



HAL
open science

Représentation de soi dans les dessins et photographie Bamoun dans les collections du Musée du quai Branly -Jacques Chirac

Alexandra Galitzine-Loumpet

► **To cite this version:**

Alexandra Galitzine-Loumpet. Représentation de soi dans les dessins et photographie Bamoun dans les collections du Musée du quai Branly -Jacques Chirac. [Rapport de recherche] Musée du quai Branly - Jacques Chirac. 2016. hal-02188598

HAL Id: hal-02188598

<https://hal.science/hal-02188598>

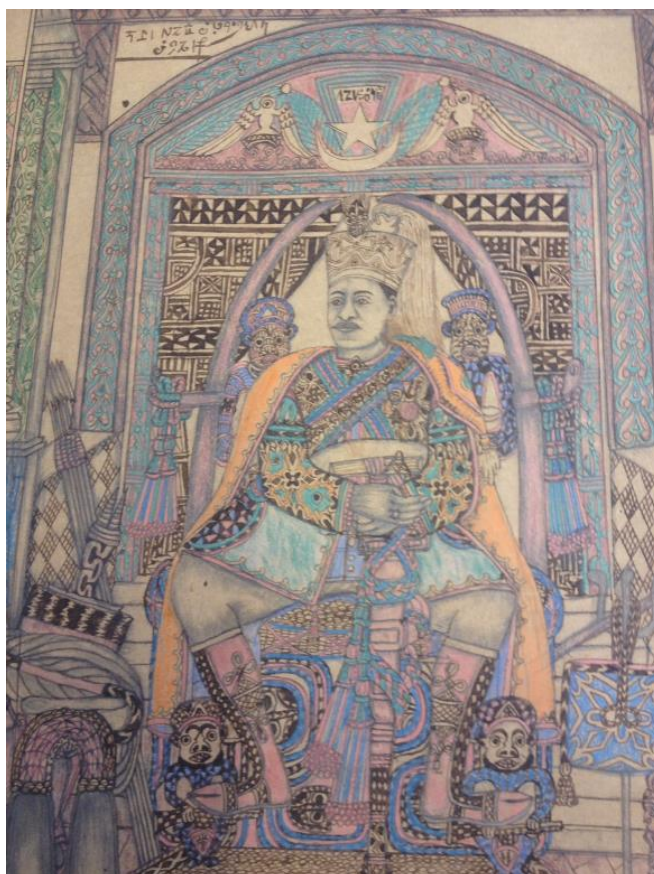
Submitted on 18 Jul 2019

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License



REPRESENTATION DE SOI DANS LES DESSINS ET PHOTOGRAPHIES BAMOUN

Dans les collections du Musée du quai Branly – Jacques Chirac

Alexandra
GALITZINE-
LOUMPET
Etude des collections,
Août 2016



REPRESENTATIONS DE SOI DANS LES DESSINS ET PHOTOGRAPHIES BAMOUN

DANS LES COLLECTIONS DU MUSEE DU QUAI BRANLY-JACQUES CHIRAC

Table des matières

Introduction.....	2
Le royaume bamoun.....	4
Origine, chronologies	4
Le règne de Njoya : continuités, innovations, transformations.....	6
De l'iconographie à l'écriture	7
Les systèmes de représentation visuels antécoloniaux.....	9
Motifs zoomorphes et géométriques.....	9
Figurations anthropomorphes	13
De la statuaire à l'écriture : l'apparition du sujet individualisé	14
Portraits de reines	16
Portraits de rois	18
Usages de la photographie dans le royaume bamoun	24
La photographie coloniale en pays bamoun	24
Le regard « ethnographique ».....	29
Etre photographié : l'appréciation bamoun	32
La photographie dans le champ politique	37
Les dessins Bamoun : une autre « photographie » du royaume	41
Ibrahim Njoya et l'invention des « dessins bamoun ».....	41
La mise en place de modèles de représentation	46
La composition des dessins : sources et processus	50
Les modèles photographiques des dessins bamoun.....	55
Conclusion : Représentations de soi et patrimonialisation.....	62
Références bibliographiques	67
Liste des figures	69
Liste des tableaux.....	72



Introduction

« Nshare était vraiment de petite taille, il avait un ventre proéminent, ses yeux brillaient comme ceux d'une panthère. Il était très rusé à la guerre. Il était noir et avait des jambes courtes ; très courageux, il ne savait pas courir. Il aimait beaucoup danser, il buvait beaucoup de vin. Il était très charitable. Tel est le portrait de Nshare.»

Avec cette description du fondateur du royaume qui mêle caractéristiques physiques et qualités morales, débute une série de portraits de souverains bamoun d'abord laconiques, puis plus détaillés à mesure que les souvenirs de contemporains des derniers peuvent être intégrés à la compilation connue sous le nom de *Histoire et coutumes des Bamum*¹. Rédigées dans l'écriture que le roi Njoya (ca 1860-1933²) a inventé avec ses collaborateurs, ces descriptions serviront jusqu'à un certain point de base aux portraits dessinés des rois bamoun.

L'influence de l'écrit, puis des photographies, sur les canons de représentation des portraits dessinés apparaît d'autant plus forte que l'inventeur des dessins bamoun, cousin et homonyme du roi, Ibrahim Njoya (ca 1887-1966), a pris part active dans le développement de l'écriture et eu accès à des photographies. Mais les dessins imposent également de nouvelles normes : inclusion de portraits de reines, distinctions entre souverains par des éléments liés à leurs règnes, adaptation aux différentes formes de portraits (en pied, en buste), existence parallèle du réalisme photographique. La circulation des supports visuels, leurs influences réciproques mais différenciées, les nouvelles créations et usages sociaux des portraits qui en découlent, sont l'objet de cette étude.

L'hypothèse centrale se décompose en deux postulats : d'une part, les processus de transposition et de translation d'un media dans l'autre et l'invention de formes nouvelles de représentations de soi forment un système – une *weltanschauung* –, qui ne peut être abordé que dans une perspective synchronique, reliant les différents registres

¹ *Histoire et coutumes des Bamum*, compilée par le Sultan Njoya, traduction du pasteur Henri Martin, Douala: Mémoires de l'Institut Français d'Afrique Noire, 1950. Sur les conditions de traduction, les enjeux des versions concurrentes et les omissions constatées dans la version revue par le pasteur Martin (voir Galitzine-Loumpet 2006 et 2016. Fondamental pour la connaissance et l'analyse, ce texte sera désigné dans ce travail comme « *L'Histoire* »

² La date de naissance du roi Njoya est inconnue et des dates diverses peuvent être données : 1860 ou 1863: des proches de son exil à Yaoundé rapportent qu'il pensait avoir alors une soixante d'années.

visuels actifs entre 1902 et 1930. La relation entre dessins et photographies, longtemps sous-estimée, sera particulièrement abordée dans la mesure où elle éclaire conjointement les modes de création et de représentation de soi. Elle atteste également de l'appropriation et de la circulation du médium photographique, les dessins bamoun constituent une incorporation du réalisme photographique dans un idiome visuel local.

D'autre part, les recompositions des représentations de soi en cours pendant la période française (1916-1960), en lien avec la diversité des administrations coloniales successives, se déploient avant tout dans une arène politique. Les transformations de la royauté comme de la société civile bamoun, la présence omniprésente d'un regard européen (colonial, missionnaire), les personnalités des principaux protagonistes inscrivent les nouveaux modes de représentation dans des régimes de tension et de compétition superposés aux échelles interne, régionale, nationale comme dans les rapports colonisateurs / colonisés. C'est précisément ces rivalités, les recompositions qu'elles engendrent, qui me paraissent forger la richesse d'une « modernité bamoun » représentée dans les collections du Musée du quai Branly, mais qui sera mise en relation avec les fonds conservés par d'autres musées et archives européens (Genève, Bâle, Berlin, Vienne, Paris...).

Un dernier mot sur le cadre de cette recherche : les analyses qui suivent synthétisent des données recueillies depuis plusieurs décennies auprès de nombre d'acteurs. Elles doivent beaucoup à la constante bienveillance de sa Majesté El-Hadj Ibrahim Mbombo Njoya, 19^e roi des Bamoun et, depuis le début, au Pr. Germain Loumpet *Nji Nchare Tare*. Lors de mon séjour à Foumban en 2016, j'ai tiré grand profit des informations de Nji Fouapon Yaya *Nyambi* (porte-parole des princes), du dessinateur Ismaël Tita Mbohou qui a généreusement ouvert ses archives personnelles, du Dr Idrissou Njoya et de l'artiste fondeur Ismaëla Putuenchi, que je remercie ici chaleureusement et à travers eux tous ceux qui m'ont aidés. Enfin, je suis redevable de l'excellent accueil reçu au Musée du Quai Branly de la part de Frédérique Servain-Riviale, Hélène Joubert, Gaëlle Beaujean-Baltzer, Christine Barthe et Carine Peltier, ainsi que dans les réserves et à la documentation.

Le royaume bamoun

Origine, chronologies

Le royaume Bamoun (ou Bamum ou Bamun)³ est le plus important des micro-Etats à organisation centralisée de la zone connue comme les Grasslands ou Grassfields de l'ouest et nord-ouest du Cameroun (Fig. 1).

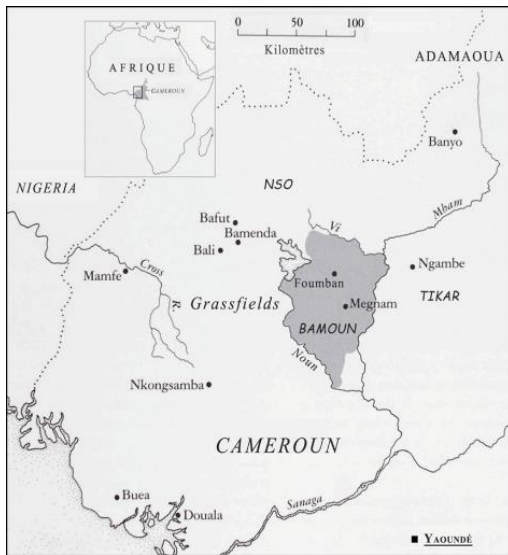


FIG. 1 LOCALISATION DU ROYAUME BAMOUN

D'une superficie d'environ 7500 km², le royaume fut vraisemblablement fondé au 17^e siècle par Nshare Yen (ou Nchare Yen), agnat du petit royaume de Rifum dans la zone voisine dite « Tikar», terme générique regroupant nombre de peuples de la zone ; puis considérablement agrandi par Mbuembue, roi-conquérant du début du 19^{ème} siècle jusqu'à sa taille actuelle. La datation de la fondation du royaume fut cependant reculée jusqu'au 14^e siècle par l'Académie Bamoun fondée par le roi Njimoluh (r. 1933-

1992) en 1944. Engagé dans un processus de restitution d'un pouvoir royal affaibli par la mort en exil en mai 1933 de son père, le roi Njoya, son successeur prend acte de la légitimité d'un droit ancestral sur le sol et plus largement de la valeur des chronologies royales longues véhiculées par l'administration coloniale française. En créant la sienne propre, il réaffirme également sa capacité à réélaborer l'histoire de son royaume (Galitzine-Loumpet 2011b, 2016). Utilisée dans le royaume jusqu'à ce jour, cette périodisation fondée sur un décompte renouvelé des années bamoun assigne à chaque souverain une durée de règne considérablement allongée⁴, et l'impose dans l'ensemble

³ Le nom originel est *Mom*, pluriel *Pamom*. Plusieurs déformations successives des administrations coloniales le transformèrent progressivement en *Bamoun*, désignation utilisée aujourd'hui par les Bamoun et officialisée par la République du Cameroun. Dans les publications scientifiques, ces désignations coexistent : par souci d'homogénéité et de conformité aux usages actuels au Cameroun, j'emploierai systématiquement Bamoun comme ethnonyme.

⁴ Les nouvelles mesures calendaires, basées sur des années bamoun de 12 mois (et non plus de 7 à 8 mois, selon le calendrier des récoltes) furent contestées par de nombreux chercheurs (Njeuma 1985). Elles entrent

des supports et des manifestations du royaume – et notamment dans les dessins. C’est par ce biais que cette chronologie bamoun « moderne » entrera dans les notices des collections de différents grands musées occidentaux, notamment au musée du quai Branly.

Le royaume Bamoun est aujourd’hui intégré à la province de l’Ouest, département de Noun⁵. Il se situe, comme par le passé, au croisement des routes migratoires et commerciales, du nord soudanais en majorité musulman et du sud bantou à dominante chrétienne et, depuis le traité de Versailles (1918), à la frontière des provinces francophones et anglophones du Cameroun. Cette position stratégique explique la permanence de son influence, sur le plan politique comme symbolique, dans le Cameroun contemporain.

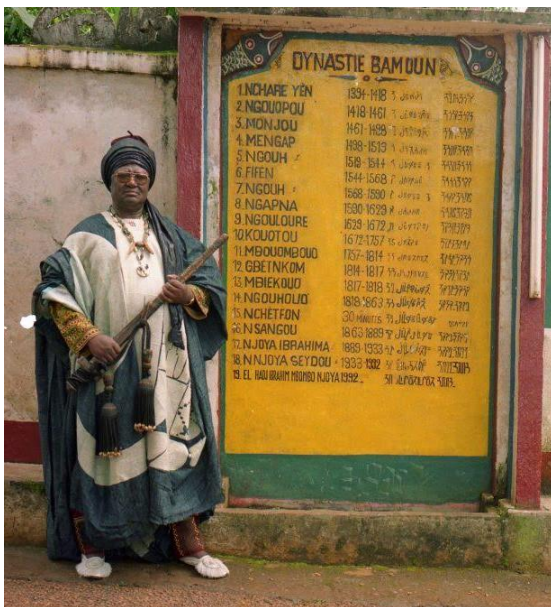


FIG. 2 EL-HADJ IBRAHIM MBOMBO NJOYA, 19^E ROI DES BAMOUN. CL. G. LOUMPET, 1993

Dix-neuf rois ont gouverné le pays bamoun depuis sa fondation, le dernier souverain en date étant le roi Ibrahim Mbombo Njoya (r. 1992 – actuel), petit-fils de Njoya (Fig. 1). Le règne de Njoya à la charnière du 19^e et du 20^e siècle apparaît majeur : outre qu’il vit l’arrivée des Européens et des religions révélées (islam, christianisme réformé, catholicisme dans une moindre mesure), l’extraordinaire personnalité de ce souverain arrivé jeune sur le trône suffirait à expliquer le rayonnement de son règne.

en conflit avec les chronologies et récits de fondation des royaumes voisins collectés par Elridge Mohammadou (1986, 1999b).

⁵ Du nom de la rivière frontière qui le sépare du département des Hauts plateaux et plus largement de l’aire culturelle dite « Bamileké », terme générique inventés par les Allemands. La désignation précédente, utilisée jusqu’en 1984, fut « Département Bamoun ».

Le règne de Njoya : continuités, innovations, transformations

Njoya succède à son père, le roi Nsangu à une date indéterminée, probablement vers 1887. A la suite d'une régence de sa mère, la reine Njapndnunke, il fait face, avec l'aide des Peuls de Banyo et de plusieurs peuples Bamileké, à une guerre civile menée par le grand serviteur Gbetnkom Ndombue, par la suite abondamment illustrée dans les dessins bamoun sous le titre de « Bataille de Manga », puis à des contestations de princes (épisode de la guerre de Njintut). La paix revenue vers 1895, le jeune souverain s'engage dans une série d'inventions majeures avec le soutien d'une équipe de proches de talent (Nji Mama Pekekue, Ibrahim Njoya, Monliper Njimoyap, Nji Derema, Thomas Njoya...), qu'il poursuivra jusqu'à sa mort en exil à Yaoundé, le 30 mai 1933 : invention d'une écriture originale et d'une ample littérature associée (historiographie, étiquette royale et administration palatiale, pharmacopée, « livre de l'amour », contes, correspondance et agendas...) ; d'une langue composite à usage restreint dite « shü mom » dans laquelle seront retraduits les principaux manuscrits bamoun ; d'une religion révélée syncrétique, le *Nuet Kwete* (vers 1915) ; nouveaux palais, fermes et plantations ; cartographie du royaume et de la ville capitale, Foumban ; chorégraphies, costumes, motifs textiles ; techniques de construction, de tissage et de teinture ; commandes artistiques diverses ; reliures, encres, ornements des manuscrits ; « musée »...

Un chapitre de *L'histoire et coutumes des Bamum* rédigée sous la direction du roi Njoya, traduit sous la supervision et publié par le pasteur Henri Martin en 1950 à l'Institut Français d'Afrique Noire, relate plusieurs de ces inventions :

« Autrefois, les Pamom [Bamoun] ne connaissaient pas l'écriture : c'est Njoya qui la leur enseigna. Autrefois, les Pamom ignoraient le tissage : c'est Njoya qui leur apprit à tisser. Autrefois, les Pamom ne connaissaient pas le fer noir, ils ne savaient pas se vêtir ni monter à cheval ; c'est Njoya qui les aida dans tout cela. Autrefois, les Pamom ne savaient pas teindre une étoffe blanche en noir, ni fabriquer des briques pour construire des maisons. C'est Njoya qui leur montra tout cela, et ainsi leur renommée s'étendit jusqu'à la mer de sable. » (1950 : 43).

Les inventions auxquelles le roi ne participe pas directement, à l'exemple des dessins ou de la gravure sur bois, sont directement inspirées par ses créations et se font dans tous les cas avec son assentiment. Au croisement du monde des vivants et de celui des morts, du monde contrôlé (la ville, les espaces habités) et des forces de la brousse, les souverains bamoun demeurent les seuls ordonnateurs de toutes innovations, comme les seuls attributaires des motifs et attributs de rang du royaume dans une perspective qui ne distingue pas le temporel du spirituel, et a fortiori, le politique du religieux ou de l'artistique.

Le gouvernement des souverains successifs est toutefois fondé sur un principe spécifique, celui de l'incorporation. Ce principe servira à des usages différenciés selon les contextes politiques et idéologiques, apparaissant tour à tour comme stratégies d'autonomisation, de contestation ou de résistance (Galitzine-Loumpet, à paraître 2017) : ainsi Nshare Yen, fondateur du royaume décide-t-il de prendre pour langue du nouvel Etat celle d'un peuple soumis, les Mben, et de bâtir sa capitale sur les « ruines des Mben » (*Fom-mben*, qui deviendra Foumban). Au milieu du 19^e siècle, le roi-conquérant Mbuembue exemplifiera ce principe d'incorporation en répartissant peuples et techniques nouvelles dans le royaume et autour du palais ; politique poursuivie par le roi Njoya, ainsi que l'illustrent les modalités d'invention de l'écriture.

De l'iconographie à l'écriture

Inventée vers 1894-1895, soit quelques années avant l'arrivée des premiers Européens, les Allemands dans le royaume, l'écriture est influencée par la circulation d'exemplaires du Coran détenus par des marchands Haoussa, mais se distingue du modèle originel par l'interdiction d'écrire de droite à gauche, sens de l'écriture arabe. Elle comptera sept versions successives : les deux premières, *Lewa* et *Mbima*, comptent environ 800 signes essentiellement pictographiques et idéographiques, les dernières, *Aka u Ku* (1910) et *Aka u ku Mfemfe* (1918) présentent une écriture cursive mono-syllabique et phonétique réduite à 80 signes, avec un ingénieux système de notation des tons (Galitzine-Loumpet, 2005). Evolution étonnante qui, en vingt-cinq ans, traverse les différentes étapes millénaires de l'invention de l'écriture ! Plusieurs points sont

cependant à souligner ici : d'une part, les deux premières versions utilisent des signes employées dans l'iconographie bamoun, en transférant formes et sens dans un nouveau médium selon un principe d'incorporation éprouvé. D'autre part, ces signes iconographiques réutilisés dans l'écriture, reconnaissables par tous non seulement en pays bamoun mais dans la quasi-totalité de l'aire culturelle Grassfields, contribuent à sa popularité – vers 1924, date de l'interdiction de l'usage de l'écriture bamoun par l'administration coloniale française, près de quarante écoles maillent le territoire bamoun et au moins deux autres fonctionnent dans des chefferies bamileké voisines. Enfin, les manuscrits rédigés dans les différentes versions sont embellis, dès la première décennie du siècle, par des ornements (Fig. 3).

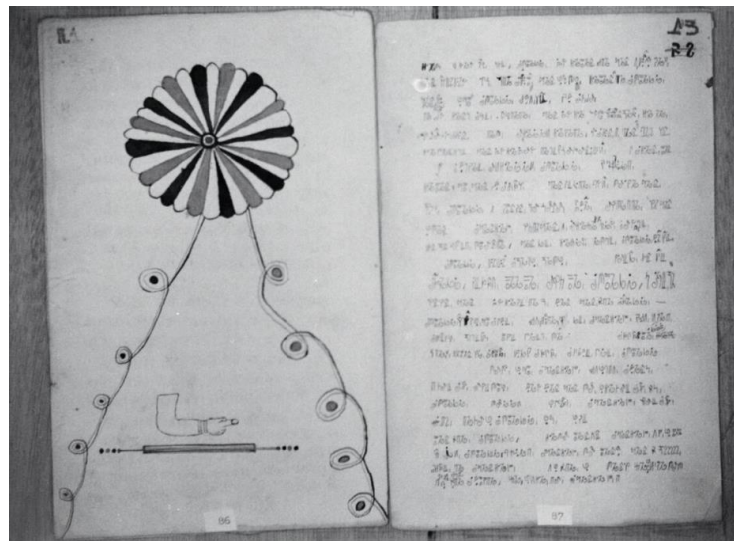


FIG. 3 PAGE DU MANUSCRIT "L'HISTOIRE DES ROIS VENUS DE RIFUM" TRADUIT SOUS LE NOM DE "HISTOIRE ET COUTUMES DES BAMOUN". CLICHE D'APRES NEGATIFS DE L'ŒUVRE COMPLETE. DON IDELETTE DUGAST (MQB PF0050500)⁶

Il convient d'insister sur cette relation : la tradition des dessins bamoun naît de sa proximité avec l'écriture (elle-même basée sur un système iconographique antérieur) qu'elle s'emploie d'abord à décorer puis illustrer avant de s'en dégager progressivement dans une seconde phase.

Ainsi, toutes les inventions initiées par le roi Njoya, issues de son intérêt multiforme pour les techniques et biens exogènes, s'inscrivent dans un processus de re-création qui impose l'écart comme norme d'une identité bamoun spécifique, tout en conservant une grande homogénéité, liée à la réincorporation d'un système de représentation

⁶ Le pasteur Martin qui publiera une traduction de cet ouvrage majeur (IFAN 1950) sur le conseil d'Idelette Dugast reproduit également plusieurs pages ornées du manuscrit.

dans l'autre (Galitzine-Loumpet 2016). Ce processus n'est pas sans conséquence sur les transformations des modes de représentations du monde et des individus nés de la rencontre avec le monde européen – il irriguera l'ensemble des productions, se diffusant sur de multiples supports et en inventant de nouveaux.

Les systèmes de représentation visuels antécoloniaux

Motifs zoomorphes et géométriques

Le système ontologique bamoun désigne l'être humain comme *mugnutou* - l'être qui a des cheveux sur la tête -, fondant ainsi sa distinction avec l'animal. C'est pourtant dans le monde animal que les Bamoun, à l'instar d'autres peuples des Grassfields, empruntent nombre de symboles personnifiant les qualités du pouvoir, de ses éléments constitutifs ou des principes associés. Ceux-ci sont généralement traités de manière stylisée et avec différentes variantes possibles (Northern 1984) : la panthère est représentation du pouvoir royal ; le buffle celui de la puissance du royaume, ses différentes parties (tête, épaules, empreintes...) désignant plus spécifiquement les princes de sang (*Nji pon mfon*, Princes fils de roi), les grands serviteurs anoblis (*shushut*, portant également le titre de *nji*) et les sociétés secrètes ; les lézards, les princes.... Le tableau ci-dessous récapitule les principaux motifs zoomorphes chez les Bamoun.

Tableau I - Motifs zoomorphes

Animaux	Signification
Panthère/Lion/Léopard	Roi
Buffle	Puissance royale, les différentes parties de l'animal symbolisant les composantes du palais
Lézard/Caméléon	Princes, fils de roi
Grenouille	Fécondité
Araignée mygale	Sagesse (paroles des ancêtres/ rêves) Utilisée dans la divination
Serpent à double-tête	Puissance, ruse - symbole du royaume
Tête de touraco	Intronisation
Intestins de poulet	Divination, paroles des ancêtres

Une démarcation sépare les animaux de la brousse des animaux des fonds de vallées, lieux toponymiques importants où sont rendus les cultes et où sont enterrés les chefs de lignage. Des motifs anthropomorphes et géométriques complètent le système iconographique, multiplié sur nombre d'éléments mobiliers et architecturaux (mobilier, bords de toitures, cadres de portes, panneaux ouvragés, sculptures), d'attributs, armes et vêtements (coiffes, textiles divers), objets de la vie quotidienne (céramiques, plats en bois, lits, pipes...) et sur différents matériaux, du bois au laiton, constituant de ce fait un langage visuel omniprésent, assignant immédiatement à chacun son rang dans une société fondée sur une retenue du langage verbal.

Les premières versions de l'écriture reprennent et précisent les morphologies associées à une représentation du monde ancienne, agissant comme un conservatoire des significations plus anciennes. Les formes triangulaires et losangiques renvoient à des fonctions au sein du royaume ; les carrés et rectangles aux représentations de l'espace ; les formes circulaires aux espaces purifiés et sanctuarisés (la ville-capitale, le monde, l'espace royal, l'être humain) ; les formes spiralées, le temps et les saisons ; les formes rayonnantes à l'expansion et la puissance royale (Galitzine-Loumpet 2006).

Un dessin conservé dans les collections du Musée du quai Branly atteste de cette permanence du registre de représentation (Fig. 4). Au verso d'une scène de bataille, des motifs anciens et nouveaux sont alternés pour servir de modèles à de futures réalisations, le dessin lui-même n'ayant pas vocation à être achevé comme l'indique notamment la soigneuse réparation de la petite déchirure à droite du dessin. Le motif en haut à droite reproduit les motifs d'un textile bichrome (indigo⁷, blanc) appelé *ntieya* par les Bamun et plus généralement connu sous le nom de *ndop*, également reproduit en place centrale dans le dessin connu sous l'appellation de « planche des objets » conservé au Musée d'ethnographie de Genève (ref. 33554) et réalisé par le dessinateur Ibrahim Njoya, mais également reproduit pas nombre de dessinateurs, à l'exemple de l'atelier Tita Mbohhou (Fig.5).

⁷ Le système bamoun des couleurs ne distingue pas le bleu du noir, comme on le voit dans l'extrait des inventions du roi Njoya.

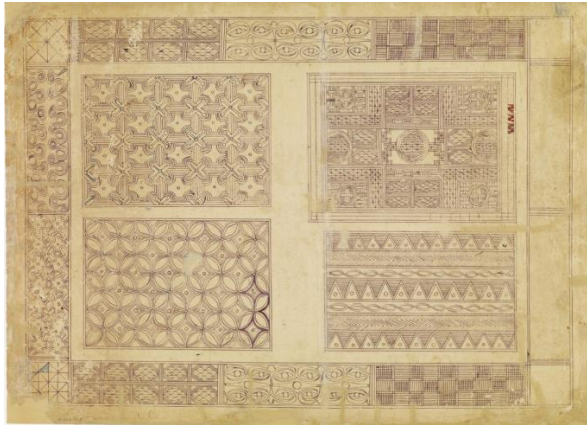


FIG.4 MOTIFS GEOMETRIQUES (VERSO DESSIN MQB 70.2008.70.9)



FIG. 5 CALQUE, ISMAEL TITA MBOHOU (CLICHE A. GALITZINE-LOUMPET, AOUT 2016)



Fig. 6 « Artisans bamoun décorant des tissus par le procédé du batik » Service Intercolonial d'Information et de Documentation - Ministère des Colonies», 1926-1939 (MQB PP0149123)



Fig. 7 « Batik Bamoun », cliché Agence AOF (MQB PP0073037.1)

Longtemps fabriqué entre le Nord Cameroun (tissage de longues bandes de coton blanc, teinture) et le pays Bamileké (ligatures par réserve de raphia des motifs), le procédé fut introduit dans le royaume par le roi Njoya (Lamb 1981 : 19-49) (Fig. 6 & 7). Le *ntieya* représente une forme schématique de cartographie du royaume, dont la structure a notamment été publiée par Paul Gebauer (1979 : 278-280). La signification de chaque motif paraît corroborée par le sens conservé par les premières versions de l'écriture bamoun : au centre d'une représentation rectangulaire, désignant l'espace, le motif circulaire représente l'espace palatial, encadré de chaque côté par le motif dit « en dos de crocodile » (territoires des Nji, descendants du roi) et par le motif en losanges alternés, dit « ocelles de léopard » (ou de panthère) désignant l'étendue de la puissance royale. Le tissu *ntieya* servait de ce fait à la délimitation de l'espace royal ainsi qu'à la réitération du caractère sacré de la personne du souverain et, par extension, de ses



descendants. Placé derrière le roi lors de manifestations spécifiques (cérémonies, deuils), il attestait de son pouvoir sur la terre et les hommes, aussi bien dans la région des Grassfields (Fig. 7) que dans le royaume bamoun - où les rois étaient enterrés enroulés dans le *ntieya*. Il apparaît ainsi en arrière-fond des portraits dynastiques exécutés par le dessinateur Ibrahim Njoya qui fut par ailleurs à l'origine de la diffusion d'une version murale peinte sur les murs d'enceinte des palais des rois des Grassfields (Fig. 8 et 9).



Fig.7. « Chef de Bafoussam⁸ en deuil. Les hommes liges viennent lui rendre hommage (devant une tapisserie Bamoun) », Frank Christol, 1925-1936 (MQB PP0135140)



Fig 8. Portrait du roi Njoya. détail
Dessin (MQB 75.12072)

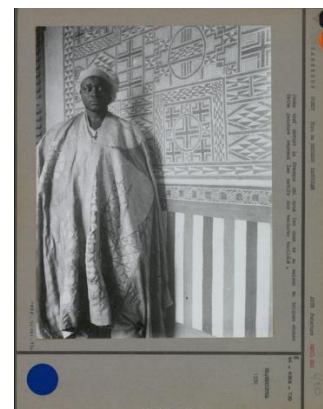


Fig. 9 « Jeune chef », Frank Christol 1930 (MQB PP0022972)

Les motifs internes du *ntieya* comme des autres signes serviront à la création des cadres internes et décorations des dessins bamoun, superposant ainsi deux systèmes visuels indépendants mais complémentaires. Leur reconnaissance sera différente selon les publics : renforcement du statut royal pour les Bamoun ; frise décorative pour les Occidentaux. Il est important de ne pas sous-estimer l'importance de cette double lecture dans les premières décennies du 20^e siècle pour au moins deux raisons : l'existence d'un système de représentations schématique sous-jacent aux figurations anthropomorphes plus réalistes ; les modes de translation d'un système visuel dans l'autre. De fait, les dessins superposent un triple registre graphique – figuratif (portraits), schématique/iconographique (cadres, symboles) et écrit (écriture bamoun dans ses différentes versions)– qu'il convient d'analyser conjointement.

⁸ Le même chef est présenté dans les mêmes circonstances comme celui de Bazu, dans un autre cliché de Christol, tirage L. Perrois (PP0023008)

Dans des cérémonies publiques photographiées à l'époque coloniale comme dans les dessins, le *ntieya* est fréquemment associé à d'autres regalia : tabourets sculptés, double-cloche *munjemdu*, faisceaux de lances et coupe-coupe, pipe, disposés autour du grand trône royal.

Figurations anthropomorphes

Les Bamoun surnomment *Mandu Yenu*, du nom de deux reines, le grand trône royal perlé dont la désignation précise est *nguo*. On remarquera que sa base est



FIG. 10 LE ROI MBUEMBUE NJOYA SUR LE TRÔNE (CL. G.LOUMPET 2006)

quadrangulaire à l'instar de toutes les représentations de l'espace, et son assise circulaire, comme tous les signes de l'espace sacré du royaume – également symbolisé par le motif du serpent à double-tête enroulé sur la base (Fig. 10).

En montant sur « trône de Nshare Yen », le nouveau souverain prend place sur la totalité des composantes du royaume. Des représentations de serviteurs l'assistent dans ses fonctions souveraines : deux serviteurs armés de fusils se tiennent aux pieds du souverain et sur la base du marchepied, cinq serviteurs agenouillés en position de respect, la

main sous le menton. Les deux figures les plus importantes sont les statues effigies aux proportions supérieures à la taille réelle placées derrière le souverain : un homme en situation de respect (une main sous le menton) et une femme portant une assiette creuse (Fig. 11).

La morphologie des effigies reproduit le style classique des représentations humaines, avec une emphase portée sur le front bombé, les yeux exorbités, les sourcils marqués, une bouche fermée ou découvrant les dents – avec les incisives centrales limées



FIG. 11 STATUE FEMININE MISSION LABOURET 1934 (MQB 71.1934.171.8)

en biais –, un nez droit, des oreilles hautes et triangulaires, un crâne légèrement allongé et prolongé par une coiffure indiquant le rang, coiffes ou cheveux tressés apparents. Dans les effigies et statues en pied, les proportions du corps sont relativement statiques et dans tous les cas conventionnelles.

Certains masques et quelques effigies présentent pourtant des caractéristiques individuelles plus marquées concentrées sur le visage et la tête, siège de la force de l'homme. L'introduction de traits physiques individuels n'est en effet pas inconnue dans la statuaire bamoun, notamment dans le cadre de la fabrication de masques d'ancêtres utilisés dans les rituels lignagers.



FIG. 12 TU NGUNGA, MISSION LABOURET 1934 (MQB 71.1934.171.28)

Lorsqu'ils sont représentés, ou plus exactement commémorés, les traits restent cependant peu accentués : ce ne sont jamais des portraits réalistes, mais une prise en compte d'éléments spécifiques liés au genre, à l'âge, à certaines particularités individuelles : coiffures et coiffes, formes du visage ou des yeux et accentuations de traits soulignent la spécificité de masques appelés *tu ngunga* (Fig. 12), mais aussi des traditions stylistiques liées aux petits royaumes conquis par les Bamoun, par exemple les PaTié ou les PaNjé (Tardits 2004 : 92-96, Wittmer

1979 : 58-63).

De la statuaire à l'écriture : l'apparition du sujet individualisé

L'Histoire rédigée par le roi Njoya entre 1906 et 1933 présente des portraits de rois, de reines, de serviteurs, de rois étrangers et quelques histoires de guerriers bamoun particulièrement vaillants. La période de rédaction situe cette œuvre au carrefour de deux systèmes de représentation, l'endogène et l'europpéen, dont certains éléments sont progressivement intégrés – elle est cependant traitée dans ce chapitre précisément en raison du processus de traduction qu'elle met au jour, translation d'un

premier médium (la sculpture) vers un second. La présence de valeurs européennes n'est pas que directe – mention de techniques, d'événements –, mais également plus subtile et fine, dans le cadre d'un processus de réappropriation dont l'existence même de *L'Histoire* est déjà le signe principal. Des éléments nouveaux peuvent ainsi être décelés, à la fois en réponse à un usage historiographique changeant de forme et conjointement à la nécessité d'individualiser davantage les personnalités historiques ; et en raison de contextes politiques successifs transformant les fonctions de cette historiographie unique au sud du Sahara. Les portraits de rois, de reines et de grands serviteurs acquièrent ainsi une profondeur psychologique nouvelle, rendue possible par l'écriture. On remarquera dès à présent deux absences majeures dans *L'Histoire* : aucun portrait ne décrit le roi Njoya lui-même, mais de longues pages sont consacrées à ses actes et inventions ; les Européens ne sont pas plus définis par leurs caractéristiques physiques, apparaissant soit sous une catégorie générique (« les Allemands », les « Français »), soit au travers de leurs actions (« Histoire du lieutenant Prestat », « Histoire de l'administrateur Veauver »...). Dans le second cas, on pressent une esquivé délibérée, notamment en raison des implications politiques possibles. L'absence de description du roi Njoya peut être doublement analysée : elle l'établit comme auteur et ordonnateur de la compilation historique ; elle souligne également a contrario l'influence d'un autre médium auquel sera consacré le second chapitre, la photographie.

Les portraits des rois et des reines décrits dans *L'Histoire* modifient ainsi les canons de représentation de la sculpture anthropomorphe. Le transfert de canons stylistiques de représentation dans la statuaire vers l'écriture n'est pourtant ni global ni automatique : des adaptations entre modes de description distincts ont été opérées afin de préciser les relations entre chaque roi et les événements et de son règne. Deux points paraissent pouvoir être mis en évidence : l'introduction d'éléments de personnalité, eux-mêmes inclus dans des représentations plus larges de conduites et d'étiquette royale ; une accentuation des différences de genre, circonscrivant notamment un modèle féminin de beauté, sinon de prestance.

Portraits de reines

Dans cette société de grande polygamie, l'usage veut que chaque bamoun, le roi compris, soit désigné par son nom propre suivi de celui de sa mère : Nshare Yen, Mbuembue Mandu, Njoya Njapdnunke, Ndam Mandu..., les frères de « même ventre » étant plus proches de leurs cousins maternels que de leurs consanguins de même père. Ce système a permis de conserver le nom des reines-mères, statut important distinguant une reine parmi ses co-épouses et lui apportant d'importantes richesses, des fonctions de redistribution précises et, dans certains cas, une influence politique notable. A son décès, un héritier ou une héritière est désigné(e), perpétuant la mémoire d'un lignage royal illustre dont la reine est la fondatrice.

L'Histoire décrit de façon diversement détaillée les vies de cinq reines-mères (pour 17 souverains à la date de la rédaction) et de deux reines. Ngungure Shetfon (*Shetfon* « qui dépasse le roi ») fille du grand roi-conquérant Mbuembue eu pour fonction de rétablir la légitimité dynastique après le règne d'un « roi-esclave » en transmettant le trône à l'un de ces fils, Nsangu⁹, et au décès de celui-ci à Njoya – elle aurait ainsi régné « trente minutes » selon les légendes des dessins, durée conventionnelle qui explique cependant sa présence dans les tableaux et dessins dynastiques (Fig. 13). Une seconde reine est représentée, Ngouopou, fille de Nshare Yen le fondateur ; figure plus ambivalente, dont le genre n'est pas précisé dans *L'Histoire*.



FIG. 13 NGUNGURE SHETFON, DETAIL
"PORTRAITS DES ROIS BAMOUN"
(MQB 75.12072)

Les brefs portraits de la grand-mère et de la mère de Njoya, partie de descriptions plus longues de leur personnalité et actions précisent un modèle de beauté féminin :

« Shetfon était de grande taille, de forte corpulence ; elle était svelte, avait une belle figure, un front fuyant, un nez long, des gros yeux. Elle avait le teint très foncé. (...) Elle avait un très bon cœur ; elle faisait rire les étrangers, les enfants et les hommes âgés. » (1950 : 72)

⁹ Ce mécanisme de transmission par les femmes, intronisées le temps de transmettre à un descendant, est régulièrement utilisé en l'absence d'héritier mâle vivant, aussi bien dans la lignée royale que dans les lignages princiers qui en sont issus. Dans tous les cas, cet héritage vise à perpétuer une lignée dans une conception de la succession fondée sur l'effroi, sinon la malédiction, de la rupture (voir Galitzine-Loumpet 2016 : 69)

Corpulence, front fuyant (c'est-à-dire front légèrement bombé et tête allongée formée dès la naissance par modelage du crâne pour les filles de haute lignée), gros yeux, correspondent à des signes de rang autant que des canons de beauté. Ceux-ci sont moins ambivalents qu'une première lecture le laisserait penser, « svelte » signifiant agile malgré le poids. La notion de « très bon cœur » évoque, en plus du caractère rieur, une politique d'hospitalité et de cadeaux issus des importantes plantations et des biens considérables des reines-mères dont la liste est donnée dans *L'Histoire*¹⁰ – huile de palme, noix de kola, vin de raphia, femmes et serviteurs. La richesse des reines-mères et leur fonction de redistribution participent à la puissance du pouvoir royal.

« Ne Njapdnunke était une femme d'une taille moyenne, elle était grosse, avait un front fuyant et large. Son nez était beau. Elle avait un teint bien clair, une voix claire, de gros pieds, des yeux clairs et de belles joues » (1950 : 77)

Le cas de la reine-mère Njapdnunke (*Ne* est un attribut de rang désignant mères de roi et de princes) est singulier. Si elle n'apparaît pas dans les dessins (elle n'a assuré qu'une régence), son fils s'emploie à lui rendre hommage dans une description écrite longue de cinq pages (dix dans le manuscrit en écriture bamoun) – un record. A une description de sa capacité à traiter les affaires de l'Etat (« Ne Njapdnunke a très bien tenu les Pamom »), correspond une relation détaillée de son enterrement en 1913, égal à celui d'un souverain. Outre les éléments propres aux obsèques des souverains régnants et la présence de nombreuses délégations de rois voisins, la sépulture bénéficie également de l'apposition d'une pierre tombale à l'européenne et d'une grille de fer forgé.

¹⁰ « Ne Njapdnunke avait vingt-trois grandes plantations et avait choisi beaucoup de gens pour faire son commerce. (...) La suite de Ne Njapdnunke se composait de neuf mille personnes. Elle avait six cent serviteurs dirigés par vingt-trois chefs (...) Elle avait cent palmeraies de raphia et disposait de soixante-dix terrains dans la campagne ». Les produits des récoltes sont en partie vendus et conservés dans le grand grenier de la reine-mère (*L'Histoire* 1950 : 75).



Siftung
Preussischer Kulturbesitz Bernhard Anckermann, Die Namfon Bamum, Ident. Nr.: VIIA 5426
© Foto: Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin

FIG. 14 « DIE NAMFON BAMUM » B. ANCKERMANN, 1908,
ETHNOLOGISCHES MUSEUM, BERLIN

photographie de 1905 prise par le pasteur missionnaire Martin Göhring (Geary 1988 : 36, fig. 13) ou de celle de Bernhard Anckermann de 1908, conservée au musée d'Ethnologie de Berlin (Fig. 14).

Contemporaine de l'arrivée des Allemands, la reine-mère a également été photographiée à différentes reprises – des clichés lui ont été offerts et été exposés en position centrale au palais ou dans son propre domaine. En plus du souvenir direct, le médium photographique s'impose aux autres représentations visuelles possibles et il est tout à fait vraisemblable que la circulation de clichés ait pu influencer la description rédigée après le décès de l'intéressée, à l'exemple de la

Ce portrait rédigé introduirait ainsi pour la première fois de façon sensible des éléments de représentation empruntés à une technique européenne de représentation. Cet usage n'aurait rien d'étonnant en soi et s'inscrirait dans un principe général d'appropriation plus ancien. Dans ce cas comme dans d'autres, le roi Njoya se perçoit comme l'égal des nouveaux venus et c'est comme tel qu'il emprunte selon ses besoins.

Portraits de rois

A partir d'une description « de base » qui évoque la silhouette générale (taille, corpulence) avant les traits signifiants du visage et du corps et les qualités morales (douceur, cruauté, sagesse, force, folie), une grande variation apparaît possible. Comme mentionné plus haut, celle-ci est sans doute liée à différents critères : éventuels souvenirs visuels de contemporains ; durée du règne ; mémoire des événements remarquables ; différenciation des souverains. Une volonté de mise en valeur de certains règnes et hauts faits paraît pouvoir être soulignée – d'ordre politique, elle impliquerait une reconstruction postérieure plus forte pour des raisons

spécifiques (affirmation de droits sur le sol notamment, à destination des administrations coloniales).

Voici quelques exemples des différences considérables dans *L'Histoire* entre portraits de rois, dont l'ordre dans la dynastie est mentionné par le numéro précédant la description:

(4) « Mengap succéda à Monju, mais ne fit rien, vivant sur ce que les mains de Nshare avaient fait ». (1950 : 24)

(10) « De taille moyenne, gras, velu, Kouotou avait un long nez, un visage allongé, joufflu, une poitrine très développée. Il n'était ni noir ni clair, plutôt clair. Il n'était pas méchant, il était doux et ne savait pas tuer. Son règne fut bon et paisible. Tel est le portrait du roi Kouotou. » (1950 : 25)

(11) « Mbuembue était de grande taille, il dépassait tous les Pamom ; il avait une tête énorme, une excroissance de chaque côté du front. Ses yeux étaient gros et rouges, ils flamboyaient comme ceux du lion. Il avait un nez énorme tombant sur sa lèvre. Ses lèvres étaient minces, sa barbe épaisse. Il était joufflu, avait de grandes oreilles, des yeux en amande, un long cou. Large de poitrine et de dos, il était velu, il se tenait droit, il avait un ventre plat, le nombril creux, de long bras, des mollets saillants, des orteils si longs que, lorsqu'il posait le pied, la plante de son pied ne touchait pas terre, ses empreintes étaient facilement reconnaissables. Sa force égalait celle d'un lion, nul ne pouvait le vaincre à la course, il était plus courageux qu'un lion, sa voix était rauque comme celle d'un lion. Lorsqu'il parlait dans la cour de son palais, les gens de Njilum l'entendaient comme s'il avait été tout près. Il était arthritique, lorsqu'il s'entretenait avec quelqu'un, il était allongé sur le lit ; mais parfois il se levait, tout le monde fuyait de peur devant ce géant. Souvent celui qui était réprimandé s'oubliait de peur. Sa générosité étonnait ceux qui en étaient l'objet. Mais il était aussi cruel. De tous les rois des Pamom, depuis Nshare jusqu'aux temps actuels, jamais on ne vit roi semblable à Mbuembue. » (1950 : 28)

On remarquera l'évolution des descriptions, tour à tour synthèse dynastique fondée sur un rappel mnémotechnique et description plus précise de caractéristiques physiques et morales. Le roi Kouotou est le premier à faire l'objet d'un portrait plus développé (une page du manuscrit original) après celui de Nshare cité en exergue. La description alterne caractéristiques spécifiques (taille moyenne, poitrine très développée...) et douceur d'un tempérament le distinguant par comparaison d'autres rois plus « cruels ». La tentative de précision de son teint peut être signalée : elle constituera une constante de tous les portraits de rois et de reines.

Le portrait du roi Mbuembue, fils de Kouotou, est en revanche, unique en son genre et de loin le plus développé de tous. Il prend place parmi près de dix pages consacrées aux actions du célèbre roi conquérant, dont la première parole fut, rapporte *L'Histoire* : « Je poserai les limites du royaume avec du sang et du fer noir. La guerre, c'est mon affaire. Lorsqu'on trace les frontières d'un pays avec la bouche, cela s'efface toujours. » (1950 : 26).

Le caractère à la fois hétérogène et détaillé de la description écrite du souverain met en évidence la diversité des souvenirs de contemporains de son règne – ou de leurs descendants directs. De façon suggestive, le portrait revient sur la stature d'un roi qui fut grand par la taille et des conquêtes qui redessinèrent les implantations de populations sur plusieurs centaines de kilomètres à la ronde. On peut remarquer la comparaison significative avec le lion, animal royal confondu avec la panthère ou le léopard. La mention de la taille des yeux et des excroissances du front sera réutilisée dans les dessins, le buste du roi emplissant le cadre et le débordant souvent pour signifier sa grandeur (Fig. 15 et 16).



FIG. 15 DETAILS « PORTRAITS DES ROIS BAMOUN » (MQB 75.12072)



FIG.16 « PORTRAIT DU ROI MBUEMBUE » (MQB 70.2008.70.3)

Des éléments distinctifs supplémentaires apparaissent cependant dans les dessins créés à la fin des années vingt, et parmi eux, la représentation de la coiffe royale *mpelet*, des deux épingles latérales en forme de lézard, et surtout la barbe perlée postiche qui accompagne toujours les dessins du roi. Jamais mentionné dans la description rédigée pour *L'Histoire*, cet attribut distinctif imaginé par le dessinateur Ibrahim Njoya avec l'assentiment du roi Njoya, provient d'une autre source, également unique en son genre, permettant d'interroger la circulation des références, de la photographie à la sculpture et au dessin.

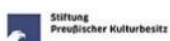


FIG. 17 PORTRAIT SCULPTE DU ROI MBUEMBUE, IBRAHIM NJOYA, MUSEE DU PALAIS ROYAL, CL. G. LOUMPET 1996 (SANS BARBE PERLEE NI COIFFE, POSEES SUR LE SOCLE)

En 1924 en effet, alors qu'il se trouve aux prises avec des mesures de réduction de son pouvoir par l'Administration militaire française (interdiction de l'importante cérémonie du *nguon*, de l'écriture et de la langue secrète *shu mom*, réduction du nombre d'épouses et de serviteurs, création de chefferies supérieures, assignation à résidence...), le roi Njoya commande à Ibrahim Njoya une tête sculptée du roi Mbuembue (Fig. 17). Exécuté en bois, plus grand qu'un visage ordinaire mais présenté comme de dimensions réelles, le portrait sculpté est une tentative unique d'atteindre au réalisme et de transférer la description écrite vers la statuaire. Différents attributs signifiant la grandeur et la

magnificence du souverain sont associés à la tête sculptée, en l'occurrence ceux de la grande danse du *nja* : barbe perlée, *ntieya* déployé en deux longues ailes de tissu, collier à multiples rangs avec dents de léopard...

Il est possible de s'interroger sur un tel choix d'attributs distinctifs et sur la relation entre le roi Mbuembue et cette cérémonie. Mon hypothèse est que cette recomposition s'inspire notamment d'un cliché photographique réalisé par l'ethnologue allemand Bernhard Ankermann en avril-mai 1908 (Fig 18), montrant le roi Njoya debout devant un serviteur paré du costume de *nja*.



Bernhard Ankermann, Tanzkleid des Königs Njoya, rechte Hälfte., Ident. Nr.: VIII A 5331
© Foto: Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin



FIG.18 « TANZKLEID DES KÖNIGS NJOYA » (VIII A 5331) ETHNOLOGISCHES MUSEUM, BERLIN

Une telle reprise n'aurait rien d'étonnant dans le cadre des translations évoquées, et je m'emploierai à un montrer l'ampleur de ce processus de transposition plus bas. Celle-ci s'imposa rapidement : dans les années suivantes et jusqu'à l'actuel, l'association entre le roi Mbuembue et cette photographie de Njoya en tenue de *nja* constituera un modèle de dessin de multiples fois reproduit par différents artistes, avec des variantes mineures (frises). On remarquera la composition des calques et dessins (Fig. 19 et 20), et

notamment la partie droite où a été dessiné un groupe d'hommes, palliant la partie manquante du cliché d'Anckermann – dans la photographie originale complète, les bandes de tissu latérales se déploient de façon symétrique des deux côtés (Geary 1988 : 102, fig. 62). Les costumes des serviteurs (dans le cliché, vêtus à l'européenne) sont réadaptés dans le dessin, mais le palais « traditionnel » en arrière-plan offre à la représentation graphique du roi Mbuembue, qui régna dans le premier tiers du 19^e siècle, un cadre traditionnel adéquat.



Fig. 19 et 20 Calque et dessin inachevé du roi Mbuombuo (Mbuembue) dansant le Nja. Coll. Ismaël Tita Mbohhou. Cl. A. Loumpet, 2016

De façon plus évidente que tout autre portrait, celui du roi Mbuembue élaboré par Ibrahim Njoya utilise plusieurs sources entrecroisées : les souvenirs et la mémoire collective, la description rédigée, le portrait sculpté commandé par le roi Njoya, la photographie d'Anckermann, les dessins bamoun... Il atteste ainsi des reconstructions mémorielles en cours tout autant que des passerelles entre les différents canaux de représentation dont la diffusion dans le royaume suit pourtant des voies distinctes. Ce processus de création permet de mieux saisir la genèse des œuvres, les circulations d'un support à l'autre, les adaptations subséquentes. Il interroge également les implications de ces transpositions dont l'économie paraît autant stylistique que politique, plus particulièrement à partir du milieu des années vingt et, dans cette perspective, liée à l'influence d'une nouvelle technique, la photographie.

Usages de la photographie dans le royaume bamoun

L'introduction de la technique photographique dans le royaume bamoun répond en premier lieu à des visées coloniales changeantes selon les périodes, les administrations et les contextes politiques successifs. Elle apparaît dès l'abord pour le roi Njoya comme un des instruments du pouvoir des Allemands. Le chapitre suivant aborde tour à tour ces deux perspectives de représentation et de perception en les distinguant.

La photographie coloniale en pays bamoun

Les premières photographies apparaissent à la suite de l'arrivée des Allemands, le 10 juillet 1902 (clichés de Hans von Ramsay), qui poursuivent leur conquête de l'hinterland du Cameroun. La rencontre est pacifique. *L'Histoire* relate la décision royale, capitale, de s'allier aux Allemands :

« Les Pamom dirent au roi : « Faisons la guerre aux Blancs – Non ! répondit-il, les Blancs sont mes amis ! ». Ainsi les Blancs s'installèrent au pays des Noirs.

Tous les rois qui ont voulu s'opposer aux Blancs ont été vaincus. « Pamom, dit le roi, vous voyez si j'avais agi en insensé, les Blancs nous auraient vaincus. Voyez-vous ? – tu as raison, roi Njoya, répondirent les Pamom, nul ne peut te contredire, ta sagesse est supérieure à celle de nous tous. » (*L'Histoire* 1950 : 41)

Les Allemands se montrent conquis par la découverte d'un royaume à la capitale ordonnée et d'un jeune roi qui deviendra le parangon du souverain africain « civilisé ». Ce regard intéressé, globalement favorable dans un contexte de domination coloniale, explicite la richesse et la diversité des fonds photographiques de la période allemande (1902-1916).

Dans le royaume Bamoun comme ailleurs, le medium photographique apparaît dès son introduction comme un canal majeur de documentation du royaume et des transformations induites par la présence européenne : évolution des relations avec la mission de Bâle, l'administration coloniale, les commerçants, et bientôt différents

chercheurs (géographes, ethnologues..) mais aussi élaboration de relations plus amicales entre Européens et Bamoun ; architecture et aménagements de la capitale ; activités et cérémonies. Le roi Njoya est de loin le sujet le plus photographié – sa qualité et ses attributs de pouvoir, les différentes cérémonies et activités royales, les objets du palais, ses inventions, sa vie quotidienne... Le nombre important de clichés semble prouver que le roi se prêtait de bonne volonté à des prises de vues mettant en scène son pouvoir sur ses sujets aussi bien que sa proximité avec les représentants de la puissance européenne – dont l'un des attributs est justement la possession de l'appareil photographique (Fig.21).



FIG. 21 LE ROI NJOYA SUR SON TRONE, LE MISSIONNAIRE AVEC SON APPAREIL PHOTOGRAPHIQUE. CL. A. WURHMANN 1911 ? (AVANT 1913)

La nature et la diversité des sujets se modifient progressivement en fonction des contextes politiques et des transformations des relations entre les administrations coloniales et le souverain : nombreuses entre 1906 et décembre 1915 pendant la période de domination allemande, elles se raréfient par la suite.

De fait, les clichés du roi Njoya se calquent sur sa faveur auprès d'un pouvoir colonial français vainqueur, qui tient en suspicion croissante un ancien « allié » de l'armée allemande : à partir des années 1917-1920, la « découverte » française du royaume est marquée par une distance vis-à-vis du roi Njoya, dont les représentations deviennent conventionnelles (près de son trône, à cheval ...). Les clichés documentent à nouveau

les activités et industries du royaume, ainsi qu'en attestent notamment les photographies prises par Frédéric Gadmer pour le service des armées en mai 1917 : les scènes de groupe sont préférées aux portraits ; les actions aux personnes (*Vanniers, ouvriers soutacheurs, femmes tissant des corbeilles...*)¹¹ - il s'agit de présenter de la façon la plus exhaustive possible un état de société et de souligner l'œuvre coloniale. Au début des années vingt, les clichés réalisés par les missionnaires protestants se détournent ostensiblement du roi Njoya pour rendre compte de l'émergence de nouvelles personnalités contestataires, essentiellement converties au protestantisme, appartenant de ce fait à une élite locale en cours de constitution¹².

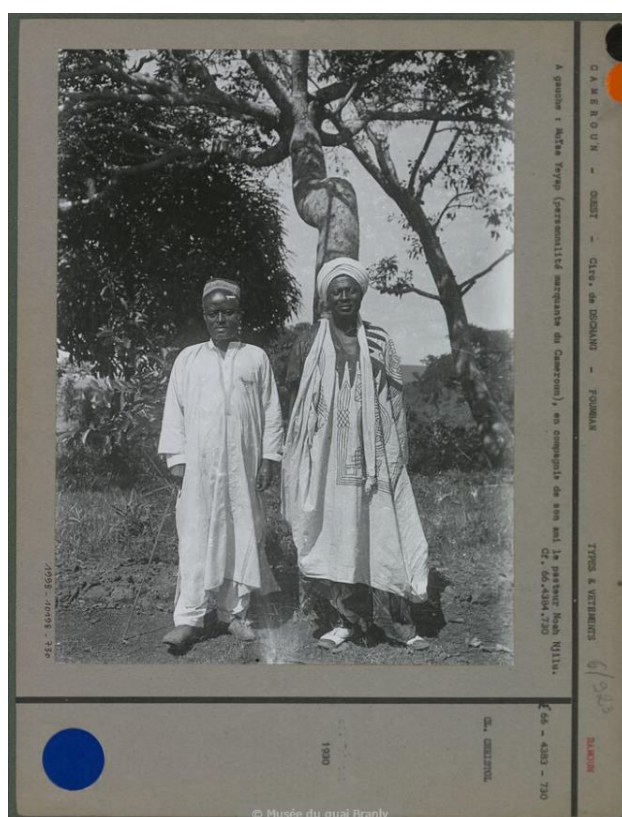


FIG. 22 « A GAUCHE : MOÏSE YEYAP (PERSONNALITE MARQUANTE DU CAMEROUN), EN COMPAGNIE DE SON AMI LE PASTEUR NOAH NJILU ». Cf. 1966-4384-730 (MQB PP0022989). LA LEGENDE PARAIT POSTERIEURE, LE 1^{ER} PASTEUR BAMOUN, JOSUE MOUISHE, AYANT ETE CONSACRE LE 12 MAI 1931. MOSE YEYAP MEURT EN 1941

¹¹ Les clichés pris en 1916 et 1917 au Cameroun sont consultables dans la base de données de la Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, Ministère de la Culture (http://www.mediathèque-patrimoine.culture.gouv.fr/pages/bases/memoire_cible.html). Pour l'œuvre photographique de Frédéric Georges Gadmer, qui a également travaillé pour les Archives de la planète d'Albert Khan voir <http://www.autochromes.culture.fr/index.php?id=485>

¹² Les clichés de la Société des missions évangéliques de Paris attestent à partir de 1920 de cet éloignement d'un souverain et de l'émergence de nouvelles figures « émancipées », en général converties. <http://www.defap-bibliotheque.fr/fr/catalogue.html>

Les photographies du souverain et de ses proches se réduisent considérablement à la fin des années vingt. De façon significative, l'exil du roi Njoya à Efoulan (Yaoundé) en 1930, son décès, le retour de son corps pour son inhumation, le 1^{er} juin 1933, et l'intronisation de son successeur, Njimoluh, ne paraissent pas avoir retenu l'attention, sinon à travers de très rares photographies coloniales, d'ailleurs de mauvaise qualité : à une disparition du champ politique correspond un effacement des clichés (Fig.23).



FIG. 23 "LE SULTAN N'JOYA", CL. GASTON ADRIEN JOSEPH¹³, AVANT 1930 (MQB PP0072994)

Les photographies reprennent très progressivement une courbe ascendante durant le long règne du roi Njimoluh (r. 1933-1992), intronisé le 24 juin 1933 comme « héritier des rois bamoun » (et non du royaume), désignation qui ne lui accorde aucun pouvoir politique réel, alors partagé entre des « chefs supérieurs » inventés par l'administration coloniale française. Dans les premières années de son règne, cantonné dans un palais ruiné dans les différents sens du terme, le jeune roi Njimoluh semble également se prêter volontiers aux photographies. Il n'en est pas moins souvent désigné comme « Njoya II » (Fig 24) ou « Sultan de Foumban » (Fig 25), dénominations imprécises attestant des limites de son pouvoir d'action.

¹³ Gaston Adrien Joseph (1884-1977) fut administrateur au Cameroun à partir de 1920

Njoya II [portrait]

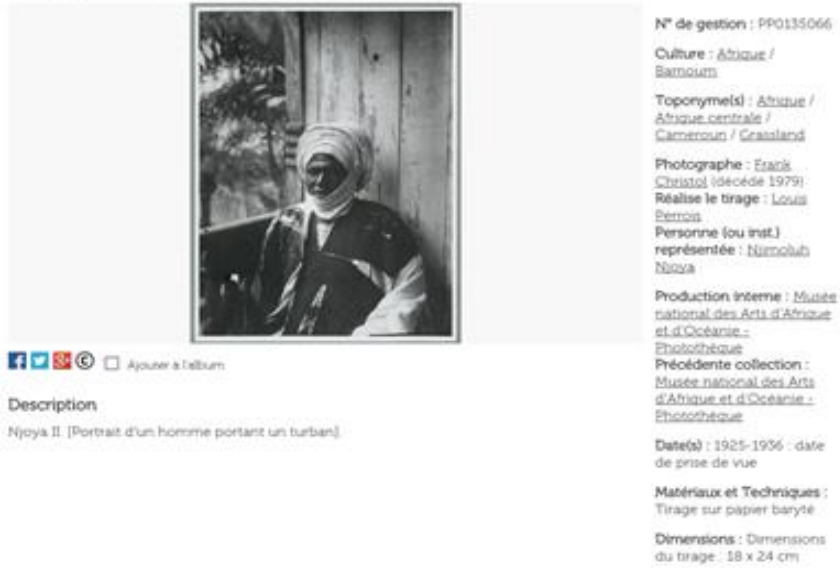


FIG. 24 « NJOYA II » (MQB PP0135066)



Fig. 25 "Njoya, sultan de Foumban dans son palais" (MQB PP0072993). A cette date, Njoya est mort. Le cliché ne permet pas d'attester avec certitude qu'il s'agit du roi Njimoluh : il pourrait s'agir de Nji Kouotou chef supérieur de Foumbot, à qui fut confiée la « garde » provisoire du palais entre 1930 et 1933

Njimoluh emploiera son intelligence politique à ramener vers le palais une primauté symbolique perdue, et au travers de processus de patrimonialisation articulés autour de la figure centrale du roi Njoya, à récupérer son pouvoir politique (Galitzine-Loumpet 2016). Les clichés photographiques attestent de cette reconquête comme

d'une diversification des sources : aux photographies européennes s'ajoutent un nombre croissant de clichés locaux, réalisés par les photographes et studios installés en pays bamoun à partir des années quarante (Fig. 26) : studio de Nji Mouliom Oumarou, dit « Nji Photographe » et d'El Hadj Njoya Ousmanou, « Le Noun »



Fig. 26 « Le roi Njimoluh (1902-1992) avec deux reines : à gauche, avec la reine Ndufou Lantana (mère du souverain actuel), à droite avec la reine Mboua Rainatou (ou encore Ne Yumo, fille de Nji Antut) ». Cliché probablement réalisé par Nji Mouliom Oumarou, dit « Nji Photographe », photographe officiel du palais à partir des années cinquante (MQB : PV0040934.1)

Avec l'ouverture de ces studios, qui prennent la suite de photographes ambulants, s'ouvre une nouvelle ère popularisant la photographie auprès de couches élargies de la population bamoun.

Le regard « ethnographique »

Une des caractéristiques majeures des photographies de la période allemande analysée par Christraud Geary (1988) consiste en la diffusion d'un modèle de représentation ethnographique. De façon plus ou moins délibérée et consciente, inspirés par la publication et la diffusion de consignes pour les prises de vue, missionnaires, administrateurs et marchands reprennent les impératifs ethnographiques de l'heure. Portraits de face, de trois-quarts ou de profil cherchent à saisir les caractéristiques

physiques, raciales et vestimentaires, à accumuler des éléments de documentation des contextes architecturaux et sociaux, à marquer la distance et l'exotisme.

Les portraits photographiques de la période française paraissent s'inscrire dans une même perspective, notamment à travers la notion de « types » physiques et raciaux. Les collections photographiques bamoun du Musée du quai Branly documentent différentes variantes de ce paradigme du regard européen, parmi lesquelles :

- Photographies du missionnaire protestant Franck Cristol (années vingt et trente), insistant sur les personnalités marquantes du royaume, dont les Bamoun convertis;
- Clichés de la mission de l'ethnologue Henri Labouret (1934) pour le compte du Musée de l'Homme : représentations d'un royaume « traditionnel » (enceintes de la ville, état du palais royal, objets et regalia ...) et par extension, portraits conventionnels du roi Njimoluh près de son trône ;
- Fonds hétérogènes, de particuliers et de chercheurs, dont Bogumil Holas (Fig.28) ou Hugo Adolf Bernatzik, mais également de l'Agence économique des Colonies Autonomes et des territoires africains sous mandat (Fig 27) ou du Service Intercolonial d'Information et de Documentation - Ministère des Colonies (Fig 29 et 30).



FIG. 27 "TYPE DE FEMME BAMOUN" (SECTION TECHNIQUES DU CORPS), AGENCE ECONOMIQUE DES COLONIES AUTONOMES ET DES TERRITOIRES AFRICAINS SOUS MANDAT, 1930-1947 (PP0015547)



FIG. 28 "FEMME BAMOUN", BOGUMIL HOLAS, ENTRE 1945-1979. (MQB PP0176594). IL S'AGIT D'UNE DES EPOUSES DU ROI NJOYA, CE QUI PENCHERAIT POUR UNE PRISE DE VUE DANS LES ANNEES QUARANTE



FIG. 29 "CHEF BAMOUN" (NJI NCHARE) SERVICE INTERCOLONIAL D'INFORMATION ET DE DOCUMENTATION - MINISTRE DES COLONIES, 1930-1939 (MQB PP0015481)



FIG. 30 "TYPES BAMOUN" (A GAUCHE MOSE YEYAP), AGENCE ECONOMIQUE DES COLONIES AUTONOMES ET DES TERRITOIRES AFRICAINS SOUS MANDAT (MQB PP0015519) (LE CLICHE EST EGALEMENT PRESENTE COMME "ARTISANS BAMOUN" BOHUMIL HOLAS (MQB PP0176606))

Cette posture « ethnographisante » étendue au-delà du cercle scientifique proprement dit, circonscrit la posture des Européens en pays bamoun. Elle rend a contrario plus singulière encore la position de la missionnaire suisse Anna Wurhmann (1881-1977), d'abord à Foumban entre 1911 et 1915 pour la Mission de Bâle puis de retour entre 1920 et 1922 pour le compte de la Société des missions évangéliques de Paris : parlant bamoun, appréciée par le roi et les membres du palais, circulant dans des lieux à l'accès réservé, elle est la seule à saisir l'intimité du souverain. Une émotion certaine se dégage des clichés du roi tenant son premier petit-fils, de reines avec leurs filles, de grands notables posant familièrement avec leurs épouses ; sourires et gestes d'amitié apparaissent dans le face à face entre photographe et photographiés mais aussi dans les clichés où Anna Wurhmann pose avec ses amis bamoun, assise au même niveau. Il est assez logique, dans cette perspective, qu'elle soit également la seule à identifier systématiquement les personnes photographiées. A travers son œuvre, aujourd'hui conservée dans différents instituts et musées¹⁴, émergent de véritables portraits individuels, suivis dans la durée et dans des positions distinctes – son retour en 1920 dans un contexte politiquement radicalement transformé souligne ces changements¹⁵.

¹⁴ Mission 21 (Mission de Bâle), Museum der Kulturen (Basel), Defap- Service Protestant de Mission (Paris)...

¹⁵ De nationalité suisse, Anna Wurhmann fut missionnaire en pays bamoun à deux reprises : entre 1911 et 1915 pour le compte de la Mission de Bâle, et de nouveau entre mai 1920 et mars 1922 pour la Société des missions évangéliques de Paris. Les photographies prises lors de son second séjour attestent de la distance progressive, à la fois structurelle et personnelle envers un souverain qui n'est plus décrit comme un « ami » (voir notamment Wurhmann dans Galitzine-Loumpet 2006 : 284-289)

Etre photographié : l'appréciation bamoun

Les bamoun appellent aujourd'hui *fitou* les photographies et « cartes photo » les tirages qui en sont issus¹⁶. Les *fitou* sont globalement assimilées à des portraits, qu'ils soient en pied ou en buste, et le terme vaut, significativement, pour toutes les images, dessins et peintures comprises. C'était, jusqu'à l'apparition du numérique, une affaire sérieuse, un dispositif impliquant une démarche : beaux habits, poses préparées, arrière-plans étudiés.

Si l'on peine à imaginer ce que furent les premières séances de prises de vue en pays bamoun, force est de constater l'engouement immédiat du roi Njoya : des relations de missionnaires de la Mission de Bâle¹⁷, installés en avril 1906 de façon permanente à Fouban attestent de la fascination du roi Njoya et de son entourage pour la photographie et ses dérivés : ainsi de la lanterne magique apportée par le pasteur Martin Göhring (Göhring 1906). Des tirages photographiques furent rapidement affichés à l'entrée du palais royal et dans différents endroits du palais. Les photographies, ou plus exactement encore des « images-objets » (Geary 2011 : 24), s'inscrivent de ce fait rapidement dans l'économie et l'usage des biens de prestige et des attributs de pouvoir, ainsi qu'en atteste un cliché de 1906 montrant la remise solennelle, par les troupes allemandes, d'une photographie en pied du kaiser Guillaume II¹⁸. L'impact de cette remise fut suffisamment fort pour que le roi Njoya se fasse photographier à son tour dans la même position et avec des attributs de la puissance germanique : uniforme casque à pointe, posture martiale, uniforme¹⁹.

L'étude de la transformation des costumes dans les photographies de la période allemande (Geary 1996) met en évidence l'évolution des relations germano-bamoun et plus largement, avec les puissances coloniales : à partir de 1909, l'interdiction du port de vêtements européens par les chefs indigènes conduit le roi Njoya à inventer

¹⁶ Les Bamoun évoquent également la ressemblance à travers le mot « photocopie » qui peut qualifier la similitude des traits entre parents et enfants, par exemple.

¹⁷ Le fonds photographique de la Basel Mission – aujourd'hui Mission 21 – comprend un nombre important de clichés de cette période. Pour une description du fonds, voir Geary & Jenkins 1990.

¹⁸ Cl. Lt von Pulitz ou M. Göhring, ca 1906, Linden Museum Stuttgart, publié dans Geary 1988 : 57

¹⁹ Voir la reproduction des deux portraits de l'empereur allemand et de Njoya dans Geary 2013 : 220-221

des costumes hybrides, créations bamoun partiellement influencées par les modes vestimentaires haoussa et peuls (le costume « musulman ») revisitant les modèles européens. Très présents dans les clichés photographiques des années 1910-1915, ces habits tendent à disparaître en 1916-1917 au profit des vêtements dits « musulmans », gandoura, cape et turban. Il convient de souligner l'importance de cette affirmation de soi par le costume que l'on retrouvera de nouveau dans les dessins dynastiques du début des années trente.

Un exemple illustre cette perspective, liée à la circulation des clichés photographiques tout autant qu'à un rappel volontaire d'une période de souveraineté réelle. Dès 1912 en effet, il semble que le souverain mette en scène ses propres photographies, parmi lesquelles une série avec ses épouses favorites (Geary & Jenkins 1990 : 62) dans lesquelles le couple royal apparaît habillé et paré avec soin, se tenant la main dans une pose inhabituelle. L'acquisition d'un appareil photographique par le roi vers 1920, utilisé par un de ses proches, est également mentionnée à plusieurs reprises, sans que son destin ne puisse être clairement retracé²⁰ : un inventaire mené en 2003 dans les fonds photographiques du palais royal de Fouban a toutefois permis de mettre au jour une petite vingtaine de clichés, probablement réalisées par Nji Derema au début des années vingt d'après les costumes et les sujets (enfants, frères ou épouses de Njoya). Prises en extérieur, un peu floues et palies, pas toujours bien cadrées, les prises de vues mettent en scène des groupes d'individus en mouvement (jeunes princes mimant des scènes, groupes d'hommes riant) ou encore des épouses royales seulement parées à partir de la taille et dégagent globalement une « liberté » de composition distinctes des photographies coloniales et que l'on ne peut imaginer qu'approuvées par le roi et réalisées dans une certaine intimité, à l'abri de tout regard extérieur.

Si les enjeux politiques de représentation de soi à travers les photographies paraissent si rapidement évidents au roi Njoya, et dans les années suivantes à ses opposants, c'est qu'ils s'inscrivent dans un nouveau régime d'attestation et de preuve visuelles :

²⁰ Plusieurs témoignages recueillis entre 2001 et 2004, rapportent que l'usage de l'appareil photographique fut interdit en 1924 par l'Administration coloniale française, dans la suite des restrictions imposées à d'autres inventions du roi (interdiction de l'écriture, des écoles royales, destruction des caractères en fonte élaborés dans le cadre d'un projet d'imprimerie...)

preuve de statut et d'importance sociale, preuve de légitimité et de souveraineté, preuve de proximité avec le monde européen colonial et bientôt preuve d'événements majeurs de la vie quotidienne, phénomène accentué par la circulation de magazines allemands²¹. La première opposition de notables à des photographies de la tombe de la reine Ne Njapndunke fut rapidement dépassée : à partir de cette date, la photographie s'imposera peu à peu comme un élément central de commémoration dans la durée, y compris dans des cérémonies réservées à la cour. Très vite, l'usage s'étend aux proches du roi. En juillet 1927, le recours à la photographie paraît s'être généralisé auprès de l'élite, ainsi que le rapporte le médecin missionnaire Josette Debarge :

« Je vais vous tirer quelques photos. Vous verrez celle d'une famille musulmane et je vais vous raconter pourquoi je l'ai faite. (...) Il [le « type bamoun d'une vingtaine d'années »] me dit : « Puisque l'on sait d'où vient la mort, voulez-vous me photographier ? ». Etonnée, je lui dis que je comprends les deux parties de la phrase mais pas leur lien. Très grave, il me dit que s'il meurt, ses enfants ne se souviendraient plus de lui. Pleine d'intérêt, je lui demande l'âge de ses enfants : 4 ans et six mois. Je lui demande son métier : il est écrivain interprète de Nji Mulium, un des grands chefs (qui est son frère). » (Debarge J. *Lettres circulaires n° 1, 2, 4 de la Mission médicale de Foumban*, 21 mai 1927, dans Galitzine-Loumpet 2006 : 306, 2007)

On pressent le changement majeur à l'œuvre, l'introduction d'un régime de ressemblance nouveau, occidental dans sa forme et lié au support bidimensionnel : ce qui compte dorénavant est un portrait naturaliste qui fixe et conserve le souvenir des traits personnels, en d'autres termes le réel sur sa représentation schématisée²². La distinction avec les représentations sculptées, tridimensionnelles, utilisées dans des contextes performatifs, est achevée. En garantissant la pérennisation des traits individuels, la photographie accompagne ainsi l'émergence d'une nouvelle conscience de soi et d'un usage libéralisé de son image, indépendants du palais.

²¹ Régulièrement présente à Foumban depuis 1992, j'ai toujours été frappée par la facilité avec les photographies pouvaient être prises : non seulement, il n'était pas gênant de photographier des enterrements par exemple, avec exposition du corps et famille éplorée, mais ces prises de vues étaient demandées et appréciées.

²² Et ce bien que la notion de reflet et d'image dédoublée soit effrayante dans la conception bamoun, qui voit « l'image » de la personne dans l'eau.

Cette représentation de soi s'expose par ailleurs dans un espace tiers, au confluent des espaces publics et privés. A contrario des masques, conservés dans des emplacements réservés, les clichés sont exposés en position centrale dans la pièce à vivre des



FIG. 31 AUTO PORTRAIT « NJI PHOTOGRAPHE », NJI MOULIOM OUMAROU, NON DATE, VERS 1960 (COLL. PRIVEE)

habitations : face à la porte d'entrée, au-dessus ou à côté des sièges réservés aux invités de haut rang et au maître de maison²³. Ils voisinent fréquemment avec d'autres éléments imprimés : calendriers, pages découpées de journaux, bientôt publicités, tous éléments qui contribuent à populariser les photographies.

L'installation de studios photographiques à Fouban, à l'exemple de celui de Nji Mouliom Oumarou, dit « Nji Photographe » à la fin des années quarante (Fig. 31), achève la démocratisation de ce mode de représentation. Les photographies de groupes, familles et convives réunis lors de différentes manifestations (successions, enterrements, mariages...) se multiplient.

Dans ce type de clichés, le photographe se déplace sur les lieux de cérémonies qui ont toujours lieu dans la concession familiale ; le groupe pose généralement de face, devant la demeure du chef de famille (souvent un notable ou un *nji*), alternant personnages importants assis et autres debout. Des clichés individuels, en buste ou en pied (Fig. 32 et 33), et des photographies de plusieurs personnes, amis ou parents sont, elles, effectuées en studio ou à proximité du studio avec des accessoires mobiliers et décoratifs modulables : il s'agit d'un autre type de clichés, liés à la personne et non à la communauté (Fig. 34 et 35). Les supports photographiques peuvent être diversifiés : un fond acquis en 2010 par le Musée du quai Branly met en évidence la permanence

²³ Le caractère conventionnel des accrochages de photographies perdure jusqu'à présent. Leur nombre et la qualité de l'encadrement constituent des signes de richesse.

de négatifs au gélatino-bromure d'argent sur plaque de verre jusque dans les années cinquante, en parallèle de négatifs sur papier baryté.



FIG.32 MOMANFON Nji NDAM, DE FOUBOT ASSIS ENTRE SES EPOUSES (PV0040931.1) / MOMANFON Nji NDAM, DE FOUBOT ENTOURE DE SES GENS (MQB PV0040931.2)



FIG. 33 MANSHUT TUPANKA Nji NSANGU MANDU (ET SES EPOUSES ?) (MQB PV0040938.1) / MANSHUT TUPANKA Nji NSANGU MANDU ENTRE DEUX HOMMES, Nji FIFEN NJEM NJEM (A GAUCHE), NON IDENTIFIE A DROITE (PEUT ETRE Nji FONJU ?).



Fig.34 Portraits de femmes (MQB : PV0040939)

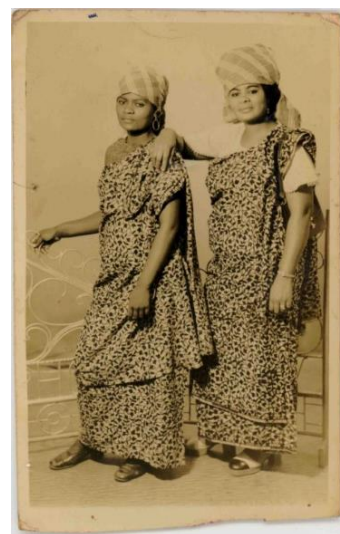


Fig.35 Deux femmes, n.d., Cl. Nji Mouliom Oumarou (coll. privée)

La fragilité des tirages photographiques est à l'origine d'une nouvelle production, les portraits peints d'après photographies (Fig. 36). La date exacte du développement de



FIG. 36. PEINTURE SUR CONTREPLAQUE D'APRES PHOTOGRAPHIE, NON ACHEEVEE. DAÏROU. CL. G. LOUMPET, 2002

ces peintures est difficile à fixer – elle reprend d'ailleurs un usage courant dans les dessins bamoun. Ces transpositions sur panneaux de contreplaqué ont pour vocation de dupliquer le cliché, en maintenant la ressemblance individuelle. Il est possible d'imaginer que cette production spécifique corresponde à la popularisation des photographies individuelles de studio. En tout état de

cause, ces peintures d'après photographies étaient encore courantes dans les années 2000, notamment dans l'atelier de Daïrou Gozen (1955-2007), peintre réputé de Fouban.

La photographie dans le champ politique

Deux usages sociaux de la photographie se distinguent ainsi dans le pays bamoun, qu'ils soient le fait de colonaux ou de photographes bamoun : un usage officiel, réservé aux personnalités publiques, au premier rang duquel figure le souverain et sa cour ; un usage privé, personnalisé. Ces deux catégories demeurent poreuses – l'exposition de clichés attestant d'une proximité avec le palais occupant une place centrale dans les foyers -, et une seconde césure se superpose, liée aux enjeux politiques internes de la société bamoun entre 1920 et 1940-50. En effet, si les modes de représentation ne varient guère dans leur forme, ils font l'objet de reprises, s'inscrivant de fait dans le champ de la contestation du pouvoir royal. Aux photographies des souverains (Njoya, Njimoluh) et du pouvoir royal correspondent à partir des années vingt celles de leurs principaux opposants, chefs supérieurs installés par le pouvoir colonial en 1924 ou personnalités particulièrement actives, souvent christianisées – et de ce fait « émancipées » par leur proximité du monde colonial et missionnaire et leur distance avec la « tradition ». Les transformations des représentations de soi se lisent ainsi également par leur présence dans des espaces nouveaux, autrefois réservés.

L'exemple majeur des compétitions dans les modes de représentation est sans conteste celui des mises en scène de soi de Mosé Yeyap (parfois écrit Yéyab ou Jeyab²⁴) (1895-1941). Cousin germain du roi né dans le lignage de Nji Kam, frère cadet du roi Nsangu, Mosé Yeyap est un converti au protestantisme de la première heure, maîtrisant l'écriture bamoun, l'allemand puis le français. Il devient le principal opposant au roi Njoya à partir de 1915 et plus encore de mai 1918, à la suite de sa nomination comme interprète du poste colonial français. Ne masquant que peu ses ambitions dynastiques, pour lui-même ou pour son lignage, Mosé Yeyap se met régulièrement en scène dans des photographies reprenant les postures et attributs réservés au roi (voir Fig 37).

²⁴ J'emploierai ici la graphie la plus courante en français, utilisée jusqu'à l'actuel, mais également dans un texte biographique rédigé par son frère, Jean Njimonya « Les premiers moniteurs de la Mission protestante française » in *Njoya et le royaume bamoun*, 2006 : 161-164



Fig. 37 "Groupe avec Mosé Yeyap au centre" (décédé en 1941) (MQB PV0040937)

De nombreux clichés conservés dans différents fonds photographiques (Musée d'Ethnologie de Berlin, Photothèque Defap-Service Protestant de Mission...) documentent cette arène politique de la photographie : Mosé Yeyap y figure devant sa maison, avec sa famille ou des proches généralement chrétiens, devant son « musée ». Initiateur de la mise en place d'un « artisanat » dont l'objectif était notamment de soustraire la production d'objets à la commande royale, mais aussi de l'exposition de regalia en décembre 1929 dans le but avoué de désacraliser le pouvoir royal, Mosé Yeyap collecte également les objets des lignages (Dell 2013, Nelson 2007) et est l'auteur d'historiographies parallèles à celles du palais (Galitzine-Loumpet 2006, 2016). Le fonds photographique du Musée du quai Branly conserve plusieurs portraits de lui, mais également un cliché majeur, le seul à ma connaissance montrant non pas la façade de l'édifice renfermant sa collection, mais son intérieur (Fig 38) – une collection établie contre celle du palais plus qu'un musée dans le sens occidental du terme.

Outre que nombre d'objets sont encore exposés dans le Musée des Arts et Traditions Bamoun de Foumban créée en 1947 par l'Institut français d'Afrique Noire à partir de la collection Yeyap, l'identification de ce cliché se base également sur la proximité entre le pasteur protestant Franck Christol et l'ancien de l'église Mosé Yeyap et sur les clichés photographiques de la façade extérieure de l'édifice conservés au Musée Ethnographique de Berlin.

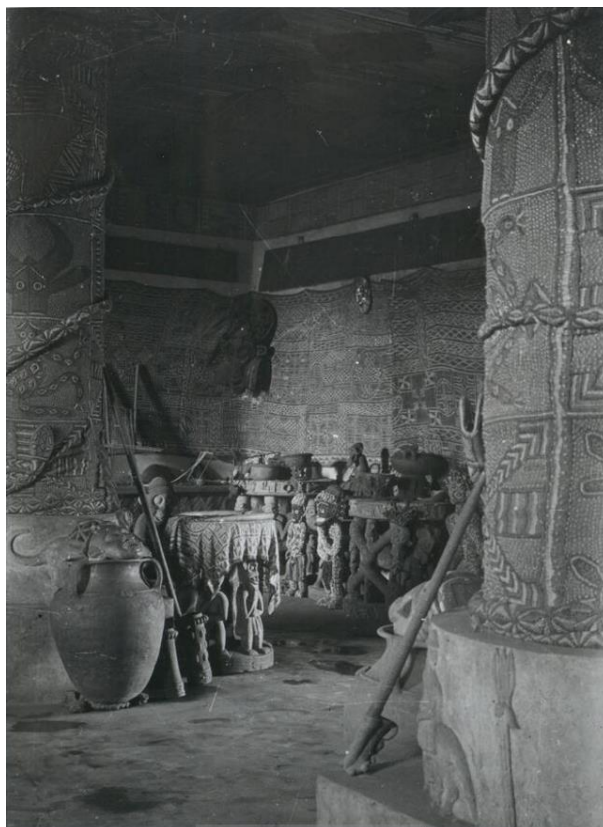


FIG. 38 "MUSEE DE MOSE YEYAP (INTERIEUR)" (LEGENDE ORIGINALE « UNE SALLE DU PALAIS-MUSEE DE FOUBAM (RESERVE ?) »), FRANCK CHRISTOL, 1927 (MQB PP0135067)

Cette photographie atteste également d'un positionnement social souhaité par le créateur de la collection : on remarquera à ce titre la présence de *ntieya* sur les murs ainsi que des tabourets sculptés de notables, tous attributs réservés aux lignages se prévalant d'une descendance royale directe, mais dont le caractère d'exposition ostensible marque ici un déplacement de légitimité. Le fait même de collecter, de même que le choix des objets, participent ainsi de manière indirecte à une représentation de soi.

Ces quelques éléments ouvrent à un nouveau paradigme, que j'ai nommé ailleurs un « art de la réaction » (Galitzine-Loumpet 2016). La compétition politique interne favorise et engage une surenchère dans l'invention et la recréation. C'est précisément le cas de l'apparition de ce qui sera désigné comme les « dessins bamoun », nouveau mode de représentation intégrant écriture, système iconographique, photographies pour de nouvelles fonctions.

Les dessins Bamoun : une autre « photographie » du royaume

La catégorie « dessins bamoun » se met en place dans les années trente, à la faveur de publications, d'expositions (exposition coloniale de Paris 1931, d'Art colonial de Naples 1934, exposition internationale de Paris 1937...) et de l'entrée de dessins bamoun dans des collections de musées²⁵. Elle ne désigne pas l'ensemble des dessins réalisés par Bamoun dans diverses circonstances, mais une partie spécifique des œuvres partageant des caractéristiques communes, dont la plus importante est de représenter des personnalités et hauts faits du royaume bamoun précolonial ainsi que les portraits des souverains, individuels ou organisés en tableaux dynastiques. Les limites de cette catégorie sont par ailleurs fluctuantes, et susceptibles d'être élargies par l'intégration de nouveaux dessins suivant les recompositions locales et extérieures des perceptions de la « tradition bamoun » et de la demande des acheteurs : les premiers thèmes des dessins bamoun seront enrichis progressivement, constituant un corps central de motifs n'excluant pas la production de compositions spécifiques. Je reviendrai plus bas sur les différentes périodes des dessins bamoun, et sur les modalités de composition des dessins, directement liées à la circulation des photographies.

C'est toutefois exclusivement comme un art graphique singulier que les 'dessins bamoun' entrent dans les collections des musées européens et américains, au détriment d'autres usages ou de leur association avec l'écriture bamoun. Ce constat général peut être expliqué par différentes raisons : effacement des usages initiaux et des commanditaires, subordination des textes en écriture bamoun aux dessins, reconnaissance croissante des artistes.

Ibrahim Njoya et l'invention des « dessins bamoun »

²⁵ A l'exemple des dons de dessins du pasteur Jean Rusillon au Musée d'Ethnographie de Genève en 1937

L'inventeur de ce que l'on dénomme en Occident les « dessins bamoun » et dans le royaume, les « dessins traditionnels » est sans conteste Ibrahim Njoya (vers 1887-1962). Cousin germain et homonyme du roi Njoya issu du lignage de Nji Ntieshe, frère de Nji Mama Pekekue (vers 1880-1954) également proche collaborateur du roi, le dessinateur est avant tout un artiste accompli, qui a pris part à l'amélioration des versions de l'écriture inventée par le roi Njoya (Tardits 1997 : 55) et très rapidement à l'illustration des manuscrits, à l'exemple du *Nuet Kuete*, le livre de la religion syncrétique originale inventée par Njoya vers 1915, ou pour l'*Histoire* (voir fig. 3), avant de développer les dessins et les panneaux sculptés figuratifs. De fait, l'évolution de l'œuvre multiforme d'Ibrahim Njoya ne peut être comprise sans référence aux liens intimes qui l'attachent au roi Njoya : lettré en écriture bamoun, envoyé à l'école protestante et baptisé sous le nom de Johannes avant de revenir à l'Islam, époux en seconde noces de la fille aînée du roi, Nji Mongu Ngutane²⁶, il sera affecté à différentes tâches par le souverain, tour à tour enseignant dans l'école royale, comptable, responsable des travaux de décoration des nouveaux palais (Mantoum, Foumban). Cette proximité avec le roi Njoya est reconnue par les Français : Ibrahim Njoya est, avec d'autres proches collaborateurs du souverain, envoyé en exil à Campo entre 1920 et 1922²⁷. Après le décès du roi, et jusqu'à sa mort le 9 avril 1962, Ibrahim Njoya vivra essentiellement de ses plantations et de son travail d'artiste, de plus en plus reconnu à l'échelle locale (portes d'entrée de la ville, décoration du carrefour central (Fig. 39), du foyer de la jeunesse...), régionale (centre climatique de Dschang, chefferies bamileké...) et internationale (Pare 1964).

FIG. 39 SCULPTURE EN CIMENT, PEINTURE MURALE, IBRAHIM NJOYA, CARREFOUR CENTRAL, FOUMBAN. PHOT. INCONNU



Les entretiens réalisés par Claude Tardits avec Ibrahim Njoya évoquent de premiers dessins d'abord dans le sable puis sur des écorces, avant de se développer sur d'autres supports bidimensionnels (Tardits 1998). Le papier est disponible auprès des missionnaires comme dans le comptoir du marchand allemand

²⁶ Les premières nées des filles de rois portent un titre spécifique, *Nji Mongu* (l'enfant du pays)

²⁷ Pour des éléments biographiques supplémentaires sur Ibrahim Njoya, je renvoie aux contributions suivantes : Dugast & Jeffreys 1952, Loumpet-Galitzine 2006, Pare 1964, Tardits 1997

Habish vers 1906, et des inventaires d'achats du roi Njoya ont été conservées dans les archives du palais²⁸ : les acquisitions de papier mobilisent des sommes importantes, allant jusqu'à 1500 marks par achat. Encres et couleurs sont d'abord fabriquées sur place, de même que des plumes et des encriers en laiton, avant d'être acquises dans les comptoirs.



FIG. 40 "CASE AVEC FRESQUES BAMOUN DE 1954", PIERRE HARTER (MQB PP0136355)

De façon plus générale, les transformations des matériaux de construction – briques de terre remplaçant des clayonnages de raphia -, offrent de nouvelles surfaces planes. Des clichés des années 1920 attestent ainsi du développement d'un art mural figuratif (Fig. 40) qui sera diffusé dans les Grassfields et perdurera jusqu'à l'actuel.

Dès la première décennie du 20^e siècle, les matériaux sont donc en place et de premières ornementsations de manuscrits apparaissent dès 1906-1908. Les productions des années suivantes sont moins aisées à préciser et il reste difficile, en l'état des connaissances, de présenter une chronologie exacte des dessins connus. Dans tous les cas, des dessins autonomes, occupant une page entière distincte des textes ou subordonnant l'écrit au graphisme, semblent n'apparaître qu'à la fin des années vingt, à l'exception notable des cartes de la ville de Fouban (1916) et de celle du royaume (achevée en 1920) (Fig.41).

L'inclusion de ces œuvres commandées par le roi Njoya, qui y prit part active, dans l'inventaire de la catégorie « dessins bamoun » est d'ailleurs tardive, inscrite dans une esthétisation oblitérant leur fonction initiale : ces cartes ne participent pas – ou tardivement - des « dessins bamoun » proprement dits, quelle que soit leur qualité esthétique, mais sont avant tout des documents administratifs et politiques à usage interne et restreint, puis intégrés aux échanges diplomatiques avec les nouvelles puissances coloniales.

²⁸ Inventaire des manuscrits réalisé par A. Galitzine-Loumpet & G. Loumpet en 1995-1996.

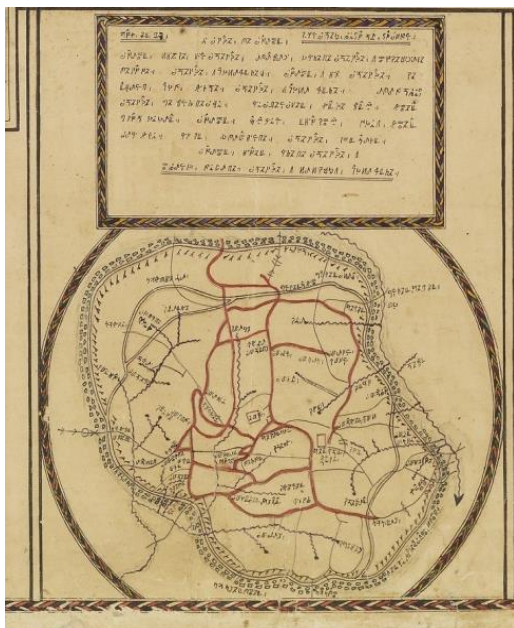


Fig. 41 « Trois contes avec plan de la ville de Fouban et légendes manuscrites », détail, Ibrahim Njoya (MQB 70.2008.70.10). On remarquera l'inclusion d'un texte de présentation, unique pour les cartes. L'insertion de ce plan dans un dessin de contes est tout à fait étonnante et ne se comprend que comme une patrimonialisation de certaines inventions du roi Njoya.

C'est symptomatiquement par un double déni de reconnaissance, de leur fonction et de leur commanditaire, et en conséquence par le transfert de leur valeur intrinsèque vers celle du dessinateur que ces créations étonnantes, uniques en leur genre, entreront dans les collections des musées européens (Galitzine-Loumpet 2011a).

Il paraît ainsi possible de distinguer trois périodes dans l'œuvre d'Ibrahim Njoya :

- la première, *ornementale et fonctionnelle* est liée au développement des manuscrits et des cartes et destinée à un usage palatial ;
- la seconde celles des dessins dits *politiques*, commandés par ou liés au destin du roi Njoya, se situe approximativement entre 1929-1930 et 1935-1937. Courte, mais fructueuse, elle correspond principalement à des portraits royaux, parmi lesquels des portraits en pied – et en majesté – du roi Njoya, destinés à être montrés dans le royaume à un public colonial et local.
- La troisième enfin, qui court à partir de 1937 environ (date du rétablissement du royaume bamoun par l'administration coloniale) jusqu'à la mort du dessinateur participe de *représentations de l'identité bamoun* et est caractérisée par une multiplication des commandes européennes et locales. Les thèmes se diversifient, et les œuvres deviennent des « dessins bamoun » en majorité destinés à l'exportation, inclus dans la catégorie plus large de l'« Art Bamoun » (Galitzine-Loumpet 2001), touchant un public élargi. La fonction politique est subsumée par l'intention esthétique et patrimoniale.

Les dessins ne sont pas tous de la main complète d'Ibrahim Njoya – au milieu des années trente, la présence d'élèves et d'un atelier lui permet superviser un dessin qui sera complété par ses apprentis, parmi lesquels Ibrahim Tita Mbohhou, mais sur lequel il apposera sa signature.

Ce qui différencie les époques tient principalement à l'intentionnalité, l'usage et les destinataires des œuvres – les œuvres ont part liée, en ce sens, avec les transformations des contextes politiques. Cette périodisation n'est cependant pas exclusive et plusieurs dessins plus libres dans leur composition ne peuvent être clairement rattachés à l'une ou l'autre. Le nombre total de dessins exécutés par Ibrahim Njoya ou qui seraient rattachés à sa main est d'ailleurs impossible à évaluer autrement que de façon imprécise et sans certitude de leur représentativité de l'ensemble de son œuvre : plusieurs dizaines sont aujourd'hui identifiés dans les collections de musées ou privées, et un réexamen s'avère nécessaire à la lumière de nouvelles données sur la circulation des calques.

Dans leur grande majorité, les « dessins bamoun » se caractérisent par la présence d'un cadre, parfois appelé frise décorative, encadrant un portrait ou une scène et dont les dimensions comme la complexité des détails peuvent considérablement varier, d'une fine bande simple de chevrons à des motifs complexes (Fig. 42). Evoqués plus haut à propos de l'iconographie antécoloniale, ils constituent un élément important du dessin, renforçant le sujet central.

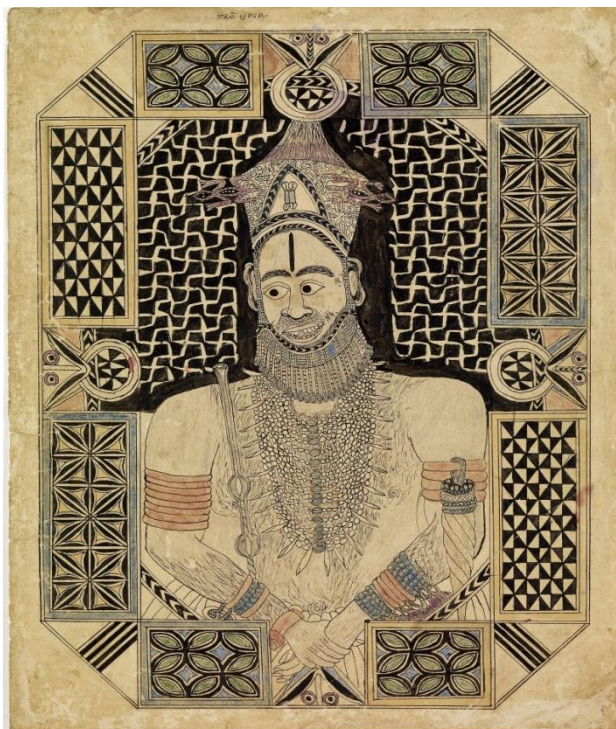


Fig. 42 « Portrait en buste du roi Mbuembue » (MQB : 70.2008.70.3). Le cadre de ce dessin est le plus élaboré parmi les œuvres conservées au Musée du quai Branly, alternant les motifs « ocelles de léopard », *mbure*, araignée stylisée, faisceaux de lances (angles) et aux quatre points cardinaux une tête de serpent tenant un cercle, symbole de l'espace sacré du royaume.

La répétition des motifs géométriques ou zoomorphes légitime ainsi la nouvelle création en l'intégrant dans une continuité iconographique tout en laissant libre champ à l'introduction de nouveaux modèles et techniques. De ce fait, les dessins bamoun participent d'un processus de translation / re création, selon un principe déjà éprouvé dans l'écriture, elle-même parfois associée aux dessins sous forme de légendes, de courts textes descriptifs, ou dessinée à l'instant de son invention ou de son apprentissage dans les premières écoles royales.

La mise en place de modèles de représentation

Inventeur des dessins bamoun, Ibrahim Njoya est également le créateur de modèles – ou de canons - de représentation qui perdurent jusqu'aujourd'hui avec quelques variantes minimales, renforçant de ce fait l'identité visuelle des dessins bamoun.

Ainsi que mentionné plus haut, l'importance des modèles de composition peut être reliée aux nécessités d'individualisation des rois bamouns décrits dans *L'Histoire*. En l'absence de

données descriptives, Ibrahim Njoya est contraint d'inventer. Pour les règnes des premiers rois, et notamment de ceux qui ont vécu « sur les mains de ce que Nshare avait fait » (Fig. 43 et 44), il distingue positions (de la tête, des bras et des jambes), postures, costumes, frises et attributs, dans la mesure du possible en relation avec les éléments marquants de leurs règnes.

Ainsi, Nshare, fondateur du royaume, est-il toujours représenté avec le « sac du pays » à la main ou sur l'épaule (le plus souvent colorié en bleu) dans les portraits en pied et en buste, et dans le premier cas debout devant une pirogue et un fleuve, rappel de l'épisode de traversée de la Mapé : en détruisant la pirogue, Nshare contraint Mfon Nso et Mfon Mbam à fonder leurs royaumes de l'autre côté du fleuve. Portraits en pied et en buste paraissent d'ailleurs cohabiter selon les rois (Catalogue *Les dessins Bamum*, 1997 : 110-133) – mais dans tous les cas, les portraits des tableaux généalogiques reproduisent fidèlement (ou avec des variantes minimales) le buste des souverains tel qu'il apparaît dans les dessins en pied.



Fig. 43 Portrait du roi Mengap (MQB 70.2008.70.2)



Fig. 44 Portrait du roi Gbetkom (MQB 70.2008.70.12)

Le tableau ci-dessus synthétise les différents modèles de représentation. Sauf mention contraire, les rois et reines sont représentés torse nu, avec le pagne traditionnel bamoun

plus ou moins ample. Nsangu porte en plus ce que les Bamoun nomment une « camisole », c'est-à-dire un haut à manches longues brodé. Le costume du roi Njoya est le seul à varier, d'une forme mixte européenne / peule avec motifs brodés bamoun aux vêtements « musulmans » (turban, gandoura, cape).

Tableau 2 : Modèles de représentation graphique des rois bamoun

Rois/ Reines	Position / postures	Attributs
NSHARE	Léger trois-quarts vers la gauche, marchant, bras gauche tenant un baton, bras droit baissé	Sac du pays à gauche ; pirogue dans portraits en pied (traversée de la Mapé)
NGOUOPOU (reine)	De face, tête tournée vers la gauche, deux bras baissés	Coiffe quadrangulaire avec une épingle lézariforme, bâton perlé avec tête arrondie ; bracelet perlé sur l'avant-bras droit bleu et blanc à 9 rangs ; collier simple avec perle à chevron; boucle d'oreille oreille droite ; sac avec bandoulière perlée ;
MONJOU	Tête et buste de face, pieds vers la gauche, bras gauche tenant une lance à sonnailles, bras droit baissé	Coiffe mpelet ; collier avec perle à chevron ; collier avec cinq dents de léopard ; bracelets sur les avant-bras ; coupe-coupe sur la droite avec bandoulière transversale ; chasse-mouche perlé avec tête anthropomorphe sous le bras droit ; pagne ; lance à sonnailles
MENGAP	Léger trois-quarts vers la gauche, bras gauche tenant une lance à sonnailles, bras droit baissé	Coiffe mpelet ; deux colliers avec perle simple à chevron ; un collier avec une dent de léopard ; bracelet sur avant-bras gauche ; bracelet sur poignet droit ; petit chasse mouche avec cauris
NGOU I	<i>Rare représentation en pied.</i> Visage arrondi, petite barbe ; buste de face ; tête tournée vers la droite, bras baissés	Coiffe arrondie avec queue à gauche ; perle
FIFEN	<i>Rare représentation en pied.</i> Buste de face, tête en léger trois-quarts vers la droite ; moustache et barbiche pointue ; bras baissés sur le devant du corps	Coiffe quadrangulaire à motif triangulaire, Collier avec perle simple à chevron
NGOU II	<i>Rare représentation en pied.</i> Tête de trois-quarts vers la gauche, buste de face	bonnet avec triangle blanc allongé et queue à droite ; bandoulière de fourreau portée de gauche à droite ; poignée de coupe-coupe avec motifs du serpent à double tête stylisé

NGAPNA	Rare représentation en pied. Buste de face, tête tournée à droite	Coiffe souple tombant sur la nuque, coupe-coupe à droite avec bandoulière
NGOULOURE	De profil, corps en léger trois-quarts	Coiffe avec épingle en forme de plumet ou de fleur, parfois épines de porc-épic, collier de perles bleues torsadées, épée à manche anthropomorphe (à droite), chasse mouche blanc (à gauche)
KUOTOU	Portraits en pied : assis sur chaise perlée,	Grande coiffe, deux colliers, bracelets sur avant-bras et poignets, lance à sonnailles
MBUEMBUE	De face, emplissant le cadre	Grande coiffe mpelet avec deux épines lézariformes, barbe postiche perlée, collier perlé à multiples rangs = costume de Nja
GBETNKOM	Tête tournée à gauche, buste de face, jambes à droite	Coiffe avec épines de porc-épic à gauche, collier de pendeloques perlées, collier à perle en chevron, coupe-coupe en bandoulière, faisceau de lance main droite
MBIENKOUO	De face, de petite taille (enfant)	Coiffe mpelet avec épingle en forme de fleur, collier avec perle à chevron, bracelets
NGUWO	De profil, tourné vers la gauche	Coiffe en nid d'abeille, collier perlé, chasse mouche et lance à sonnailles
SHETFON NGUNGURE (reine)	De face	Coiffe mpelet, épingle lézariforme à gauche, 2 colliers à perles en chevron, chasse mouche à droite
NSANGU	De profil, tête et corps, barbiche longue	Coiffe allongée avec panache, Camisole et pagne, sac du pays main droite, fourreau de coupe-coupe avec bandoulière blanche torsadée, faisceau de lances dans la main gauche
NJOYA	De face, tête légèrement tournée vers la gauche. Un œil légèrement déporté	Vêtements mixtes peuls : européens avec motifs bamoun et grande cape (portraits en pied) ; « musulmans » : turban, gandoura, cape sur les autres, deux décorations sur la droite. Dans certains portraits en pied, Njoya a les deux mains croisées sur une épée peule au fourreau en cuir et tient un livre.
NJIMOLUH	De face	Vêtements musulmans, bâton sculpté avec figure anthropomorphe sur pommeau, souvent avec lunettes

La permanence des modèles reste stable dans l'ensemble des œuvres d'Ibrahim Njoya (portraits en pied de chaque souverain, tableaux des rois bamoun) mais également de

différents dessinateurs dans la durée, comme en atteste notamment la peinture murale des rois bamoun exécutée par le peintre Dairou à l'entrée du palais royal de Foumban en 2004 (Fig. 45). Ils sont également reproduits sur nombre d'autres supports, des créations en laiton par la fonte à la cire perdue aux panneaux sculptés et aux pagnes imprimés à l'occasion des grandes cérémonies du *Nguon* (Galitzine-Loumpet 2016).



Fig. 45 Portraits des rois bamoun, mur intérieur gauche de l'enceinte du palais royal de Foumban, réalisation Dairou 2004. Cl. A Galitzine-Loumpet, août 2015

Si les modèles de représentation des premiers rois ont été inventés par Ibrahim Njoya à partir des descriptions écrites, des événements des règnes, d'autres éléments proviennent de sources graphiques diverses. Ce point central ouvre à la composition des dessins dans le cadre d'un processus utilisé jusqu'à nos jours.

La composition des dessins : sources et processus

La composition des dessins suit des modalités qui semblent avoir peu changé dans le temps : un modèle de dessin – parfois dénommé « sketch » - jamais destiné à être achevé, composé d'éléments de différentes sources remis à l'échelle, sert de trame à plusieurs calques qui seront reportés sur un papier - avec ou non des indications graphiques (couleurs etc..) (Fig.46 et 47) - par exemple de type canson²⁹, sur lequel est inséré, depuis plusieurs décennies, un papier carbone.

²⁹ Le papier canson a été utilisé dès qu'il a été disponible, se substituant à d'autres papiers filigranés provenant d'Allemagne. Le coût d'achat a toutefois maintenu l'usage des supports les plus divers : papier d'emballage (type papier craft), verso de calendriers ... Plusieurs dessinateurs actifs à partir des années soixante-dix ont également délibérément acquis des papiers plus anciens, datés des années vingt, dans le but de vieillir / antidater des œuvres récentes. Dans ce cas de figure, le dessin peut être attribué à un dessinateur reconnu disparu,



Fig. 46 Modèle de la « Bataille de Manga », probablement Ibrahim Tita Mbohhou (MQB 70.2008.70.9). Remarquer les indications rouges et le quadrillage en haut à droite.



Fig. 47 Détail de la « Bataille de Manga », probablement Ibrahim Tita Mbohhou (MQB 70.2008.70.9). Noter les traces laissées par les décalques.

Un même calque peut être utilisé à plusieurs reprises pour créer plusieurs dessins définitifs avant d'être dégradé par les décalques successifs : un nouveau est alors élaboré à partir du même modèle. Des éléments de différents calques peuvent également servir à la composition d'un nouveau modèle de dessin, lui-même plusieurs fois reproduit, et de la même façon, un élément d'une scène peut être transposé et agrandi dans un nouveau dessin (Fig. 48, 49, 50).

pratique courante lorsque le dessin reprend un modèle antérieur qui lui est attribué ou s'inspire directement de ses compositions.



FIG. 48 « BATAILLE DE MANGA », MODELE ATELIER TITA MBOHOU (MQB 70.2008.70.14)



FIG. 49 CALQUE (DEGRADE) DE LA « BATAILLE DE MANGA », ISMAËL TITA MBOHOU, CL. A. GALITZINE- LOUMPET AOÛT 2016



FIG. 50 DESSIN D'APRES DETAIL DE LA « BATAILLE DE MANGA » (PERSONNAGE EN BAS A DROITE DU DESSIN PRECEDENT), ISMAËL TITA MBOHOU, CL. A. GALITZINE- LOUMPET AOÛT 2016

Chaque dessinateur possède donc des modèles, plusieurs calques surimposant parfois plusieurs sujets (Fig. 51), des dessins à différents stades d'achèvement mais également des fragments divers (esquisses de frises, croquis de personnages ou de scènes) qui pourront être réassemblés dans une nouvelle composition.



FIG. 51. SURIMPOSITION DE PLUSIEURS SUJETS.
COLL. ISMAEL TITA MBOHOU, CL. A.
GALITZINE-LOUMPET, AOUT 2016

Les éléments nouveaux sont issus de sources diverses : imprimés anciens ou récents (journaux, magazines, bandes dessinées), catalogues et affiches d'exposition... Selon les besoins, ils seront modifiés pour correspondre au nouveau projet : mise à l'échelle, ajout de nouveaux détails. La quête d'une ressemblance demeure importante : ainsi de la création d'un nouveau dessin créé par Ismaël Tita Mbohhou comportant la tête d'un européen (Fig. 52) : emprunté dans le magazine de bande dessinée *Kouakou*, le modèle était à l'origine imberbe, la tête tournée vers la droite et non la gauche.

Enfin, cadres et scènes peuvent suivre un destin

différent, le cadre conservant une trame ancienne et reconnue, garantissant l'homogénéité de la tradition de dessins bamoun.



Fig. 52 « La première école coloniale au pays Bamoun sous le règne de Njoya », Ismaël Tita Mbohhou . Cadre : motif « intestins de poulet » et sacs du pays dans les angles (MQB 70.2008.70.19)

Modèles et calques restent en possession du dessinateur et constituent son bien propre. Le succès des dessins, de certains thèmes dorénavant incontournables, peuvent leur attribuer une valeur importante, notamment pour de nouvelles copies et créations de calques. Cette diffusion explique la présence de plusieurs exemplaires d'un même dessin dans les œuvres d'un même artiste, comme leur reprise par d'autres, phénomène amplifié par l'existence d'ateliers, à l'exemple du dessin représentant le guerrier Ndam Mandu, modèle créé par Ibrahim Njoya et notamment représenté sur la porte d'entrée de la ville de Fouban, puis repris avec succès par Ibrahim puis Ismaël Tita Mbohou (Fig. 53). De la même façon, ces points expliquent la difficulté de certaines attributions de dessins, à l'instar du dessin intitulé « Portraits des rois bamoun venus de Rifum », élaboré par Ibrahim Njoya, parfois dessiné à plusieurs mains et de multiples fois reproduit en dehors de l'atelier.



Fig.53 Le guerrier Nji Ndam Mandu (MQB 70.2008.70.4)

La circulation des calques reste cependant encore mal connue – les dessinateurs ne reconnaissant pas volontiers l'emprunt de modèles à leurs prédécesseurs –, bien qu'elle soit attestée dans plusieurs cas.

Les modèles photographiques des dessins bamoun

Les deux principales périodes de l'œuvre d'Ibrahim Njoya, dessins politiques et dessins patrimoniaux, correspondent également à des évolutions de son style : réaliste dans la première époque, au plus près d'une figuration naturaliste, le rendu des personnages s'arrondit dans la seconde période, avec une exagération croissante de la taille des yeux et des joues satisfaisant au goût d'une clientèle en grande partie expatriée - suivant vraisemblablement en cela une tendance plus générale d'accentuation des traits, sensible dans les masques en bronze à la cire perdue. En d'autres termes, les représentations du visage s'éloignent du réalisme de la première période.



FIG. 54 MASQUE ANTHROPOMORPHE, DON V. GISCARD D'ESTAING, 1977 (MQB 73.1977.1.1)

Ce réalisme figuratif qui reproduit les plus infimes plis des visages des derniers rois des Bamoun pose justement la question des modèles d'autant plus qu'à ma connaissance, Ibrahim Njoya n'a pas dessiné à main levée à partir de modèles vivants. La seule source crédible concerne donc l'emploi de photographies de différentes époques, hypothèse que je développe depuis la fin des années quatre-vingt-dix (Galitzine-Loumpet 2001, 2007, 2016). Celle-ci s'impose d'évidence pour qui travaille régulièrement en pays bamoun, d'autant que les Bamoun perçoivent photographies et dessins à travers la même perception de la ressemblance. Claude Savary (1977) avait pressenti ce point sans toutefois donner d'exemples ni saisir l'ampleur du processus³⁰.

L'emploi d'éléments de photographies paraît pourtant fréquent, sinon quasi-systématique, pour les portraits de rois et de personnalités importantes (chefs supérieurs, portrait de Mosé Yeyap...), selon une double procédure :

³⁰ Résidant au Cameroun dans les années 2000 et ne disposant pas alors d'un exemplaire de l'ouvrage de Claude Savary, je suis arrivée à la même conclusion. Christraud Geary, qui a travaillé sur la photographie dans le royaume bamoun, n'en a pris la mesure que récemment (2013)

- *Le réemploi de positions et d'objets.*

L'exemple le plus évident, en sus du cas précédemment évoqué de la photographie du roi Njoya devant un serviteur paré du costume de Nja servant à représenter le grand roi Mbuembue (pp. 21-22), est celui du roi Kouotou, toujours représenté assis sur un siège perlé à dossier. La posture reprend celle d'un cliché célèbre du roi Njoya, réalisé par la Deutsche Kolonialkriegerdank vers 1912³¹ et sera désormais associée à toutes les représentations de ce souverain, sous des formes modifiées (inversion du sens, transformations du siège en palanquin, détails des motifs) (Fig. 55 et 56).



Fig.55 Reproduction photographique du « Portrait du roi Kouotou », attribué à Ibrahim Njoya (MQB 73.1968.4.1)



Fig.56 «Le roi Kouotou partant à la guerre de Manguot », attribué à Ibrahim Tita Mbohou (MQB 70.2008.70.1)

Or cette transposition contient un élément anachronique, les sièges à dossier étant de création récente dans le royaume, inspirés au roi Njoya par les chaises européennes apportées par les premiers Allemands présents dans le royaume à partir d'avril 1902 – bien postérieurement donc au règne du roi Kouotou (début 19^e siècle).

³¹ Le cliché, conservé au Museum fur Völkerkunde Leipzig (ref 2826) est publié en couverture de l'ouvrage de Christraud Geary « *Images from Bamum: German Colonial Photography at the Court of King Njoya, 1902-1915*. Washington, DC: Smithsonian Institution Press, National Museum of African Art, 1988.

- *La copie de portraits photographiques*

Ce principe est attesté à une échelle insoupçonnée jusqu'à présent : nombre de clichés du roi Njoya ont été calqués pour servir de base à des dessins, en premier lieu par Ibrahim Njoya, mais aussi par ses continuateurs, Ibrahim Tita Mbohohou ou Edouard Nduop. Les portraits du souverain n'ont pas été les seuls modèles : des photographies de chefs supérieurs ou de personnalités prises entre 1922 et 1940 ont également été réutilisées par Ibrahim Njoya : ainsi de Mosé Yeyap et des chefs supérieurs Nji Mouliom, Nji Kam, Nji Nchare, Nji Mefire représentés dans un dessin intitulé « Notables du roi » (*Les dessins Bamum*, 1997 : 128, pl. 83), probablement commandé par Mosé Yeyap après le décès du roi Njoya.

Parmi de nombreux autres, plusieurs exemples de ce processus peuvent être évoqués et j'ai publié dans *African Arts* un dessin du roi Nsangu, dont la représentation de profil réadapte un cliché de profil du roi Njoya pris par Anckermann en 1908 (Galitzine-Loumpet 2016 : 74). Le cas le plus évident demeure cependant celui d'un portrait du roi Njoya, composé avec deux clichés : un de 1912 déjà évoqué, mis en scène par le souverain, où il pose avec son épouse Ndayié. Le dessin ne reprend que le côté droit du cliché, celui du roi, mais le reproduit fidèlement, au détail près (traits du visage mais aussi coiffe à plumet, bandoulières croisées, médailles sur la droite de la poitrine, ornements du costume, bague du souverain...) (Fig. 57 et 58).



Fig.57 Détail d'une photographie du roi Njoya et de l'épouse Ndayié, 1912

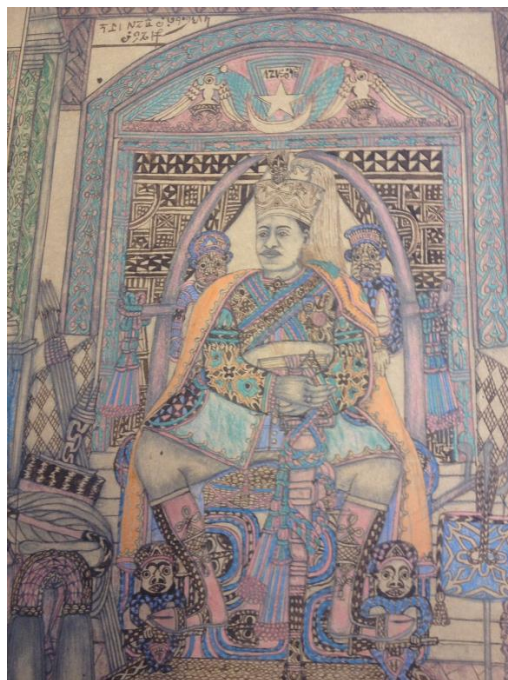


Fig. 58 Détail « Portraits des rois bamoun », élément central (MQB 75.12072)

La photographie du couple royal s'arrêtant à mi-taille, Ibrahim Njoya est contraint de s'inspirer d'une autre source, sans doute ce cliché du roi Njoya assis en vêtements européens sur le trône³² (Fig. 59), par ailleurs repris dans de nombreuses productions de l'artisanat bamoun, notamment en bronze.

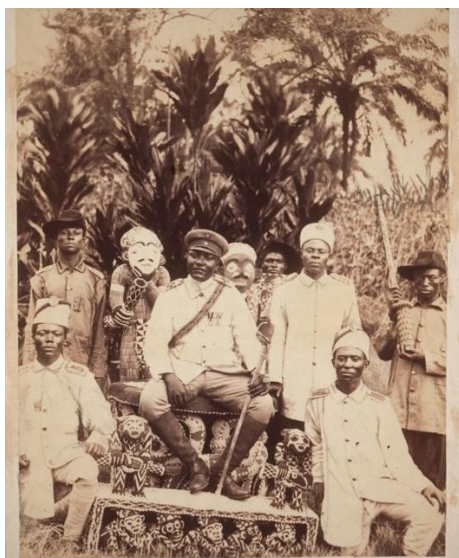


FIG. 59 «KING NJOYA OF BAMUM », J.E. LEIMENSTOLL, 1908, BASEL MISSION ARCHIVES MISSION 21 (E-30.32.00). PRISE DE VUE AU COURS DU DU VOYAGE VERS BUEA (1908)

³² Plusieurs autres clichés du roi Njoya sur son trône, jambes écartées, ont été prises et pourraient avoir servi de modèles.

On remarquera l'adaptation du bas du corps dans le dessin : transformation du costume (non brodé), des bottes (ornées selon le modèle peul), bâton déplacé au centre et devenu épée... Contrairement à la photographie, les jambes sont écartées, les mains placées l'une sur l'autre dans le dessin, tenant un livre (Fig. 60).



FIG. 60 LIVRE, DETAIL « PORTRAITS DES ROIS BAMOUN » (MQB 75.12072)

La position et le bas du corps varient dans les différents portraits connus : le souverain apparaît tour à tour debout ou assis. Dans les portraits où il est présenté debout, une évolution peut être constatée, les pieds pouvant être masqués par un pagne blanc (Les Dessins Bamum, Skira 1997 : 129, pl. 84) (Fig. 60), lequel pourra être séparé pour figurer deux jambes, avec un pantalon conservant le liseré initial du pagne (Les Dessins Bamum, Skira 1997 : 74, pl. 23³³). De façon générale, Ibrahim

Njoya paraît peu à l'aise avec le dessin des jambes et des pieds, souvent statiques et schématisés – c'est un des éléments d'identification de son style. Par ailleurs, le costume du roi Njoya changera dans certains tableaux dynastiques, coiffe, veste, pantalon et bottes étant remplacées par une gandoura et un turban sans que la position ne varie.

Enfin, le portrait en pied du roi Njoya inspiré de sa photographie de 1912 apparaît encadré par des motifs complexes signalant l'adaptation dans le registre bamoun des cadres entourant les portraits des personnalités allemandes : double représentation de l'autorité et de la légitimité s'attachant à reproduire à la fois les traits et le statut du souverain, éléments que reprendrons, à la suite d'Ibrahim Njoya, Ibrahim et Ismaël Tita Mbohhou (Fig. 61), Edouard Nduop, Daïrou Gozen³⁴ et nombre d'autres dessinateurs.

³³ Dessin « Portraits des 17 rois bamum de Nshare à Njoya » conservé au Musée d'Ethnographie de Genève.

³⁴ Pour les compositions photographiques d'Edouard Nduop et Dairou Gozen voir Geary 2013 : 236-245. Les données présentées dans cet article sont issues d'une recherche menée dans le cadre du projet « Bamum Art Worlds » The Getty Fondation auquel nous avons toutes deux participé.

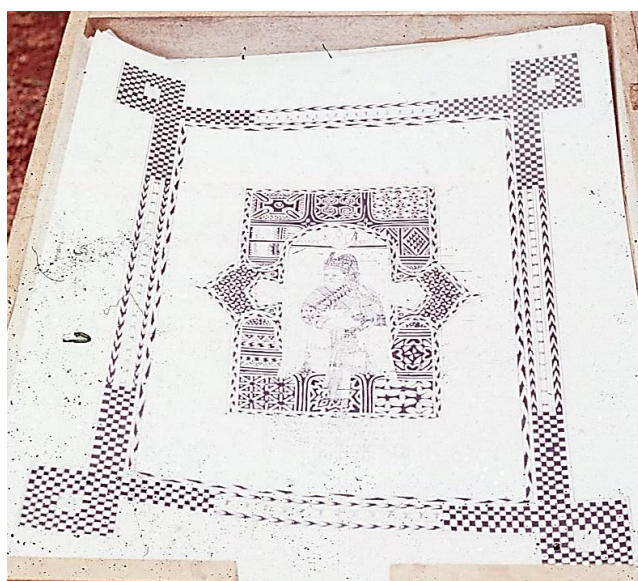


FIG. 61 MODELE « PORTRAIT DU ROI NJOYA », ATELIER TITA MBOHOU
D'APRES UNE COMPOSITION D'IBRAHIM NJOYA, CL. G. LOUMPET 2002

Le réemploi d'éléments issus de photographies dans le dessin apparaît donc multiple, à l'exemple du dessin intitulé « Portraits des rois bamoun de Nchare à Njimoluh Seidou » (Fig. 62), plusieurs fois évoqués. Le dessin intègre, en sus du portrait du roi Njoya et de celui du roi Njimoluh (à gauche de Njoya) composés d'après photographies, les portraits des rois Nsangu et Mbuembue inspirés des positions du roi Njoya sur des photographies de la période allemande ; des cavaliers repris d'autres clichés de différentes périodes de même qu'objets et éléments d'architecture. Il n'est pas exclusif, et l'influence des portraits rédigés dans *L'Histoire* est également sensible, comme je l'ai indiqué plus haut.

On remarquera que différentes versions de l'écriture bamoun sont fréquemment insérées dans les dessins. L'association d'un dessin avec un texte autonome situé au verso de la page souligne leur relation de contiguïté, bien que le dessin immédiatement identifiable ait effacé l'importance de textes alors encore en usage, aujourd'hui indéchiffrables ; l'insertion sous formes de légendes ou de vignettes met en évidence un fait nouveau, la participation de l'écriture à un processus de patrimonialisation, c'est-à-dire de commémoration d'une identité bamoun.



Fig. 62 « Portraits des rois bamoun de Nchare à Njimoluh Seidou », Ibrahim Njoya - avec la contribution d' Ibrahim Tita Mbohou ? (MQB 75.12072)

Au croisement des représentations du monde anciennes, des modifications successives apportées par l'écriture, le regard européen, l'intégration du réalisme photographique, la recomposition d'éléments épars dans diverses sources et les processus de traduction / création, les dessins bamoun occupent une place singulière. La capacité à transposer met en valeur l'étendue de l'art de créer de chaque artiste et l'originalité de son œuvre. Elle confronte la notion de ressemblance avec l'émergence de processus de patrimonialisation changeant et plus largement avec les transformations des représentations que les Bamoun se font d'eux-mêmes et de leur société.

Conclusion : Représentations de soi et patrimonialisation

Ce que ces usages complexes de transposition signalent en dernière instance, est à la fois la porosité et la complémentarité des régimes visuels et le caractère actif des transformations.

J'ai développé depuis deux décennies, l'hypothèse que les dessins bamoun créés par Ibrahim Njoya avec l'assentiment du roi Njoya constituent une réponse à la dégradation de la situation politique du royaume, une réaction à la perte progressive de contrôle de représentation de soi. Dans cette perspective, les dessins de la fin des années vingt, apparaissent comme un nouveau vecteur de représentation de la légitimité et de la puissance royale, vecteur valorisé par sa nouveauté et sa double inscription dans les espaces politique et artistique. Ils constituent alors, pour une période relativement brève n'excédant pas deux décennies, une forme spécifique et singulière de substitut aux clichés photographiques du souverain dont le nombre se raréfie. Les dessins sont alors en quelque sorte, des « photographies bamoun », inscrits dans une transformation majeure des perceptions de l'individu et de la personne dans le royaume.

Le choix des éléments repris de clichés devient dans cette perspective signifiant à plusieurs titres : circulation et conservation des photographies, choix de certaines d'entre celles disponibles, adaptations aux dessins, composition des dessins, émergence de nouvelles perceptions de soi, présence de régimes distincts de représentation de la personne selon les contextes... La liste n'est pas close.

Les données changent dans les années qui suivent la disparition du roi Njoya : la nécessité de l'exposition de traits individualisés de contemporains voisine alors avec le développement d'un art graphique destiné à l'exportation, une représentation du passé dont le caractère de vraisemblance se satisfaisant d'un réalisme figuratif plus vague (Fig. 63).



FIG. 63 « SCENES DE VIE AVEC TITRES », N.D., DESSINATEUR INCONNU. LA COMPOSITION S'ECARTE DES MODELES COURANTS. REMARQUER LA VIGNETTE « HERITAGE » EN BAS A GAUCHE. LE MODELE EST ICI PLUS PROCHE DES PANNEAUX DE BOIS SCULPTES (MQB 70.2008.70.1)

Des représentations graphiques conventionnelles se mettent alors en place, reprises par plusieurs dessinateurs au point de former des modèles et de stabiliser une « tradition » de dessins bamoun à partir des années quarante. Elles continuent d'être efficaces et univoques pour le public bamoun, déplaçant la reconnaissance des traits vers celles d'attributs.

Aujourd'hui, trois régimes de représentation de soi semblent coexister :

- D'une part, la permanence de représentations anthropomorphes peu individualisées, principalement sculptées et désignées comme un « art bamoun » destiné à un public intérieur (performances, décoration, marqueur d'appartenance) et extérieur (décoration, art) ;

- D'autre part, des dessins bamoun composés à la fois de reprises de compositions célèbres et d'inventions de modèles nouveaux. Dans le premier cas, la demande constante et la reprise de calques à de multiples reprises tendent à brouiller davantage encore les traits individuels au profit d'éléments de représentations généraux – seuls quelques attributs ou positions réduits en nombre permettent l'identification a minima du sujet, faisant place à une certaine variété dans la composition mais aussi à des réalisations plus rapidement exécutées. Dans le second cas, les nouveaux modèles, souvent commande de particuliers, continuent d'utiliser des clichés photographiques comme modèles ;
- Enfin, certaines personnalités du royaume sont devenues des icônes, fixant et échappant conjointement à tout réalisme figuratif. Par la volonté du roi Njimoluh qui a beaucoup œuvré en ce sens, la représentation du roi Njoya est déclinée sur des supports diversifiés – statuettes de bronze, nappes brodées, panneaux sculptés... Sa statue érigée sur la place du marché en 1985, face au palais, exécutée d'après photographie sur la demande de son successeur offre une norme, un modèle accessible à tous (Fig. 64). De même, le buste du roi Njimoluh (Fig. 65) commandé par son fils, le roi Ibrahim Mbombo Njoya, également d'après photographie, joue d'un réalisme autorisant des d'autres représentations– y compris dans la mosaïque du monument en arrière-plan : la relation entre les deux représentations leur assigne un statut égal ; toutes deux étant reconnues comme justes et similaires en ressemblance.



Fig. 64 Statue du roi Njoya, érigée en 1985, Foumban



Fig. 65 Monument commémoratif du roi Njimoluh, érigé en 1993, Foumban

Ce désintérêt envers un réalisme figuratif incarné par la présence omniprésente de la photographie se retrouve dans de nombreuses productions artistiques, par exemple représentations de masques³⁵ et statues de style « tikar ». Le fait s'observe également sur les panneaux sculptés : la production contemporaine favorise des créations fonctionnelles (portes battantes, éléments décoratifs) dont les thèmes principaux portent en majorité sur des scènes de chasse, de bataille ou de marché ; grand partage qui reconnaît à chaque médium un mode spécifique de représentation. La démocratisation de la photographie argentique puis numérique a rendu inopportune toute forme de « concurrence » de son réalisme – les productions artistiques participent d'un autre registre. En un sens, le principe de « traduction » d'un vecteur dans l'autre tend à s'épuiser, bien que de nouvelles productions s'essayent à reproduire les dessins dynastiques dans des panneaux en bronze à la cire perdue et en bois sculpté.

De fait, ces deux registres, réaliste et figuratif concourent à part variables et recomposables à la constitution d'un patrimoine bamoun. Il est intéressant, sur ce point, de constater que l'intérêt du roi actuel penche vers des représentations réalistes de symboles schématiques : ainsi de l'architecture du musée des rois bamoun en construction³⁶ dont la forme naturalise les motifs du serpent à double-tête et de l'araignée mygale divinatrice (Fig 66).

³⁵ Les masques en bronze ne sont pas des masques, mais des représentations de masques. Aucun d'entre eux ne peut être et ne fut porté : poids et matériaux seraient inappropriés pour toute performance. Les masques-heaumes sont fabriqués en bois et en raphia.

³⁶ Première inauguration prévue en décembre 2016



FIG. 66 MUSEE DES ROIS BAMOUN, ETAT AOUT 2016. L'ENTREE SE FAIT PAR LES GUEULES DES SERPENTS, LES SALLES CONSACREES AUX EXPOSITIONS SE TROUVENT DANS L'ARAIGNEE. NOTER LA SUPERPOSITION, DU PALAIS DU ROI NJOYA (EN ARRIERE-PLAN) ET DU NOUVEL EDIFICE (CL. A GALITZINE-LOUMPET)

Ces différents points soulignent davantage, s'il était besoin encore, l'intérêt d'une étude synchronique corrélant les différents styles, supports et représentations de soi aux niveaux individuel, familial, communautaire. Dans cette perspective, ni les dessins bamoun, ni les clichés photographiques ne peuvent être étudiés isolément. Il n'empêche que les dessins bamoun depuis leur invention, demeurent une arène de traduction privilégiée pour suivre les transformations du royaume et des habitants sur près d'un siècle./-

Références bibliographiques

- DELL S., « Yeyap's Resources ; Representation and the Arts of the Bamun in Cameroon and France 1902-1935 » dans *World Art and the Legacies of Colonial Violence*, ed. Daniel J. Rycro, Burlington V.T., Ashgate, 2013 : 31-56
- DUGAST, I. & JEFFREYS, M.D.W. *L'écriture des Bamum, sa naissance, son évolution, sa valeur phonétique, son utilisation*. Douala: Éditions IFAN, 1952.
- GALITZINE-LOUMPET, A.
- "Ibrahim Njoya : Maître du dessin bamoun", *Anthologie de l'Art en Afrique au XXème siècle*, F N'Goné, J.L. Pivin (eds) – Paris, Revue Noire Editions, Paris N'Gone Fall et J.L. Pivin (eds), 2001 : 102-105.
 - "De l'Iconographie à l'écriture, première analyse du système graphique Bamoun." *Annales de la Faculté des Arts, Lettres & Sciences Humaines, Université de Yaoundé* (2006): 123-137.
 - *Njoya et le royaume bamoun, les archives de la société des missions évangéliques de Paris 1917-1937*. Paris: Karthala, 2006, 580 p.
 - « *Since we know from comes the death, do you want to photograph me ? Representations of Self and Portraits in the Bamun Kingdom under French Colonization* », Communication présentée à la XXII IAMHIST Conférence, *Medias & Imperialism* Université d'Amsterdam, 18-21 juillet 2007, en ligne : https://www.academia.edu/12822515/Representation_of_Self_and_Portrait_in_the_Bamun_Kingdom_under_French_Colonization
 - "‘Islam bâtard’ ou religion refuge ? La mission protestante française face à l’Islam bamoun (Ouest Cameroun)," in *L’Islam des marges: mission chrétienne et espaces périphériques du monde musulman, XVIe-XXe siècles*, B. Heyberger et R. Madinier (eds.) (Paris: Karthala, 2011), 267-285.
 - "Représenter son espace-monde: La cartographie du roi Njoya (Royaume Bamoun, Ouest Cameroun)," in *Cartographier l’Afrique, Construction, transmission et circulation des savoirs géographiques du Moyen-Age au XIXe siècle*, Hirribarren V.& Seignobos R. (eds). *Cartes & Géomatique* 210, 2011a: 185-198.
 - "Le passé indéfini : du "précolonial" en Afrique subsaharienne", dans *Archéologie(s) en situation coloniale, Les Nouvelles de l’Archéologie* 126, déc. 2011b : 18-23

- “Reconsidering Patrimonialization in the Bamun Kingdom; Heritage, Image and Politics from 1906 to the Present” in *Art and Patrimony in the Cameroon Grassfields*, *African Arts* 49, Summer 2016 : 68-81
- “ Gouverner par (ré) appropriation. Politique de l’emprunt et invention de la singularité dans le royaume bamoun (Ouest Cameroun, XIXe-XXe siècle)”. A paraître dans les Actes de la conférence internationale *Réappropriations des savoirs*, collection Transaires, INALCO, 2017

GEARY, CH. M. *Things of the Palace*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1983.

- *Images from Bamum: German Colonial Photography at the Court of King Njoya, 1902-1915*. Washington, DC: Smithsonian Institution Press, National Museum of African Art, 1988.
- « Political dress : German-Style military attire and colonial politics in Bamum », in I. Fowler and D. Zeitlin (eds) *African Crossroads : Intersections of History and Anthropology in Cameroon*. Oxford ; Berghahn Press, 1996 : 165-172
- “Bamum and Tikar : Inspiration and innovation”, dans *Cameroon, Art and Kings*, Rietberg Museum, 2008 : 24-67
- *Bamum*. Milan: 5 Continents, 2011.
- A) “The past in the present : photographic portraiture and the evocation of multiples histories in the Bamum Kingdom of Cameroon”, in J. Peffer and E.L. Cameron (eds), *Portraiture and Photography in Africa (African Expressive Cultures)*, Bloomington : Indiana University Press, 2013, 213-252
- B) "Roots and Routes of African Photographic Practices: From Modern to Vernacular Photography in West and Central Africa (1850–1980)” in *A Companion to Modern African Art*, Gitti Salami and Monica Blackmun Visona (eds) (Chichester, West Sussex: Wiley Blackwell), 2013, 74-95.

GEBAUER, P. *The Art of Cameroon*. Portland, The Portland Art Museum, 1979.

LAMB V. & A. *Au Cameroun, Weaving /Tissage*, Elf Serepca Cameroun 1981, 192 p.

LOUMPET, G. “Les musées de Foumban,” in *Patrimonialisations en situation coloniale* (Rennes: Presses Universitaires de Rennes, à paraître 2016).

MOHAMMADOU, E. « Traditions d’origine des peuples du centre et de l’ouest Cameroun » *African Languages and Ethnography XX*, ILCAA, Tokyo, University of Foreign Studies, 1986 : 42-61

- « Nouvelles perspectives de recherche sur l'histoire du Cameroun central au tournant du XVIIIe siècle (c. 1750-1850) : l'invasion Baare-Tchamba », *Ngaoundéré Anthropos*, vol. 4, 1999b : 53-91

MORIN, F. "L'art africain au MEG: la collection des précurseurs," in *Regards sur les collections: Musée d'ethnographie de Genève* 2014 173-187.

NELSON, S. "Collection and context in a Cameroonian village", *Museum International* 59, 3, 2007: 22-30.

NJEUMA, M. « Bamun Chronology – new insights » *Actes du colloque du centenaire de la naissance du roi Njoya*, 1985 : 93 p

NORTHERN, T. *The Art of Cameroon*, Washington, D.C. : Smithsonian Institution Traveling Exhibition Service, 198, 207 p.

NJOYA, I. *Histoire et coutumes des Bamum* (trad. Par le Pasteur Martin). Douala: Memoires de l'IFAN, 1950.

PARE, I. "Un artiste peu connu : Ibrahim Njoya", *Abbia* n°6, août 1964 : 173-181

SAVARY, CL. *Situation et histoire des Bamum: notes à propos de la collection des dessins bamum du Musée d'ethnographie de Genève*. Genève : Musée d'ethnographie de la Ville de Genève, 1979.

TARDITS, CL. *Le royaume bamoum*. Paris: A. Colin, 1980.

- « Un grand dessinateur : Ibrahim Njoya », dans *Les Dessins Bamum*, Skira, 1997 : 52-60

- *L'histoire singulière de l'art bamoum*. Paris: Afredit-Maisonnewe & Larose, 2004, 127 p.

WITTMER M.K. « Bamum Village Masks », *African Arts*, Vol. 12, No. 4 (Aug., 1979), pp. 58-63

Liste des figures

- 1 Localisation du royaume bamoun
- 2 Ibrahim Mbombo Njoya, 19^e roi des Bamoun (cl. Germain Loumpet, 1992)
- 3 Page du manuscrit "l'histoire des rois venus de Rifum" traduit sous le nom de "histoire et coutumes des bamoun". Cliché d'après négatifs de l'œuvre complète. don Idelette Dugast (MQB PF0050500)
- 4 Dessin : motifs géométriques (verso MQB 70.2008.70.9)

- 5 Calque, Ismaël Tita Mbohou (Cliché A. Galitzine-Loumpet, août 2016)
- 6 « Artisans bamoun décorant des tissus par le procédé du batik » (MQB PP0149123)
- 7 « Chef de Bafoussam en deuil. Les hommes liges viennent lui rendre hommage (devant une tapisserie Bamoun) », Frank Christol, 1925-1936 (MQB PP0135140)
- 8 Portrait du roi Njoya. Détail dessin (MQB 75.12072)
- 9 « Jeune chef », Frank Christol 1930 (MQB PP0022972)
- 10 Le roi Mbombuo Njoya sur le trône (Cl. G. Loumpet 2006)
- 11 Statue féminine, Mission Labouret 1934 (MQB 71.1934.171.8)
- 12 *Tu ngunga*, Mission Labouret 1934 1934 (MQB 71.1934.171.28)
- 13 Ngungure Shetfon, détail « Portraits des rois bamoun » (MQB 75.12072)
- 14 « Die Namfon Bamum » B. Anckermann, 1908, Ethnologisches Museum Berlin
- 15 Détail, roi Mbuembue, « Portraits des rois Bamoun » (MQB 75.12072)
- 16 Détail « Portrait du roi Mbuembue » (MQB 70.2008.70.3)
- 17 Portrait sculpté du roi Mbuembue, Ibrahim Njoya 1924 (Musée du palais royal) (cl. G. Loumpet 1995)
- 18 Le roi Njoya et le costume de la cérémonie du Nja, Bernhard Anckermann, Ethnologisches Museum Berlin 1908
- 19 Calque du dessin « Le roi Mbuembue », Ismaël Tita Mbohou. (Cl. A. Loumpet, 2016)
- 20 Dessin roi Mbouombuo (Mbuembue) Ismaël Tita Mbohou. (Cl. A. Loumpet, 2016)
- 21 Le roi Njoya sur son trône, le missionnaire avec son appareil photographique. Cl. A. Wurhmann 1911 ? -avant 1913)
- 22 « A gauche : Moïse Yeyap (personnalité marquante du Cameroun), en compagnie de son ami le pasteur Noah Njilu ». Cf. 1966-4384-730 (MQB PP0022989)
- 23 « Le sultan N'Joya », (cl. Gaston Adrien Joseph) avant 1930 (MQB PP0072994)
- 24 « Njoya II » (MQB pp0135066)
- 25 « Njoya, sultan de Foumban dans son palais » (MQB PP0072993)
- 26 « Le roi Njimoluh (1902-1992) avec deux reines : à gauche, avec la reine Ndufou Lantana (mère du souverain actuel), à droite avec la reine Mboua Rainatou (ou encore Ne Yumo, fille de Nji Antut) ». Cliché probablement réalisé par Nji Mouliom Oumarou, dit « Nji Photographe » (MQB : PV0040934.1)
- 27 « Type de femme bamoun » (section techniques du corps), Agence économique des Colonies Autonomes et des territoires africains sous mandat, 1930-1947 (PP0015547)
- 28 « Femme Bamoun », Bogumil Holas, entre 1945-1979. (MQB PP0176594).
- 29 "Chef Bamoun" (Nji Nchare) Service Intercolonial d'Information et de Documentation - Ministère des Colonies, 1930-1939 (MQB PP0015481)
- 30 "Types Bamoun", Agence économique des Colonies Autonomes et des territoires africains sous mandat (MQB PP0015519).

- 31 Autoportrait « Nji photographe », Nji Mouliom Oumarou, non daté, vers 1960 (collection privée)
- 32 Momanfon Nji Ndam, de Foubot assis entre ses épouses (PV0040931.1) / Momanfon Nji Ndam, de Foubot entouré de ses gens (MQB PV0040931.2)
- 33 Manshut Tupanka Nji Nsangu Mandu (et ses épouses ?) (MQB PV0040938.1) / Manshut Tupanka Nji Nsangu Mandu entre deux hommes, Nji Fifen Njem Njem (à gauche), non identifié à droite (peut être Nji Fonju ?).
- 34 Portraits de femmes (MQB : PV0040939)
- 35 Deux femmes, n.d., Cl. Nji Mouliom Oumarou (coll. privée)
- 36 Peinture sur contreplaqué d'après photographie, n.d. Dairou. (Cl. G. Loumpet), 2002
- 37 "Groupe avec Mosé Yeyap au centre" (MQB PV0040937)
- 38 « Musée de Mosé Yeyap (intérieur)" (légende originale « Une salle du Palais-musée de Fouban (réserve ?) »), Franck Christol, 1927 (MQB PP0135067)
- 39 Sculpture en ciment, peinture murale Ibrahim Njoya, carrefour central, Fouban. phot. et date inconnus
- 40 "Case avec fresques bamoun de 1954", Pierre Harter (MQB PP0136355)
- 41 « Trois contes avec plan de la ville de Fouban et légendes manuscrites », détail, attribué à Ibrahim Njoya (MQB 70.2008.70.10)
- 42 « Portrait en buste du roi Mbuembue » attribué à Ibrahim Njoya (MQB : 70.2008.70.3).
- 43 « Portrait du roi Mengap » attribué à Ibrahim Njoya (MQB 70.2008.70.2)
- 44 « Portrait du roi Gbetnkom » attribué à Ibrahim Njoya (MQB 70.2008.70.12)
- 45 Portraits des rois bamoun, entrée du palais royal de Fouban, réalisation Dairou, 2006. (Cl. A Galitzine-Loumpet, août 2015)
- 46 « Bataille de Manga », probablement Ibrahim Tita Mbohou (MQB 70.2008.70.9).
- 47 Détail de la « Bataille de Manga », probablement Ibrahim Tita Mbohou (MQB 70.2008.70.9)
- 48 « Bataille de Manga », modèle Atelier Tita Mbohou (MQB 70.2008.70.14)
- 49 Calque de la « Bataille de Manga », collection privée Ismaël Tita Mbohou, (Cl. A. Galitzine- Loumpet août 2016)
- 50 Dessin d'après détail de la « Bataille de Manga », collection privée Ismaël Tita Mbohou (Cl. A. Galitzine- Loumpet 2016)
- 51 Surimposition de plusieurs thèmes sur calque. Coll. Ismaël Tita Mbohou (cl. AGL, août 2016)
- 52 « La première école coloniale au pays Bamoun sous le règne de Njoya », Ismaël Tita Mbohou (MQB 70.2008.70.19)
- 53 Le guerrier Ndam Mandu, Atelier Tita Mbohou (MQB 70.2008.70.4)
- 54 Masque anthropomorphe, don V. Giscard d'Estaing, 1977 (MQB 73.1977.1.1)

- 55 Reproduction photographique du « Portrait du roi Kouotou », attribué à Ibrahim Njoya (MQB 73.1968.4.1)
- 56 «Le roi Kouotou partant à la guerre de Manguot », attribué à Ibrahim Tita Mbohou (MQB 70.2008.70.1)
- 57 Détail d'une photographie du roi Njoya et de son épouse Ndayié, 1912
- 58 Détail « Portraits des rois bamoun », élément central (MQB 75.12072)
- 59 «King Njoya of Bamum », J.E. Leimenstoll, 1908, Basel Mission Archives Mission 21 (E-30.32.00). Prise de vue lors du voyage vers Buea (1908)
- 60 Livre, Détail « Portraits des rois bamoun » (MQB 75.12072)
- 61 « Portraits des rois bamoun de Nchare à Njimoluh Seidou », Ibrahim Njoya avec la contribution d'Ibrahim Tita Mbohou ? (MQB 75.12072)
- 62 Modèle « Portrait du roi Njoya », Atelier Tita Mbohou (Cl. G. Loumpet 2002)
- 63 « Scènes de vie avec titres », n.d., dessinateur inconnu. La composition s'écarte des modèles courants. Remarquer la vignette « héritage » en bas à gauche. (MQB 70.2008.70.11)
- 64 Statue du roi Njoya, érigée en 1985, place du marché de Foumban
- 65 Monument commémoratif pour le roi Njimoluh, érigé en 1993, Foumban
- 66 Musée des rois bamoun, état août 2016. (Cl. A Galitzine-Loumpet)

Liste des tableaux

1. Tableau des motifs zoomorphes
2. Modèles de représentation graphique des rois bamoun