la Revue nationale du Cameroun à Paris en 1963, une troupe composite qui révèle au public les arts plastiques dans ses déploiements locaux et le spectacle vivant des communautés. Ce phénomène de « l'art des terroirs » prend une envergure nationale à l'approche de la première édition du Festival des arts nègres de Dakar. Les associations culturelles de danse traditionnelle, dans lesquelles s'impliquent toutes les couches de la population, naissent dans le sillage de la mobilisation sans précédent qui préside aux préparatifs de cette manifestation internationale. Dès la rentrée 1965, une phase de sensibilisation intensive de l'opinion débute. On procède partout au recensement des productions plastiques⁸, et on organise dans les provinces des concours de danse visant à sélectionner les ensembles qui intégreront la délégation camerounaise. La formule « Le Cameroun : microcosme de la négritude », empruntée au président sénégalais Sédar Senghor, devient le slogan culturel de la nation, et le président Ahidjo présente son pays comme « le laboratoire de l'unité africaine ». Cet appel à la population est décisif, car il va assurer une large diffusion des valeurs de l'art africain, inspirées du mouvement de la négritude, alors dominant, et du christianisme.

⁷ Fonds photographique déposé à la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Charenton-le-Pont, (1 300 clichés environ en cours d'indexation).

⁸ Un premier inventaire fut lancé en 1963 par Alain Gheerbrant, nommé expert à l'Unesco et détaché au Cameroun pour mettre en place une gestion des biens culturels. Voir Beuvier 2014 : 124-130 et 138-139.

En février 1963, le lancement de la revue *Abbia*⁹ illustre l'ambition culturelle de l'État. Dans l'introduction qu'il signe dans ce premier numéro, William Eteki Mboumoua, ministre de l'Éducation nationale, donne le ton. La revue doit contribuer à « réaliser le développement culturel au Cameroun, [et aider] à la Renaissance de la culture camerounaise, africaine » (Eteki Mboumoua 1963 : 7-9). Une entreprise qui consiste en une quête des origines, à la recherche d'une identité proprement camerounaise qui s'inscrit dans un processus de restauration des modèles anciens, c'est-à-dire précoloniaux :

Abbia devra donc d'abord contribuer à la perception, à la connaissance, à la réhabilitation des valeurs traditionnelles essentielles et ensuite devra amener l'intégration harmonieuse de celles-ci dans les structures nouvelles pour qu'enfin se fasse une synthèse, cette symbiose, qui, loin de constituer une aliénation culturelle, soit une riche restitution de dignité.

Abbia a un rôle de premier plan à jouer, celui d'assurer le sauvetage des valeurs culturelles négro-africaines, de les propager, [...] d'apporter sa contribution à l'œuvre humaniste de création « d'une civilisation de l'Universel qui est le patrimoine commun des Hommes ». (*Ibid.* : 9)

L'enjeu est de prendre part au concert des nations. Le terreau que constituent les traditions locales alimente une doctrine de l'art et du créateur qui va être élaborée et popularisée par le père Engelbert Mveng. Celui-ci est le grand artisan du chantier de Dakar ; il compose une théorie de l'art africain et un portrait du créateur inspirés à la fois de l'art nègre et de la figure du dieu créateur. Ordonné prêtre en 1963, Mveng est nommé commissaire africain pour la préparation du festival à 34 ans, au moment où il soutient sa thèse de doctorat¹⁰. À l'instar de Cheikh Anta Diop ou de Léopold Sédar Senghor, Mveng est un érudit. C'est un excellent antiquisant, un historien et un esthète, passionné d'art. Au début des années 1960, il est le principal penseur de l'art camerounais, seul à publier livres et articles sur le sujet dans le pays. Un art dominé par les productions bamiléké et bamoun, auxquelles il se consacre depuis 1958, au travers de séjours répétés dans la région. Il publie en 1964 un ouvrage intitulé *L'Art d'Afrique noire : liturgie cosmique et langage religieux* (Mveng 1964b). L'année précédente, son long article paru dans *Abbia*, « L'art camerounais » (Mveng 1963 : 3-24), avançait les idées fortes développées sur le sujet.

Le Cameroun se caractérise par un peuplement ancien et constitue une terre de civilisation. Six siècles avant notre ère, rappelle-t-il, des Carthaginois sont passés au pied du mont Cameroun, peut-être aussi des Égyptiens, « suivis par les tentatives sans succès des marins grecs¹¹ » (*ibid.* : 4). Cette montagne – qu'il désigne par « borne » –, « les premiers la nommèrent “Char des dieux” ! Les gens du pays l'appellent : “Montagne de Dieu” ». À plusieurs siècles d'intervalle, voyageurs étrangers et

⁹ *Abbia. Revue culturelle camerounaise*, ministère de l'Éducation nationale, Cameroun, éditée de 1963 à 1982.

¹⁰ Voir Mveng 1964a. Mveng est nommé commissaire pour l'exposition « Art nègre. Sources, évolution, expansion », Dakar, Paris. Voir Ficquet et Gallimardet 2009, qui précise l'implication de Mveng dans le cadre des préparatifs du festival, et qui complète utilement sa bibliographie.

¹¹ Il cite Scylax de Caryande, Héraclite du Pont, Eudoxe de Cyzique.

autochtones ont attaché au mont Cameroun une même valeur sacrée. Ce parallèle qu'il établit est le premier d'une longue série, car une partie substantielle de sa démonstration consiste à opérer des rapprochements, formels et stylistiques, entre les productions bamiléké et bamoun et celles associées à l'Antiquité grecque et à l'Égypte ancienne, pour attester de contacts répétés et tenter d'établir, sinon une filiation commune, du moins un fond de civilisation partagé¹². L'un des enjeux de la négritude est en effet là : démontrer non seulement que le continent africain relève d'une civilisation prestigieuse, mais qu'il est, à l'appui des découvertes des préhistoriens et des paléontologues, le berceau de l'humanité, terre première de ses formes d'organisation et de son génie créateur. L'artiste africain, de fait, est le premier artiste.

« Carrefour des peuples, écrit Mveng, le Cameroun est aussi carrefour des civilisations. » Les peuples bamoun et bamiléké en sont l'une de ses plus belles illustrations. La cité de Foumban révèle « une civilisation avec son écriture, sa littérature, son art triomphal et souriant ». Les Bamiléké sont dépeints comme un « peuple prolifique au génie non moins prolifique, [et qui a] domestiqué la nature pour porter vers le ciel l'érection de [ses] rêves créateurs ». « Partout, poursuit-il, on rencontre des vestiges de ce qui fut peut-être un très grand art. » (*Ibid.* : 8) Du forgeron boulou au paysan kirdi, les ouvrages réalisés, les habitats élaborés sont œuvres de l'art. Pour l'auteur, le passage de la nature à la culture, conduit par la main et l'esprit de l'homme – sa « mission première » –, prend forme dans l'art et le geste créateur, à l'instar de l'accomplissement divin. Les maisons que construisent les Fali, continue-t-il en se référant aux travaux de Jean-Paul Lebeuf¹³, représentent « un cosmos en miniature ». « L'homme, en refaisant le paradis perdu, devient à son tour créateur. Il se fait à l'image de Dieu, il se fait libre. »

Il aborde ensuite la question des thèmes privilégiés dans la représentation – la faune principalement – et celle de la technique. Cette dernière se caractérise par un recours à la « schématisation » : « Ne retenir d'un corps, d'un geste, d'une attitude, que la ligne essentielle. » (*Ibid.* : 9) Là encore, l'essentiel de son exégèse est développé à partir des réalisations bamiléké et bamoun. Cet art est porteur d'une métaphysique, comme l'illustre le « personnage du penseur indéfiniment répété dans l'art bamiléké¹⁴, [qui nous] dit que l'œuvre d'art est œuvre de sagesse, de réflexion, d'intelligence ». Une sagesse à l'image de la Bible, ajoute-t-il quelques lignes plus loin. Quant aux représentations de l'araignée¹⁵, elles relèvent de « procédés qui [...], désincarnant l'animal, en font un rythme vital et esthétique ». Il définit un modèle type de la représentation reposant

¹² Il y aurait lieu de retracer l'histoire de la théorie de l'unité et de la conscience historique africaines dont l'Égypte pharaonique constitue la racine. Théorie que développe Cheikh Anta Diop dans sa thèse et le livre qui en est issu : *Nations nègres et culture. De l'antiquité nègre-égyptienne aux problèmes culturels de l'Afrique noire d'aujourd'hui*, Paris, Éditions africaines, 1954.

¹³ Voir Jean-Paul Lebeuf, *L'Habitation des Fali, montagnards du Cameroun septentrional : technologie, sociologie, mythologie, symbolisme*, Paris, Hachette, 1961 [1959].

¹⁴ Mveng évoque ici une figure où le personnage représenté enserme le menton de sa main. Une représentation que l'on observait principalement sur les cadres de porte et les poteaux sculptés.

¹⁵ Il s'agit de la mygale. Cette araignée de terre, utilisée dans certains procédés divinatoires, est l'un des grands motifs de la sculpture.

sur une grille de lecture à deux entrées : l'une, « technique », consiste à relever les « motifs », l'autre, qui touche au sens de l'œuvre, interprète les « symboles ». Mveng se fait déchiffreur, tente de rendre intelligible ce langage qu'est l'expression plastique africaine, condition selon lui de sa transmission et de sa survie : « Pour sauver notre art, il faut que notre génération puisse le comprendre. » (*Ibid.* : 19)

L'art camerounais, conclut-il, est essence et transcendance : « Œuvre des siècles gravés sur une matière fragile, l'art camerounais n'a pas d'histoire. Il ignore la fugacité des siècles et les distances qui séparent. Il veut être l'aujourd'hui de l'Afrique, au rendez-vous des siècles et des tribus. Il est l'Égypte ancienne ; il est la Méditerranée ; il est le monde soudanais d'aujourd'hui ; il est le monde bantou de toujours. » (*Ibid.* : 24) Cette théorie de l'art et du créateur africains nourrit la doctrine politique qui va orienter l'administration de la culture. Et la terminologie qu'elle fixe intègre le vocabulaire dédié à la promotion de l'art et du créateur camerounais : « artiste », « créateur », « génie », « inspiration », « rêves créateurs », « geste créateur », « rythme », « schématisation », « esthétisme ».

Mveng couvre les préparatifs du festival et présente l'exposition « L'art nègre. Sources, évolution, expansion¹⁶ » inaugurée à Dakar en avril 1966. L'introduction qu'il rédige dessine à peu près la même figure de l'art et du créateur, en y ajoutant une dimension plus politique, liée à l'enjeu de l'événement, qu'il rappelle en ces termes dans *Abbia* : « Aujourd'hui, il s'agit, pour l'Afrique noire, de prendre sa place dans les grandes civilisations du monde pour bâtir l'humanisme universel de notre temps. » (Mveng 1966a) Trois arguments sont développés dans le catalogue. Le premier insiste sur l'histoire ancienne du continent, présentant l'Afrique – et non plus le Cameroun – comme le « berceau » de l'humanité et de l'art :

Que nous disent *les témoignages* de notre art ? Que l'Afrique, berceau de l'homme, est aussi le berceau de l'art et de la culture. Le professeur Leakey [...], William Fagg [...] partent l'un de la paléontologie, l'autre de l'archéologie, pour aboutir à des conclusions dont le caractère scientifique ne fait plus de doute aux yeux des chercheurs sérieux et dépourvus de préjugés. Les recherches de Lhote, de Bailloud, de l'abbé Breuil ou du Père Teilhard de Chardin en France, celles de Raymond Mauny et de Cheikh Anta Diop en Afrique occidentale, montrent que non seulement les civilisations de l'art négro-africain remontent aux temps les plus reculés de l'histoire humaine, mais encore qu'à toutes les périodes du paléolithique, du néolithique, de l'art des cavernes, ils se situent à l'avant-garde de la culture, initiateurs de types d'humanismes sans cesse renouvelés. (Mveng 1966b : XVI)

Le second argument porte sur la présence, la force évocatrice des œuvres : « La valeur seule des objets ici fait la loi. » Des objets à considérer en eux-mêmes et pour eux-mêmes : « Nous avons voulu permettre au génie créateur négro-africain de se révéler en toute liberté. » (*Ibid.* : XVII) Le dernier traite de ce que Mveng appelle « le message de l'art », un message dans lequel le sujet créateur est à

¹⁶ Exposition organisée au Musée dynamique de Dakar par le commissariat du Festival mondial des arts nègres et au Grand Palais à Paris par la Réunion des musées nationaux, 1966. Voir Mveng 1966b.

l'image du dieu créateur. « La finalité que poursuit l'artiste dans sa création, *c'est d'associer le monde matériel au corps de l'homme*, d'en faire un "organon" de l'homme, et donc de donner aux choses une fonction liturgique. Par là, l'homme unifie le cosmos en lui-même, se constituant le porte-voix de l'univers en face de Dieu. » (*Ibid.* : XIX) L'artiste africain est un démiurge, créateur des outils et des représentations qui autorisent le passage de la nature à la culture. Une idée que l'on retrouve plus explicitement formulée dans l'introduction qu'il prépare au même moment pour le numéro d'*Abbia* consacrée au festival : « L'art nègre est aussi le Livre liturgique *des religions traditionnelles, en même temps que somme théologique*. Certes, il n'a pas pour ambition de définir Dieu, mais il est le grand livre où l'homme écrit les gestes et les signes par lesquels il associe le cosmos à son adoration en face de Dieu¹⁷. » (Mveng 1966a : 10)

Mveng publiera un dernier ouvrage en 1980, une synthèse des grandes lignes de force de sa théorie fixée dans les années 1960, dans lequel il établit aussi, à partir d'une large revue des techniques et des formes d'expression à l'échelle du continent, une traduction de ce langage africain de l'art. Une ultime clé panafricaine donnée dans ces pages au service de sa plus large traduction. Ce livre se veut enfin – et surtout – un legs aux générations actuelles et futures : « Cet ouvrage voudrait permettre aux artisans africains de se retremper dans leur tradition originelle, de la maîtriser et d'en tirer une inspiration nouvelle qui leur permettra de lever le défi de la modernité. » (Mveng 1980 : 46) Il clôt un parcours intellectuel au plus près de l'art, amorcé dans le sillage de *Présence africaine* et de l'Unesco, et profondément marqué par la négritude. Au regard de l'art contemporain, ce moment est celui de l'affirmation d'un passé de grande culture et d'un présent où les créateurs se doivent de perpétuer un héritage de prix.

Le sens de l'art bamiléké

À l'image du père Mveng, l'historien de l'art Jean-Paul Notué fait autorité sur le sujet dans la province bamiléké. Il a grandi dans la chefferie de Bandjoun et noué depuis la fin des années 1970 des liens étroits avec les dignitaires de la région. C'est en 1978 que Louis Perrois, tout juste nommé responsable de la mission Orstom à Yaoundé, sollicite ce jeune et brillant enseignant du secondaire, dont il vient de lire le mémoire de diplôme d'études spécialisées (Notué 1978) – peut-être sur le conseil du père Mveng qu'ils connaissent tous deux –, pour participer au programme lancé en collaboration avec le ministère camerounais de la Recherche scientifique et technique : « Inventaire iconographique des arts et de l'artisanat du Cameroun. » Perrois supervise alors le parcours universitaire de Notué, qui soutient en 1988 à la Sorbonne une thèse en histoire intitulée « La symbolique des arts bamiléké : approche historique et anthropologique » (Notué 1988). Titulaire d'une habilitation à diriger des recherches en 2007, Notué décède prématurément en 2011 après une carrière universitaire en demi-teinte au Cameroun, bien qu'il fût l'artisan – et un temps responsable – de la filière arts plastiques et histoire de

¹⁷ Mveng se réfère implicitement aux chapiteaux et tympans des églises romanes, ornés de scènes destinées à instruire les fidèles et à conforter la croyance.

l'art à l'université de Yaoundé I. À côté de ses travaux consacrés à la connaissance des arts de la région, il est aussi connu pour son engagement en faveur des actions de valorisation du patrimoine des chefferies. Conseiller scientifique de projets de promotion culturelle menés avec des chefs influents, commissaire de plusieurs expositions, contributeur à de nombreux catalogues, Notué fut la voix de la « culture » et de l'« art » bamiléké, ces trois dernières décennies, au Cameroun et à l'étranger¹⁸.

L'art est un moyen d'expression privilégié dans les civilisations africaines. C'est un « marqueur » non seulement de la culture des différents peuples, mais aussi de leur organisation sociale, politique, économique et religieuse, partant un de ceux qui permettent aux hommes d'agir sur leur propre milieu. (Notué et Perrois 1986 : 166)

Cette définition, qui fait de l'art un *médium* (McLuhan 1977 [1964]) reflet et ordonnateur des mondes humains, est assez proche de celle du père Mveng. Figurant dans le long article coécrit par Louis Perrois et Jean-Paul Notué¹⁹, elle sera reproduite dans l'introduction de leur ouvrage de synthèse clôturant ce projet d'inventaire pour les chefferies Grassfields²⁰ : *Rois et sculpteurs de l'Ouest-Cameroun : la panthère et la mygale*, paru en 1997²¹. L'exégèse faite ici emprunte aux travaux successifs de Notué, lequel développe, depuis sa thèse de doctorat, une anthropologie de l'art suivant une approche mêlant ethnologie, histoire et esthétique. Dans ce livre, l'art est envisagé à la fois comme un fait social total, un témoin ou « témoignage » au sens où l'entendait Monod, et un langage, pensé dans les termes de Mveng. L'ethnographie est mise à contribution pour restituer les contextes – d'élaboration, d'usage, de sens – de l'art des chefferies, et conférer à l'artiste une identité, une personnalité. Sur fond de primitivisme, les concepts classiques de l'anthropologie religieuse mobilisés contribuent à produire une image du local où le rapport au sacré conditionne fortement la production et la réception des œuvres, la formation de l'artiste et l'exercice de son métier. Le centre de gravité théosophique de l'art – et de son créateur – ne repose plus sur le christianisme mais sur l'expérience religieuse propre aux Bamiléké.

Deux voies nous sont tracées pour envisager ces « objets d'art à caractère rituel²² » : les associations de notables et la notion polysémique de *kè*, qui recouvre ici un large éventail de croyances. La première fut ouverte dans une étude antérieure, également cosignée par les deux chercheurs : *Contribution à l'étude des sociétés secrètes chez les Bamiléké*²³. Présentées comme le haut-lieu de cette expression plastique foisonnante, les confréries, pilier institutionnel des chefferies, sont privilégiées sur le plan ethnographique car elles « contrôlent entièrement la vie sociale » (Notué

¹⁸ Citons également le médecin et collectionneur Pierre Harter, auteur d'un ouvrage de référence (voir Harter 1986).

¹⁹ Cet article se présente comme une première synthèse du projet d'inventaire lancé en 1978.

²⁰ « Grassfields » est la seconde appellation utilisée pour désigner l'ensemble régional de l'Ouest-Cameroun.

²¹ Voir Notué et Perrois 1997 : 15. L'ouvrage, posé au sommet d'une pile de livres, figure dans le hall de la bibliothèque de Bandjoun Station.

²² L'essentiel du livre porte sur cette catégorie.

²³ Voir Notué et Perrois 1984. Ces travaux successifs sont largement repris dans l'ouvrage de 1997.

et Perrois 1997 : 22). La courte présentation qui en est faite dans l'introduction dessine l'orientation générale : « Ces confréries politiques et initiatiques ne dissimulent pas leur existence [...]. Mais ce qui s'y fait réellement, les pratiques et les rites, la signification profonde des symboles, l'essentiel en un mot, reste interdit au profane. [...] Toutes les sociétés présentent un côté religieux, voire magique, associé à des rituels plus ou moins ésotériques. » (*Ibid.* : xx) On précise, quelques lignes plus loin, que le « caractère archaïque maléfique » assigné à cette noble institution par les missionnaires et les administrateurs n'a pas totalement disparu en raison du secret qui préside à son fonctionnement. Les descriptions et les analyses proposées composent un univers dans lequel les objets prennent sens, un univers où dominent l'initiation, le rite, le symbole, le secret, la magie et les sciences occultes.

Les formes des objets redoutées, tenues à l'écart du commun des mortels, sont liées au *kè*. Si la notion de *kè* est déjà présente dans l'étude dédiée aux « sociétés secrètes », elle acquiert un statut heuristique dans *Rois et sculpteurs de l'Ouest-Cameroun : la panthère et la mygale*. Cette réévaluation tient à la publication, en 1984, d'une monographie missionnaire écrite par Bernard Maillard : *Pouvoir et religion : les structures socio-religieuses de la chefferie de Bandjoun (Cameroun)* (Maillard 1984). Monographie de référence pour Notué, dans laquelle le *kè* devient le principal schème explicatif permettant de saisir la quintessence de la pensée religieuse et politique bamiléké. Cette expérience totale qu'est le *kè* « dépasse infiniment le “numineux”, le “mana”, “l'orenda”, ou le “manitou”. Le *kè* est à la fois la transcendance, la puissance, le dynamisme, ce qui domine tout et tous, de façon occulte mais féconde [...]. Les objets réceptacles du *kè* [...] sont des représentations symboliques, essentielles pour la survie de la communauté et le fonctionnement des confréries secrètes de la chefferie » (Notué et Perrois 1997 : 23). Pour paraphraser Marcel Mauss²⁴, nous dirions que le *kè* illustre une notion de « nature primitive », au fondement de la valeur, un principe spirituel qui ordonne les êtres et les choses, le visible et l'invisible.

Dans ce monde primitiviste, l'artiste acquiert une formation religieuse qui fixe les cadres de sa pratique et le répertoire de thèmes à décliner. L'univers des croyances est souffle créateur, et « les rituels, les prières et les sacrifices (parfois humains) sont indispensables à la fabrication, la mise en service, l'exhibition ou la manipulation d'objets culturels (tambours, cloches, masques, figure de gardien protecteur, effigies royales, certains sièges, etc.) appartenant surtout au *fo* et à des sociétés secrètes *mkem* » (*ibid.* : 101). Se référant à Pierre Harter (1986 : 20), les auteurs évoquent des restrictions sexuelles et alimentaires lorsque l'artiste façonne certaines pièces ; circonstances particulières où « gestes techniques » et « gestes rituels » peuvent se confondre (Notué et Perrois 1997). L'artiste tend à œuvrer au nom de principes séculaires, même si, parfois, la pensée créative est soulignée, au détour de rubriques consacrées aux ateliers réputés et aux faits de circulation des formes et des motifs dans cet espace régional.

²⁴ « Le *mana* », voir Mauss 2013 [1950] : 101-114.

Le ton change lorsque Jean-Paul Notué écrit en tant que conseiller scientifique de projets culturels. Citons l'initiative intitulée « Les quatre musées », projet de mise en valeur *in situ* des biens artistiques et des ressources culturelles des chefferies, qui aboutit en 2005 à l'ouverture d'un musée dans l'enceinte du palais de quatre chefferies²⁵. Emblèmes d'un programme reposant sur une double ambition de sauvegarde et de « développement durable » (Notué et Triaca [dir.] 2005 : 13), les biens retenus dans ce dispositif glissent du domaine de l'art à celui du patrimoine. Ou, plus exactement, confirment leur statut d'objet d'art en devenant objet patrimonial. Délaissant la catégorie des « objets à caractère rituel ou sacré », jugée impropre à la consommation touristique (*ibid.* : 16), Notué met en avant les notions de « trésors », de « collections » et de « création artistique ». Ce patrimoine est celui de « royaumes », de petits « États » monarchiques, où les « objets d'art » célèbrent « la puissance, la grandeur et l'habileté des rois et des sociétés secrètes » (*ibid.* : 19). Si la question du secret et la religiosité bamiléké ne sont pas pour autant évacuées, le catalogue insiste cependant sur une dimension plus politique, sur la vocation somptuaire de ce décorum, servant le prestige des souverains et des dignitaires. Lieux de l'art et de la virtuosité, les chefferies de Baham et de Bandjoun purent compter par le passé sur des ateliers de sculpture et de broderie de perles reconnus. Le projet célèbre ainsi le passé glorieux des chefferies, en privilégiant un art de type dynastique.

Ve, qui signifie « art », est une notion exprimant la « créativité de l'homme » (Mbouche Pokam²⁶ 2005 : 115). Cette traduction introduit le chapitre consacré aux « artistes de Baham », des « artistes de renom », auteurs de « chefs-d'œuvre » qui firent la grandeur de ce royaume. Dans ces pages, il s'agit de lever le voile sur une profession jusque-là anonyme, au travers de l'établissement, même sommaire, des biographies de ces créateurs du XX^e siècle. Cinq plasticiens sont présentés, avec leurs généalogies et leurs parcours de sculpteur, perlier, tatoueur ou architecte. Quelquefois fondateurs d'un atelier – et d'une école –, ces artistes révélés par des réalisations intéressantes la chefferie furent ceux du roi, des dignitaires et de leurs confréries. Pour ceux d'entre eux qui jouirent, souvent en fin d'exercice, d'une reconnaissance internationale, le style est décrit. Un inventaire de leurs pièces majeures figure ensuite, renvoyant aux œuvres exposées. On parle de « style propre », de réputation, d'individu salué pour son art, d'inventeur de motifs et de procédés. Ce chapitre loue les créateurs du passé, des hommes « hors du commun » distingués selon des critères esthétiques (*ibid.* : 125). Dépositaires des savoirs anciens, les « artistes traditionnels du présent » ne sont pas oubliés : ils exercent leur art au service de la restauration des palais suivant les canons classiques, de la conception de nouveaux supports et usages, et veillent à la transmission de leur savoir-faire aux plus jeunes. Le travail de Gabriel Tegnato, présenté à Bandjoun Station, s'inscrit dans cette démarche.

Les deux formes d'écriture qui caractérisent l'œuvre de Notué, l'une savante, l'autre de vulgarisation, témoignent en creux de rapports différenciés entretenus avec les dignitaires de Bandjoun

²⁵ Bandjoun, Baham, Babungo, Mankon. Ce projet fut lancé par l'ONG italienne COE, et cofinancé par le ministère italien des Affaires étrangères et la Conférence épiscopale italienne, avec le concours des ministères camerounais de la Culture, de l'Enseignement supérieur et de la Recherche. Voir <http://www.museumcam.org/index.php>

²⁶ Formée par Notué, Anibel Yvel Mbouche Pokam est conservatrice du musée de Baham.

et avec les chefs de la région. Si les notables ont tendance à dire : « On a toujours fait comme ça », les chefs, de leur côté, porte-parole de leur chefferie, prennent soin de combiner tradition et modernité, à tous les niveaux. Dans l'un et l'autre cas, la position de Notué, Bamiléké né à Bandjoun, n'est pas la même. La coutume est l'affaire des notables, leur conférant un pouvoir qui les distingue des « élites extérieures », catégorie dont fait partie l'historien de l'art. La coutume fait peur, et les dignitaires ont tendance à tirer sur cette corde, en puisant dans l'imaginaire du fétichisme pour souligner l'aura de leur *paraphernalia*²⁷. La promotion culturelle, domaine réservé des souverains, privilégie un art dynastique et s'accompagne d'un autre discours sur l'art et son créateur prenant comme point d'appui le dynamisme de la tradition. Citons cette dernière phrase d'Hervé Youmbi justifiant l'intérêt suscité par le projet « Visages de masques » : « Les chefs de village [...] savent que toute tradition qui n'évolue pas avec son temps est vouée à la perte » (Toguo 2015 : 19). Un pragmatisme partout revendiqué, une idée fortement ancrée, dont les artistes et les protagonistes des associations de spectacles se font largement l'écho.

Dans les situations décrites précédemment, un cadre de définition de l'art et du créateur est posé à l'appui d'un inventaire. Deux desseins, presque indissociables, qui prennent corps au travers d'une entreprise de mise en valeur, dictée par un impératif moral ou politique et justifiée au nom de vertus à défendre. Dans un premier temps, il s'agit de redorer le blason d'unités culturelles et d'en garantir la pérennité. Dans un deuxième temps, un changement d'échelle s'opère, porté par le désir de l'État-nation naissant, d'un continent-nation naissant, d'acquiescer ses lettres de noblesse et d'entrer dans le panthéon du génie humain. Le troisième moment, plus proche de nous, témoigne d'une ambivalence, de deux parcours presque irréductibles de l'art africain : l'un marqué par la prévalence d'une histoire de l'art et du créateur africains écrite en Occident, d'un modèle normatif que l'ethnographie tente d'enrichir et de conforter ; l'autre, ancré dans l'histoire locale et caractérisé par un autre regard sur l'art, attentif à faire fructifier et à renouveler l'héritage Grassfields, ce patrimoine partout célébré. Ces trois entreprises successives ont conduit à fixer durablement les notions de création et de tradition comme constitutives de la valeur artistique en pays bamiléké.

Récemment, Julien Bondaz attire l'attention, au sujet des collectionneurs africains, sur le fait de considérer la « réception de l'art africain sur place » et les processus locaux de la thésaurisation, proposant en ce sens un projet d'histoire « globale » de l'art africain qui en déplacerait le centre de gravité (Bondaz 2015). L'Occident en effet n'est pas seul producteur des valeurs et d'une économie de l'art africain, ancien comme contemporain. Même si l'hypothèse est contestée (Amselle 2005), un ensemble de travaux témoigne de ce qu'il faut bien appeler, depuis Sidney Littlefield Kasfir, un champ africain de l'art, intéressant à cet égard sa physionomie et son histoire. Parmi les jalons posés, les temps forts et les modalités rappelés, citons la fondation du mouvement Présence africaine qui marque

²⁷ Notué fut vraisemblablement victime de son statut au cours de ses enquêtes.

la naissance d'un espace proprement africain de l'art (Frioux-Salgas [dir.] 2009), l'ère de la négritude et des premiers grands festivals panafricains qui signent sa consécration (Ficquet 2009 ; Ficquet et Vincent 2014), ou le volontarisme culturel des jeunes États indépendants qui se traduit par la création d'organismes publics dédiés (Kasfir 2000 [1999] ; Beuvier 2014). Ces études insistent aussi sur une histoire de l'image, repérable dans les usages de nouveaux médiums (Coquet 2005), sur l'institutionnalisation ancienne des ateliers de création, les acteurs ou les médiateurs impliqués, et sur l'économie générée par la production artistique (Kasfir et Förster [dir.] 2013 ; Diouane Ndiaye 2014 ; Bondaz 2015). En quelque façon, l'art et l'artiste contemporains africains composent avec ces legs successifs, qu'il convient d'identifier à l'aune des parcours africains de l'art, des trajectoires régionales et nationales des artistes. Et si nous admettons que l'art dit contemporain en Afrique est né après-guerre, suivant la chronologie implicitement adoptée par Kasfir, alors les idéologies portées par Présence africaine, l'Unesco, la négritude et les politiques publiques en matière de culture sont à réévaluer localement, sur le terrain francophone tout particulièrement.

Ajoutons ce dernier mot : pour l'artiste bamiléké, suivant ses grandes incarnations au fil du temps, il n'est point question de primitivisme mais de tradition. L'art prend sa source dans la *tradition*. Elle est l'origine occultée, combattue, meurtrie par la colonisation. La tradition est, de fait, le lieu de la survie, de la transmission et de l'héritage, l'expression d'une civilisation noble. Source du souffle créateur, celle-ci constitue un répertoire nécessaire sur lequel s'appuie l'énonciation de la norme esthétique. À Bandjoun Station, trait d'union entre le local et le global, la tradition devient histoire : histoire critique des usages de cet objet emblématique qu'est le masque chez Youmbi, histoire en marche de l'art royal, de l'art de cour bamiléké chez Tegnoto.

CNRS, Institut interdisciplinaire d'anthropologie du contemporain

franck.beuvier@cnrs.fr

Sources

Bibliothèque Éric-de-Dampierre

Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative, université Paris Ouest Nanterre-La Défense.
Fonds Raymond Lecoq, deux cartons.

Médiathèque de l'architecture et du patrimoine

Ministère de la Culture et de la Communication.
Fonds Raymond Lecoq (fonds photographique).

Périodique

Abbia. Revue culturelle camerounaise, 1963-1982 (40 numéros).

Bibliographie

Amselle, Jean-Loup

2005 *L'Art de la friche : essai sur l'art africain contemporain*. Paris, Flammarion.

Balandier, Georges

1947 « Le Noir est un homme », *Présence africaine* 1 : 31-36.

Beuvier, Franck

2014 *Danser les funérailles : associations et lieux de pouvoir au Cameroun*. Paris, Éditions de l'EHESS.

Blin, Myriam-Odile (dir.)

2014 *Arts et cultures d'Afrique : vers une anthropologie solidaire*. Mont-Saint-Aignan, PURH.

Bondaz, Julien

2015 « L'art primitif réapproprié ? Les collectionneurs d'art africain en Afrique de l'Ouest », *Cahiers d'anthropologie sociale* 12, L'Herne : 24-48.

Coquet, Michèle

2005 « Les voies multiples de la ressemblance. Effigies culturelles et portraits photographiques africains », in Michèle Coquet, Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini (éd.), *Les Cultures à l'œuvre : rencontres en art*. Paris, Biro Éditeur/Éditions de la MSH.

Delarozière, Roger

1950 *Les Institutions politiques et sociales des populations dites bamiléké*. Douala, Institut français d'Afrique noire (Ifan).

Diouane Ndiaye, Françoise

2014 « La circulation des œuvres d'art contemporain en Afrique de l'Ouest : cas des arts plastiques à travers l'exemple du Sénégal ». Thèse de doctorat, université Michel-de-Montaigne – Bordeaux III.

Eteki Mboumoua, William

1963 « Abbia vient à son heure », *Abbia. Revue culturelle camerounaise* 1, ministère de l'Éducation nationale : 7-9.

Ficquet, Éloi et Gallimardet, Lorraine

2009 « “On ne peut nier longtemps l'art nègre”. Enjeux du colloque et de l'exposition du Premier Festival mondial des arts nègres de Dakar en 1966 », *Gradhiva* 10, Sarah Frioux-Salgas (dir.) : 134-155.

Ficquet, Éloi et Vincent, Cédric

2014 « Résonances et oublis des festivals fondateurs des scènes artistiques africaines postcoloniales », in Myriam-Odile Blin (dir.), *Arts et cultures d'Afrique : vers une anthropologie solidaire*. Mont-Saint-Aignan, PURH : 93-104.

Frioux-Salgas, Sarah (dir.)

2009 *Gradhiva* 10.

Gide, André

1947 « Avant-propos », *Présence africaine* 1 : 3-6.

Harter, Pierre

1986 *Arts anciens du Cameroun*. Arnouville, Arts d'Afrique noire.

Kasfir, Sidney Littlefield

2000 [1999] *L'Art africain contemporain*, trad. de l'anglais par Pascale Haas. Paris, Thames & Hudson.

Kasfir, Sidney Littlefield et Förster Till (dir.)

2013 *African Art and Agency in the Workshop*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press.

Lecoq, Raymond

1998 [1953] *Les Bamiléké*. Paris, Présence africaine.

Maillard, Bernard

1984 *Pouvoir et religion : les structures politico-religieuses de la chefferie de Bandjoun (Cameroun)*. Berne, Peter Lang.

Malaquais, Dominique

2011 *Hervé Youmbi : plasticien*. Montreuil, Éditions de l'œil.

2014 « Hervé Yamguen, Hervé Youmbi, ou les masques rebelles », in Myriam-Odile Blin (dir.), *Arts et cultures d'Afrique : vers une anthropologie solidaire*. Mont-Saint-Aignan, PURH : 153-172.

Mauss, Marcel

2013 [1950] *Sociologie et anthropologie*. Paris, PUF.

Mbouche Pokam, Anibel Yvel

2005 « Les artistes de Baham », in Jean-Paul Notué et Bianca Triaca (dir.), *Arts, mémoire et pouvoir dans le royaume de Baham (Cameroun)*. Milan, 5 Continents Éditions : 115-126.

McLuhan, Marshall

1977 [1964] *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme*, trad. de l'anglais par Jean Paré. Paris, Seuil.

Mveng, Engelbert

1963 « L'art Camerounais », *Abbia. Revue culturelle camerounaise* 3, ministère de l'Éducation nationale : 3-24.

1964a « Paganisme et christianisme : christianisation de la civilisation païenne dans l'Afrique romaine d'après la correspondance de Saint Augustin ». Thèse de doctorat en histoire, université de Lyon.

1964b *L'Art d'Afrique noire : liturgie cosmique et langage religieux*. Paris, Mame.

1966a « Signification du premier Festival mondial des arts nègres », *Abbia. Revue culturelle camerounaise* 12-13, ministère de l'Éducation nationale : 7-11.

1966b « Introduction », in *L'Art nègre. Sources, évolution, expansion*, catalogue d'exposition, Dakar-Paris : XV-XXIII.

1980 *L'Art et l'artisanat africains*. Yaoundé, CLE.

Notué, Jean-Paul

1978 *Contribution à la connaissance des arts bandjoun (ouest-Cameroun)*. Mémoire de fin d'études, université de Yaoundé.

1988 « La symbolique des arts bamiléké (Ouest-Cameroun) : approche historique et anthropologique ». Thèse de doctorat en histoire, université Panthéon-Sorbonne.

2005 « Avant-propos », in Jean-Paul Notué et Bianca Triaca (dir.), *Arts, mémoire et pouvoir dans le royaume de Baham (Cameroun)*. Milan, 5 Continents Éditions : 14-17.

2005 « Introduction générale », in Jean-Paul Notué et Bianca Triaca (dir.), *Arts, mémoire et pouvoir dans le royaume de Baham (Cameroun)*. Milan, 5 Continents Éditions : 19-23.

Notué, Jean-Paul et Perrois, Louis

1984 *Contribution à l'étude des sociétés secrètes chez les Bamiléké*. Yaoundé, ISH/Orstom.

1986 « Contribution à l'étude des arts plastiques au Cameroun », *Muntu* 4-5 : 165-222.

1997 *Rois et sculpteurs de l'Ouest-Cameroun : la panthère et la mygale*. Paris, Karthala/Orstom.

Notué, Jean-Paul et Triaca, Bianca (dir.)

2005 *Arts, mémoire et pouvoir dans le royaume de Baham (Cameroun)*. Milan, 5 Continents Éditions : 14-17 et 19-23.

Sartre, Jean-Paul

1947 « Présence noire », *Présence africaine* 1 : 28-29.

Strother, Zoe

1998 *Inventing Masks. Agency and History in the Art of the Central Pende*. Chicago et Londres, University of Chicago Press.

Toguo, Barthélémy

2015 *Stories Tellers*, catalogue d'exposition. Bandjoun, musée et centre d'Art contemporain de Bandjoun Station : 11 et 19.