

Essai critique : MEYER, A. & SAVOY, B. 2023. *Atlas de l'absence. Le patrimoine culturel du Cameroun en Allemagne*. Berlin, éd. Reimer.

Tchandeu, Narcisse Santores

Département des Arts et Archéologie, Université de Yaoundé I

tchandeunarcisse@yahoo.fr

Résumé

Avant la publication de l'ouvrage « *Atlas de l'absence. Le patrimoine culturel du Cameroun en Allemagne* » (Meyer & Savoy 2023), nul ne pouvait encore soupçonner l'ampleur numérique d'environ 40000 biens culturels matériels du Cameroun conservés dans les fonds publics en Allemagne. Face à cet immense corpus acquis dans des conditions très souvent inégales, les auteurs posent non seulement le problème paradoxal du déficit criard de la documentation muséographique en Allemagne - publications scientifiques, catalogues, guides de musées et listes d'inventaires systématiques -, mais aussi celui de la perte, l'amnésie ou l'aphasie mémorielle progressive au Cameroun. S'est alors systématisée entre 2019 et 2023 une approche dite « *histoire inversée des collections* », visant une décolonisation des savoirs archivistiques germano-centrés, doublée d'une recherche en provenance à partir des traditions orales relativement résilientes au Cameroun. Y ressort un argumentaire qui a su épistémologiquement reconnecter les collections avec un ensemble parfois chaotique des données archivistiques intertemporelles et inter-contextuelles, mais tout en étant perméable à un défaut de spécialisation en recherche fondamentale sur les arts anciens africains, ce qui limite ou édulcore considérablement la contre-argumentation ethnographique.

Mots Clés : bien culturel ; translocation ; musée public ; Cameroun ; Allemagne.

Abstract

Before the publication of the book ‘Atlas de l'absence. Le patrimoine culturel du Cameroun en Allemagne’ (Meyer & Savoy 2023), no one could have imagined the sheer scale of Cameroon's cultural heritage held in public collections in Germany: some 40,000 artefacts. Faced with this immense corpus, acquired under often unequal conditions, the authors raise not only the paradoxical problem of the glaring lack of museographic documentation in Germany – scientific publications, catalogues, museum guides and systematic inventory lists – but also that of loss, amnesia or progressive memory loss in Cameroon. Between 2019 and 2023, a so-called “reverse history of collections” approach was systematised, aiming at a decolonisation of German-centred archival knowledge, coupled with research into provenance based on the relatively resilient oral traditions in Cameroon. The result is an argument that has epistemologically reconnected the collections with a sometimes chaotic set of intertemporal and intercontextual archival data, but which is vulnerable to a lack of specialisation in fundamental research on ancient African arts, considerably limiting or watering down the ethnographic counter-argument.

Keywords: cultural property; translocation; public museum; Cameroon; Germany.

Essai critique : MEYER, A. & SAVOY, B. 2023. *Atlas de l'absence. Le patrimoine culturel du Cameroun en Allemagne*. Berlin, éd. Reimer.

Tchandeu, Narcisse Santores

À la lecture de l'ouvrage « *Atlas de l'absence. Le patrimoine culturel du Cameroun en Allemagne* » (Meyer & Savoy 2023), y ressort un constat doublement consternant : la « bouleversante méconnaissance [...] tant au Cameroun qu'en Allemagne » d'environ 40000 pièces déportées pendant la période coloniale dans les fonds publics allemands d'une part, et la pauvreté alarmante des publications scientifiques, catalogues, guides de musées et listes d'inventaires systématiques à ce sujet d'autre part. Toute l'urgence et l'importance de ce livre, qui a su conjuguer l'histoire décousue des recherches, avec l'imbroglio taxinomique des collections et des archives muséales, ainsi qu'avec l'effritement des traditions orales au Cameroun. Face à ce défi méthodologique, s'est construite de 2019 à 2023 une approche dite « histoire inversée des collections », codirigée par deux germanistes : Albert Gouaffo et Bénédicte Savoy, porteurs respectifs du projet à partir de l'université de Dschang au Cameroun et de l'université technique de Berlin en Allemagne. Riche de quatorze co-auteurs, l'ouvrage est constitué d'une introduction présentant le projet, le contexte et l'ampleur des corpus déportés. Vient ensuite le développement de quatre parties traitant des différents « Acteurs » plus ou moins impliqués dans les déportations, suivi d'une réflexion sur le statut des « Objets » déportés, l'« Utilité » d'une telle razzia - prétendue de sauvetage culturel - ; et le contrecoup du « Maintenant », en termes de gestion d'un héritage à la fois conflictuel et partagé. Enfin, l'Atlas est complété par des « Annexes », intégrant une cartographie et un inventaire ciblé des collections, des « Biographies exemplaires », mais aussi une sélection iconographique, sans oublier les appendices. Bien que tous les chapitres soient inspirants, seulement trois, en plus de l'introduction, vont se prêter ici à une relecture critique. Ce choix tient à la complémentarité des caractères épistémologiques, ontologiques et phénoménologiques du contenu des

chapitres : « Au nom de la science » de Savoy ; « Des parties d'êtres humains vivants... » de Tsogang Fossi ; et « Méconnaissable... » de Meyer. Notons que des erreurs de relecture et d'interprétation peuvent être tributaires de l'exploitation de la version française de l'ouvrage originale : *Atlas der abwesenheit. Kameruns kulturerbe in Deutschland*.

À propos de l'introduction

Les corpus déportés sont autant impressionnantes par le nombre que par l'ancienneté, l'exclusivité, la diversité typologique et le caractère encyclopédique des collections. Citant à ce sujet Northern (1973), Savoy (2023 : 251) note que : « seule l'Allemagne possédait des collections permettant d'illustrer la diversité et la différenciation précoloniales de l'héritage culturel matériel du Cameroun, c'est-à-dire des objets anciens, tandis que les nombreuses collections des Etats-Unis regorgeaient d'exemples "from the 1930s and later" ». Le rapt a été de sorte que Savoy et Gouaffo (2023 : 10) reprennent dans « Le projet » le titre de l'ouvrage « L'Afrique fantôme » de Leiris (1934). Une expression enchanteresse qui dissimule mal la vision pessimiste d'une Afrique mélodramatisée, comme s'il suffisait d'un épisode colonial de dépossession culturelle pour vider tout un continent de son âme, de ce souffle vital d'inventivité qui a pourtant résisté à des siècles bien plus tragiques de traites transsahariennes et transatlantiques. Sinon à quand « L'Europe fantôme » des pillages napoléoniens, nazistes et des escadrons encore plus fatidiques des guerres mondiales ?

Le recadrage terminologique du projet « **Aucun objet** » (Savoy et Gouaffo 2023 :11), est un moment essentiel de l'ouvrage. S'y opère un parti pris conceptuel sur le statut des collections, privilégiant leur réification ethnographique au nom des termes génériques comme « artefact », « entité », « chose », « objet » -, autant appliqués aux spécimens d'origine naturelle, qu'aux vestiges archéologiques, aux pièces purement mécaniques, mais aussi à celles relevant d'un souci iconique, décoratif, esthétique ou artistique. Au regard de cette dernière

catégorie, en choisissant ainsi de projeter les représentations comme des sortes de *factums* artificiels, inintentionnels, ou alors des *antitas* quelconques, on en arrive à bannir l'acte singulier de création, l'unicité de l'œuvre, son a priori autotélique, l'individualité du créateur, voire l'inaliénabilité de sa propriété intellectuelle et de son droit d'auteur, ceci au profit de la téléologie fonctionnelle, du bien communautaire de consommation, du privilège de l'utilisateur et de l'*agency* sociale. De plus, en inversant le rôle desdits objets en sujets commandeurs de prédicats, les auteurs leur réaffectent, à la manière des évolutionnistes culturels, le sceau de la superstition et du fétichisme : « Dans notre cas, ce sont les soi-disant objets qui demandent souvent le prédicat ; ils agissent comme des sujets, ordonnent le monde des gens autour d'eux, le font bouger et le façonnent » (Savoy et Gouaffo 2023 : 11). On semble perdre de vue qu'avant d'être une entité symbolique ou fonctionnelle, la création est avant tout une performance plastique du créateur. Et cette iconoclastie de l'artiste semble répondre à un programme d'anonymat pensé depuis les missions ethnographiques coloniales. Que ce soit le questionnaire de la mission scientifique allemande en Afrique Centrale en 79 points au début du XXe siècle, ou les fiches descriptives en 09 points des expéditions françaises des années 1930, ils identifiaient de préférence l'utilisateur de l'objet et non le créateur. Pourtant, en tenant compte des tournures linguistiques et sémantiques de la vie d'un objet *in/ex situ*, il arrive que le terme de désignation/considération de celui-ci varie de l'atelier de l'artiste, aux différents usages qui en sont faits, jusqu'à la mort rituelle du bien et sa re-sémantisation muséographique et mercantiliste. L'exemple des pierres sculptées par les artisans bamoum est tout à fait anecdotique de la dynamique nominale autour d'un même objet. Dans l'atelier du sculpteur, la pierre *gwo nka* - littéralement : « pierre quelqu'un » - magnifie l'habileté de l'artiste à ressortir une forme imagée. Lorsque cette pierre est plantée au sol pour diverses fins rituelles, elle peut prendre l'appellation de : *gwo guh* (littéralement : « pierre justice ») dans le cadre des ordalies rituelles ; *gwo seh* (littéralement : « pierre qui voit ») au sujet des pratiques de voyance ; *gwo*

dap (littéralement : pierre fondation ») en référence au marquage d'un espace de commandement ; ou encore de *gwo sié* (littéralement : pierre mort), faisant allusion à la stèle funéraire. En outre, pour les besoins du marché de l'art, les antiquaires n'hésitent pas à procéder à une surenchère nominale, en faisant passer des copies pour des monolithes plus prisés *akwanshi, atal* ou *bakor*, en provenance de la Cross River.

Bien que le « Corpus » soit très diversifié en collections naturelles et culturelles, matérielles et immatérielles, l'Atlas s'est principalement concentré sur les objets ethnographiques à caractère artistique, artisanal ou simplement décoratif, même si s'y improvisent quelque peu des corpus d'histoire naturelle – « Éléphant camerounais sur commande » ; « Parties d'êtres humains vivants ». Loin d'être fortuit, ce choix est sans doute tributaire du profil d'historien d'art des coordonnateurs du projet : Andréa Meyer et Bénédicte Savoy. Encore que les collections d'art cristallisent mieux que tous les autres médiums, des enjeux liés aux spéculations boursières des collectionneurs et institutions muséales d'une part, les réclamations et revendications de restitutions des communautés africaines d'autre part. Dans ce dernier cas, autant les collections permanentes d'objets d'art muséalisés ont fabriqué les regards, surtout ceux des diasporas, en termes des revendications, autant les nationalismes ont davantage forgé les passions autour des restes humains, alimentant les narratifs sur certains martyrs, chefs résistants, et sur d'innombrables victimes anonymes. Face à ces deux catégories prégnantes d'objets artistiques et mémoriels, les autres types -botanique, zoologique, minéralogique, archivistique et archéologique - semblent bien être des épiphénomènes moins lancinants dans les mémoires collectives. Bien sûr, il fallait faire un choix taxinomique, même si les auteurs remettent en question les classements artificiels « progressivement établis en Europe au cours du développement des disciplines académiques et des musées à partir d'environ 1750 » (Savoy & Gouaffo 2023 : 14). Toutefois, tel qu'est idéalisé ici un archéotype de classement africain inclusif, on a l'impression tout au plus de recycler le musée d'histoire

naturel, sinon de projeter un continent fantasmé où l'homme pur ou primitif se confond à la jungle, côtoyant au quotidien des animaux, vivant de ramassage, de cueillette et de chasse. Loin de là ! Bien qu'intégrant un fait total dans leur mise en scène rituelle, utilitaire et environnementale, les objets anciens d'Afrique ne répondent pas moins à leurs propres systèmes de conservation, de rangement et de classification spatio-temporels, encodant des types en fonction des paramètres comme le genre sexuel, les classes d'âges, les statuts socio-politiques, funéraires, les orientations cardinales, numériques, chromatiques... Sinon, on saisira mal l'importance accordée aux espaces et aux gardiens spécialement affectés à la conservation de certains types particuliers d'objets. La société mboum de l'Adamaoua, telle qu'étudiée par Froelich (1959), en est une parfaite illustration. On y distingue des objets d'intronisation *fe mboum* (littéralement : force ou richesse des Mboum), comptant des biens métalliques et des figurines en terre cuite et en bois, distinctement enfermés dans deux couples de calebasses, auxquels s'ajoutent des galets de décompte des règnes contenus dans un sac ; le tout conservé dans une grotte gardé par le *gâ dolô* (littéralement : gardien des objets sacrés). Cette catégorie de *sacramentaux* se différencie des objets secrets d'initiation respectivement contenus dans la case des hommes *fempak* et dans celle des femmes *buarpak*, l'ensemble étant gardé par le *gâ pak* (littéralement : gardien des greniers). Du reste, l'exercice permanent du pouvoir compte sur un *regalias* particulier du souverain *belaka*, notamment des couteaux de jet *ha*, des trompes en bronze *fora*, et des casques à épingle de cuivre *mbara lakâju*, dont certains sont exposés dans la case vestibule du palais et d'autres sont gardés dans la case des richesses *pak kensi*.

La question de la provenance devient des plus complexes lorsqu'elle est à l'épreuve des dynamiques cartographiques. D'une part les « Nouvelles frontières » du Cameroun ont subi différentes modifications pendant la colonisation et au lendemain des indépendances des régions francophones et anglophones ; d'autre part « les nouvelles frontières » de la République Fédérale d'Allemagne ont été construites sur les ruines de l'empire colonial. En termes

d'« Intertemporalité », la période allemande de collecte et d'exportation des biens culturels camerounais mérite d'être légèrement réajustée, de 1884 à 1916 et non jusqu'en 1919 comme les auteurs le mentionnent tout au long de l'ouvrage ; le petit laps temporel correspondant au moment du condominium franco-britannique au Cameroun. Les auteurs font bien de mentionner que la mutation des frontières coloniales du Cameroun allemand influence réciproquement les provenances des biens culturels vis-à-vis des pays transfrontaliers, même si ne sont cités que les cas du Nigéria et du Gabon voisin. Cette projection résisterait pourtant mieux à la diachronie des faits si elle prenait en compte, non seulement le « bec du canard » qui grignote le sud-ouest du Tchad jusqu'en 1911, mais aussi et surtout, toute la boulimie orientale – Neukamerun - qui, suite au traité de Fès (1911) jusqu'en 1916, a intégré des parties considérables du Tchad, de la République Centrafricaine, voire une petite incursion au nord du Congo belge. De fait, les amputations effectuées sur le Neukamerun à partir de 1916 problématisent la provenance et *in fine*, les attributions muséographiques de certains biens culturels appartenant aujourd'hui à des bipartitions voire des tripartitions ethniques transfrontalières. Du côté de la puissance coloniale, les auteurs ne manquent pas de rappeler que suite à la transition de l'Empire allemand en République de Weimer à partir de 1919, des corpus coloniaux considérables ont connu des destins divers. Certains, à l'Ouest (l'Alsace et la Lorraine) ont été rattachés à la France, tandis que d'autres, à l'Est (Posnanie, Prusse Occidentale, Dantzig), à la Pologne. Après les velléités expansionnistes du Troisième Reich, défait en 1945, « l'abolition de la Prusse a entraîné une redéfinition radicale des frontières dans le cadre de la division de l'Allemagne, jusqu'à la réunification des deux Etats allemands, la RDA et la RFA, en 1989 » (Savoy et Gouaffo 2023 : 15).

Il est encore question d'« intertemporalité » lorsque l'Atlas aborde le point « Musée, violence, utilité – et maintenant ? ». Est alors convoquée une approche de décolonisation des savoirs, notamment « la méthodologie de l'"histoire inversée des collections", qui part moins

des collections de certains musées (allemands) que de la constatation de l'absence de biens culturels dans certaines régions du Cameroun » (Savoy et Gouaffo 2023 : 20). Or, de toute évidence, cette constatation du vide laissé dans l'ancienne colonie ne peut être faite qu'à postériori de la prise de conscience de l'ampleur des collections en Allemagne, ces dernières n'étant que le reflet de la dimension des spoliations d'objets en fonction des types plus ou moins représentatifs d'une région à l'autre. Sinon les auteurs seraient en contradiction avec un propos liminaire du projet : « Même les auteurs de cet atlas ne se doutaient pas, au début de leurs recherches, de l'immensité du patrimoine culturel matériel camerounais présent dans les musées ethnologiques allemands » (Savoy et Gouaffo 2023 : 10). Aussi, comment inverser l'histoire, c'est-à-dire décoloniser les savoirs si les sources de l'atlas, la banque des métadonnées – pour emprunter à l'IA - restent foncièrement tributaires de la documentation, des archives, des inventaires et indexations muséographiques principalement produits par le colon, qui plus est, pour les besoins de la cause coloniale ? La solution inverse, celle du recours aux traditions orales au Cameroun, conduit également à une impasse, tant l'amnésie collective s'est installée sur les ruines d'une transmission orale décousue, aphasique, défaillante et corrompue. Ainsi, en mentionnant la « volonté forte de ce livre de se détacher de la représentation unilatérale (allemande) des acteurs coloniaux, dont certains sont désormais bien étudiés », les auteurs ne jouent pas moins le jeu d'une dépendance chronique aux archives. C'est à celles-ci que l'on doit d'avoir ciblé et parfois fabriqué au besoin, un type de personnage endogène, volontiers biographié dans cet atlas. Il en ressort une trentaine d'acteurs camerounais présentant trois types de visages : celui sympathique du traducteur, de l'intermédiaire ou du collaborateur ; celui hostile du rebelle ou du résistant ; celui plus courant du bon collaborateur qui s'insurge par la suite lorsqu'il perd certains avantages. Mais nulle part n'est biographié ou monographié un seul artiste ou même un atelier d'artiste, au profit de qui ou de quoi toute théorie sérieuse de provenance devrait se construire. Pourtant, l'Atlas fait l'économie du nom d'un sculpteur

célèbre de Bangwa, le nommé Atseu Atsa (1840-1910), rare artiste à être cité sans aucun commentaire, sur une légende dans le « Cahier d'images » - planche XXII, Museum Fünf Kontinente, Inv.-Nr. 05-242. Il faut croire que les auteurs ne se sont pas appropriés l'article de Harter (1990) portant justement sur la biographie de ce sculpteur de cours de Fontem. C'est à ce dernier que l'on doit pourtant au moins cinq « chef-œuvres » exceptionnels, clairement identifiés dans différents musées publics en Allemagne - Musée ethnographique de Berlin (inv. n° III C 10.514 et III C 10.515) ; Museum für Völkerkunde de Hambourg (inv. n° 11.10.1) et du Rautenstauch-Joest Museum de Cologne (inv. n° 48.796).

Parmi les biographies de souverains annexées à l'Atlas, l'exemple du *fwa* Asunganyi est des plus illustratifs du fait qu'une mauvaise exégèse peut considérablement fausser les recherches en provenance. Le personnage y est présenté comme le chef suprême des neuf chefferies bangwa (Tsogang Fotsi 2023 : 372), alors que celles-ci sont toutes indépendantes et que le terme bangwa¹ n'est pas adopté par les populations locales pour s'autodéterminer, mais plutôt par les groupes voisins bayang et bamiléké. En outre, le titre de chacun des neuf chefs dit bangwa correspond au nom de son terroir, si bien que Fontem par exemple dont le souverain fut Asunganyi : « is the name given indiscriminately to the chief, his capital and his country » (Brain & Pollock 1971 : 5). Ainsi, par un jeu de syntagme nominal qui réduit bien souvent l'expression « art bangwa » à la seule chefferie de Fontem ou de Lebang, erronément perçue comme chef-lieu des neuf chefferies, le biographe reproduit les lacunes de la littérature ethnologique, en matière de provenances d'objets dit bangwa. Pourtant certains chefs-d'œuvre les plus réputés de la sculpture bangwa, faussement attribuées à Fontem dans cet atlas, proviennent d'autres chefferies locales. C'est le cas de la célèbre statue dite de la reine Bangwa, collectée dans la chefferie de Foréké Cha Cha (Notué 1994 : 72 ; Perrois & Notué 1997 : 130) ; ou encore la statue dite du « roi Lefem Fotabong », provenant de la chefferie Fotabong (Harter

¹ Bangwa désigne littéralement le gens « *ba* » qui ont en commun la langue « *ngwa* » ou précisément « *nwē* ».

1986 : 7). Par ailleurs, la présence d'une chefferie légitimement nommée Bangwa dans la localité du Ndé en pays bamiléké a amené Brain et Pollock (1971 : 2) à signaler que jusqu'en 1965 : « the pieces marked 'Bangwa' in German museums and private collections had been attributed to an eastern Bamileke chiefdom also called Bangwa [...], which had been included in a survey of Bamileke art by Lecoq ». De fait, tout comme la catégorie « art bangwa » est déroutante, celle d'« art du Cameroun » est loin d'être, depuis les années 1950, aussi fixe que le prétendent Savoy et Gouaffo (2023 : 22). Promues par différents auteurs dès les années 1930 sous les titres « L'art au Cameroun » (Labouret 1935 ; Lecoq 1951 ; Lem 1951), « Art of Cameroon » (Gebauer 1979), « The art of Cameroon » (Northern 1984), « Arts anciens du Cameroun » (Harter 1986), toutes ces catégories n'ont jamais été que des paravents syntagmatiques qui, pour des questions de représentativité muséographique et de marché de l'art, font passer tout l'art d'un pays – plus de 250 ethnies - sous le seul prisme des productions, qui plus est sculpturales du Grassland.

La question de la terminologie coloniale et de l'interprétation de l'image : « (Sans) mots, (sans) images » (Savoy & Gouaffo 2023 : 23), pose autant le problème du germano-centrisme du langage colonial et de sa traduction, que de l'harmonisation de la présentation des objets et des légendes qui les accompagnent. S'il est bien attesté que certaines notions comme l'allemand *führer* (pour guide spirituel), l'anglais « chief » ou le français « chefferie » ont été transposées puis adoptées sans réserve dans la nomenclature des sociétés traditionnelles locales, il n'en demeure pas moins que les auteurs eux-mêmes recourent constamment à des termes de rechange tout aussi problématiques. Dans les biographies de l'Atlas par exemple, *könig* est aussi bien utilisé comme analogon de *Fon* ou *Fo* – littéralement : habitacle ou matrice divins - du Grassland (sociétés centralisées), que comme celui de *Ngraŋ* ou *Nguila* – littéralement : guide ou héro guerrier - des *Mvuté* (société segmentaire militaire), celui de *Nómngil* (Littéralement : chef de meute de gorille) des Fang-Béti-Bulu (société segmentaire primo-

lignagère), ou encore de *Mwanedi a boso* - littéralement : tête devant - des Sawa. Ce dernier cas est l'exemple typique d'une structure traditionnellement lignagère qui, au contact des premiers navigateurs et missionnaires britanniques, a rapidement évolué en canton centralisé, l'anglicisme *kinguè* étant progressivement préféré au terme *mwanedi a boso*. À défaut d'une recherche sérieuse sur les titulatures traditionnelles et leur traduction, les chercheurs devraient être plus réservés dans l'emploi des correspondances en langue étrangère. Cette prudence concerne également les propensions à rénover un vocabulaire colonial jugé inéquitable, au risque de contribuer à « une tentative de tribalisation renouvelée » (Savoy et Gouaffo 2023 : 23). Un cas d'école nous vient de la mode contagieuse de l'emploi du terme « translocation », codifié dans le domaine patrimonial lors de la « Leçon inaugurale de Bénédicte Savoy : Objets du désir. Désirs d'objets » au Collège de France en 2017². Cette dernière y voit un « terme plus neutre » que celui de « spoliation », qui « parle du point de vue des victimes. Pas des vainqueurs ». Toutefois, en déplaçant un terme issu de la génétique au domaine culturel, l'auteur est loin de créer une expression neutre, puisque le phénomène de translocation d'un gène impliquerait également du point de vue du patient, et surtout pour sa descendance, des risques de malformation congénitale, de retard mental ou d'anomalie phénotypique. Ainsi, tout comme les théoriciens de l'évolutionnisme n'ont cessé d'associer le retard culturel du « primitif » à une causalité biologique, le terme translocation semble épistémologiquement lier l'effet de la perte culturelle au développement des symptômes cliniques comme l'aphasie et l'amnésie collective - termes aussi récurrents dans l'Atlas. À propos des planches annexées à l'ouvrage – « Cahier d'images » -, il faut remarquer l'effort fait pour consolider les informations muséographiques disponibles sur les objets, et celles des recherches en provenance des auteurs. Outre le nom de « Ateu Atsa » (1840-1910), rare artiste mentionné dans la légende d'un pilier sculpté de

² Les Cours du Collège de France. 2017. Leçon inaugurale de Bénédicte Savoy: Objets du désir. Désirs d'objets, [en ligne], <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-cours-du-college-de-france/lecon-inaugurale-de-benedicte-savoy-objets-du-desir-desirs-d-objets-5804543>, consulté le 04 avril 2024.

Fontem, il faut espérer que la seconde phase du projet conduise à sortir de l'ombre d'autres créateurs. Un autre constat est celui des approximations terminologiques, notamment toponymiques, qui peuvent avoir des conséquences en matière de provenance. Un exemple notoire est sans doute la confusion entretenue par le toponyme « Banssa », localité à laquelle est attribuée deux grands tambours à double fentes sculptés (Ly Hoang 2023 : IV – XVII-XVIII), sans que soit concrètement déterminée la provenance de Basso – Nord-Ouest- ou de Bansoa -Ouest. Dans le premier cas – tambour à figure de proue anthropomorphe ; inv. n° III C 21107 -, en l'absence de précisions archivistiques, l'expression stylistique permet d'attribuer l'instrument à Basso. S'y reflètent des marques stylistiques constantes dans l'iconographie du Haut- Noun jusqu'à Kom, notamment le rendu semi-naturaliste du dignitaire au visage bouffi, aux yeux exorbités, le casque en coque tikar, et présentant des têtes décapitées d'ennemis ; les Nso étant réputés pour leurs campagnes guerrières bien souvent victorieuses. Dans le second cas – tambour à doubles figures de proue zoomorphes ; inv. n° III C 21170 -, les archives laissent à croire que l'instrument proviendrait plutôt de la localité de Bansoa, lieu ayant également subi une expédition punitive menée au début du siècle par Glauning, sous le règne de Djontu (1891-1921). Cette hypothèse se conforte aussi par le fait que les combats enclenchés dans la zone ont amené l'officier allemand à faire provisoirement enterrer le tambour dans la localité riveraine de Bamungom, près de Bafoussam (Sprute 2023 : 95). Un autre grand tambour à tête similaire d'éléphant, également localisé à Bansoa, est d'ailleurs signalé dans une publication de Lecoq (1953 : 147).

Bien que le projet « Digital Benin » soit cité comme émule pour des recherches futures, il faut cependant souligner que la relative cohésion des métadonnées ethnographiques recoupées depuis le XV^e siècle au sujet de ce royaume, est difficilement transposables dans le contexte des sociétés multi-organisationnelles comme celles du Cameroun, parfois en cours de stabilisation jusqu'au XIX^e siècles, et plus récemment voire inégalement documentées depuis

la période coloniale. Quand bien même « Benin digital » constituerait un cas d'école, en termes de bancarisation d'informations centralisées autour des dynasties royales, dépositaires de la pérennisation des traditions orales et de la survivance des pratiques ethnologiques, cela pourrait éventuellement s'appliquer à d'autres groupes centralisés comme les lamidats du nord-Cameroun et les sociétés hiérarchisée du Grassland. Et même dans ces cas, les fonds d'archives classiques résistent malheureusement mal au-delà des périodes récentes de l'invasion peule et de la colonisation occidentale. Encore que le prosélytisme des religions révélées, conjugué au système d'administration directe dans les territoires français, ont causé des préjuges irréversibles aux traditions orales.

Le projet de l'Atlas revendique un « travail collectif » transcontinental entre l'Université de Dschang au Cameroun et l'Université Technique de Berlin, en partenariat avec sept musées et un cartographe en Allemagne. L'équipe est très inéquitable, en termes d'expertises intercontinentales autour d'un corpus composé à majorité de collections d'arts anciens du Cameroun. Du côté allemand et extra-camerounais, l'équipe est dominée par des historiens de l'art (Savoy, Vonderau, Meyer, Ly Hoang), en interdisciplinarité avec des ethnologues (Sprute, LeGall), une philosophe/ historienne des sciences (Breuer), et un cartographe-designer d'informations (Rekacewicz). À remarquer qu'aucun ne s'est spécialisé sur les arts anciens d'Afrique. Quant à la partie camerounaise, elle est principalement composée de littéraires, notamment des germanistes spécialisés en civilisation allemande, en littérature ou philologie comparée (Gouaffo, Tsogang Fossi, Matchinda, Assilkinga), auxquels il faut ajouter un historien/écrivain (Le prince Kum'a Ndumbe III) et un artiste-chercheur-activiste (Fogha Mc. Cornelius Refem). Ces différentes sensibilités disciplinaires, exposées au contexte idéologique de décolonisation tous azimuts des savoirs, orientent bien sûr le développement d'un narratif où les objets, les sujets, les interactions et la critique littéraire germano-coloniale, sont à l'épreuve de l'ethnocentrisme et du décentrement des chercheurs.

À propos du chapitre « Au nom de la science »

Dans la partie « Utilité », Savoy (2023 : 229-264) construit son argumentaire sur un cas d'école : le musée ethnographique de Berlin. Est mis en évidence ici le contraste qui existe entre le projet initial de sauvetage ethnographique « Au nom de la science » d'une part, et au final, la pauvreté du rendement scientifique, en termes de publications, de catalogages, de numéros d'inventaires et de mise en ligne numérique des collections d'autre part. La gêne est encore plus grande lorsque l'institution qui abrite elle-même les collections publie à ce sujet moins que des acteurs externes. Ce manque d'intérêt scientifique pour les collections du Cameroun semble se justifier par un contexte de marché et de publication bien plus favorables aux arts du Benin et du Congo pendant le premier tiers du XX^e siècle. À la différence de son prédécesseur A. Bastian, le conservateur von Luschan aurait été le premier initiateur de la documentation des objets, quoique, « jusqu'en 1939 inclus, moins de 25 objets camerounais - sur les 6044 que comptait le musée en 1919 - ont fait l'objet de commentaires précis ou ont été reproduits par des collaborateurs du musée de Berlin » (Savoy 2023 : 232). Et, compilant tous les articles de cette période, produits par les périodiques du musée et par ses muséologues, on obtient, selon l'auteur (2023 : 232) « une modeste production scientifique de 15 pages ». Aussi, n'échappant pas à la genèse occidentale du museum ou du musée d'histoire naturelle, le musée d'ethnologie de Berlin accumule les objets comme indices de classification raciaux. Rien de surprenant que von Luschan interprète le plaquage d'étain sur le visage de la statue *Ngonso* comme relevant d'un emprunt culturel occidental ; et que son successeur à la tête du Département afro-océanien, Bernhard Ankermann, auteur d'une seule étude sur l'art du Cameroun, y mentionne « douze dessins d'enfants du royaume de Bamum [...] là encore comme preuve de l'intrusion de motifs européens » (Savoy 2023 : 235).

Curieusement, entre le premier quart du siècle et surtout entre les deux guerres, ce sont des chercheurs extérieurs au musée ethnologique de Berlin qui produiront le plus de

publications scientifiques sur les collections camerounaises. Dans un contexte où la sculpture du Grassland a déjà servi d'émule aux artistes expressionnistes die Brücke et die Blau Reiter, Einstein (1922) serait le premier à en relever la puissance plastique. La leçon a été bien apprise par von Sydow dont le nom, entre les deux guerres, est incontournable comme précurseur d'une littérature sur les classifications stylistiques, les arts décoratifs du Cameroun, ainsi que leur catalogage scientifique. Toutefois, il faut bien relativiser l'idée selon laquelle son intérêt « pour la forme, le style, l'ornementation [...] voire pour l'âme des objets africains, étaient purement esthétiques, déconnectés de la prise en compte de leurs fondements sociaux » (Savoy 2023 : 244). Ce point de vue est loin de prendre en compte la proximité du chercheur à la cause du national-socialisme et à l'idéologie nazie. Les titres de ses publications les plus citées portent bien les germes d'une approche raciale des arts africains. D'abord, en 1923, « L'art des peuples primitifs et de la préhistoire », où l' « art primitif » est projeté comme un analogon statique des arts préhistoriques ; ensuite, en 1932, « L'ornementation abstraite de l'art utilitaire dans les prairies du Cameroun », consacrant une approche de l'évolutionnisme culturel qui recherche les origines primitives de l'art à travers les motifs abstraits des arts décoratifs.

La stabilisation relative de la catégorie « arts du Cameroun » dès les années 1950, à travers les publications et des expositions internationales de référence en Europe et aux Etats-Unis, relancera sans doute l'intérêt du musée d'ethnologie de Berlin pour ses propres collections. Ainsi, en favorisant la publication de la série de catalogues « Masques et Sculptures ouest-africaines » I-III entre 1960 et 1969, le Département Afrique, dirigé par Krieger, a pu atteindre le score d'« environ 300 objets camerounais [...] publiés au moins une fois par l'institution qui les conservait, avec une illustration et des informations de base » (Savoy 2023 : 250). Il faut attendre la fin du XIX^e siècle pour que Koloss, spécialiste du Cameroun et nouveau conservateur du Département Afrique du Musée d'ethnologie de Berlin, contribue à donner une plus grande valeur scientifique à certaines collections, en particulier du Grassland

et de la Cross River. Mais jusqu'en 1999, les ouvrages de référence, qui mentionnent des objets du musée d'ethnologie de Berlin, sont ceux des chercheurs externes comme Northern (1984) et Harter (1986). Aussi, Savoy (2023 : 258) regrette-t-elle que : « des études précises et intensives sur des parties de la collection du Cameroun, comme celles menées par Oberhofer dans les années 2009/10 pour les précieuses œuvres de Foumban et partiellement publiées, n'ont été intégrées dans aucun projet de recherche ou de catalogage majeur du musée ». À ce jour, l'« Atlas de l'absence » présente sans doute l'inventaire le plus exhaustif, documenté et systématique, en termes d'objets d'art conservés dans différents musées en Allemagne. Sont mentionnés des actifs et des passifs, notamment ceux « qui ont été en possession des musées à un moment donné de l'histoire, mais qui ne le sont plus aujourd'hui pour différentes raisons - échange, vente, perte pour cause de guerre » (Sprute 2023 : 45).

De l'historique des collections, il apparaît que le musée s'est davantage investi dans l'accumulation des pièces - 5000 en plus après la période allemande au Cameroun -, et dans leur conservation préventive (Savoy 2023 : 258-259). Une « fuite en avant » qui, sous le prétexte du sauvetage ethnographique, a toujours dissimulé un fond impérialiste de rivalité coloniale et de spéculation mercantiliste sur l'art. C'est ce qui transparaît dans une note secrète en Allemagne, indiquant de prémunir les collections contre les conventions de l'unesco (Savoy 2023 : 252). En France, à travers l'institutionnalisation des missions ethnographiques « dans un contexte de redoutable concurrence internationale », celles-ci devaient « constituer méthodiquement et sur le vif des collections d'une valeur bien supérieure aux dépenses engagées et dont il ne serait plus possible, d'ici quelques années, d'enrichir nos musées, même en disposant de crédits illimités » (Sarr & Savoy 2018 : 11). Et, considérant la figure centrale du collectionneur et marchant d'art Speher II dans le marché de l'art en Allemagne pendant les deux guerres, Savoy (2023 : 258) fait remarquer que : « Si l'on pousse le raisonnement jusqu'au bout, on ne peut s'empêcher de penser que le musée de Berlin s'est comporté dans l'entre-deux-

guerres comme une réserve pour le commerce de l'art ». Pour s'en convaincre, l'auteur cite des pièces uniques bangwa et bamoum qui, après qu'elles aient été cédées – par vente ou troc – à Speher II par le musée ethnologique de Berlin, ont connu un regain d'intérêt international grâce aux publications et aux surenchères du marché de l'art. Parmi ces pièces se trouve la célèbre statue dite de la reine Bangwa au sujet de laquelle les défauts d'expertise de Savoy apparaissent tout à fait frappants, comme par exemple dans ce commentaire : « la Bangwa Queen du Musée Dapper à Paris (inv. 3343), cette statuette au bras cassé de la région de Fontem, à l'ouest du Cameroun, déjà élevée au rang d'icône dans les années 1930, que Man Ray a prise à Paris en 1934 avec une femme blanche nue, créant ainsi l'une des photographies les plus connues du XXe siècle » (Savoy 2023 : 256-257). Notons tout d'abord que l'appellation « Bangwa Queen », consacrée par le marché de l'art est en inadéquation avec le nom d'origine *njuindem* - littéralement : mère de Dieu³ - (Brain & Pollock 1971 : 124) ; ensuite la localité de provenance indique « Fontem », à la place de Foréké Cha Cha, pourtant assez bien documenté (Notué 1994 : 72 ; Perrois & Notué 1997 : 130). Enfin, dans la célèbre photo de Man Ray de 1934, la statue pose, non pas auprès d'une femme blanche, mais d'une afrodescendante : « Adrienne Fidelin, danseuse et modèle originaire de la Guadeloupe, placée dans un contexte "primitivant" » qui « traduit la volonté du photographe de placer le modèle vivant dans la lignée prestigieuse de la reine africaine, soulignant ainsi ses racines noires ».⁴

À propos du chapitre : « Des parties d'êtres humains vivants comme objets de musée »

L'être, sa dignité et son image sont interrogés dans le chapitre « *Objet* » - objet délibérément barré. Tsogang Fossi (2023 : 173-184) y aborde le sujet : « Des parties d'êtres humains vivants comme objets de musée. L'appropriation des coiffures dans le contexte colonial ». Toute la

³ Titre donné à des femmes exceptionnelles qui ont enfanté des jumeaux ou des enfants nés avec six orteils.

⁴ Maria-Magdalena Chansel, Focus œuvre : Modèle posant avec la sculpture de la reine Bangwa par Man Ray, « Le modèle noir. De Géricault à Matisse » : www.connaissancedesarts.com, consulté le 16/02/2025

« confusion terminologique » que l'auteur déplore autour du concept de « coiffure » et de différentes catégories d'inventaires muséographiques y associées, est elle-même amplifiée dans l'argumentaire. Ainsi, en voulant faire du concept de coiffure, pire de « cheveux coupés » un groupe d'objets stables, l'auteur tend à limiter l'existence, sinon à invisibiliser d'autres catégories techniques de coiffes – perruques, couvre-chefs, casques ou heaumes – qui intègrent ou non des « cheveux, peaux et parties du crâne humains ». Il aurait fallu se référer au registre ethnolinguistique des groupes étudiés afin de réaliser que le concept de coiffure se rapporte moins aux cheveux en soi, qu'à l'idée de décorer ou de couvrir la tête. Chez les Béti par exemple, *afogolo* (littéralement : grand casque), indique une sorte de casque-parasoleil de parade pour les hommes, tandis que plusieurs expressions techniques et imagées se rapportent à la coiffure de la femme : *minfəŋ* - pluriel de *mfəŋ* : littéralement tresse - assimile la coiffure à l'acte de tresser ; *huhuhula* - littéralement : enroulement - indique la coiffure faite dans le cadre spécifique du rite *onguda* (en pays éton), et *bidzog mëkaba* - littéralement : bouture de macabo - (Laburthe-Tolra 1981 : 303) évoque une coiffure simple et populaire. Dans plusieurs groupes de la Cross River, les termes *atu* et *aturu* désignent indifféremment la tête, le masque et la coiffe ; mais dans les deux derniers cas, le terme a généralement un prédicat qui oriente le sens de l'objet, à l'exemple d'*aturu nchibé* ou masque du *nchibé* (confrérie initiatique). Toutefois, lorsque le masque est animé dans une danse rituelle par exemple, le prédicat change son sens central et épouse celui du spectre en mouvement nommé *juju*. Ce caractère polysémique de la coiffure est bien le reflet d'une fluctuation de fonctions qui alternent la dimension décorative avec celle du symbolisme religieux, funéraire, initiatique, militaire et statutaire social. Mais à rester sous le seul prisme de l'auteur, on pourrait croire que les prélèvements avilissants des parties du corps humains vivant ou mort sont des pratiques introduites ou même divulguées par la colonisation. Que non ! Des pratiques similaires sont attestées depuis plusieurs siècles dans les traditions locales. En témoigne le cas des trophées de guerre comme celui de la célèbre tête

du *fon* bamoun Nsa'ngu, confisquée par les Nso. « Captain Glauning noted in 1905 that 900 heads of Bamoun and Nsugli warriors adorned the frontage of the manjong house at Kumba » (Perrrois et Notué 1997 : 313-314). Il en est de même des esclavicides en l'honneur desquels étaient érigés des monolithes (Notué 2007-2009 : 55) et même des poteaux architecturaux (Harter 1986 : 92) – d'où l'appellation du poteau par le terme *mbûh*, littéralement esclave en *féfé* du Haut-Nkam. Autre connotation linguistique se traduit à travers la désignation de la société secrète *kuemtong* - littéralement : couper les cheveux -, tristement célèbre en pays bamiléké à cause de sa réputation de torturer et de décapiter des coupables avérés tout en scalpant son cuir-chevelu (Harter 1986 : 18). Dans le cadre de la traite, Warnier (2014 : 134) note qu'à Mankon : « seuls sept très grands notables (dont le roi) possèdent une licence qui les autorise à pratiquer la traite. Cette licence est matérialisée par une « corde à esclaves » (*nki bu'*) faite de cheveux humains cordés avec des fibres végétales et enroulée autour d'un long bâton qui sert de canne ». Chez les Béti, Laburthe-Tolra (1981 : 189) évoque le bien triste sort des ennemis particulièrement détestés : « la tête était conservée comme trophée chez les vainqueurs, et les parties sexuelles suspendues à un arbre du territoire ennemi (cet arbre devenant tabou – *menduga* – pour la famille du mort, le raffinement dans la vengeance consistait à choisir à cet effet un *asá*, un spécimen du safoutier aux fruits si agréables) ».

En mentionnant, au niveau du titre, « parties d'êtres humains vivants », l'auteur utilise un style d'hyperbole qui vise à dramatiser les faits sans rapport systématique avec la réalité. De fait, bien que des prélèvements des coiffures sur des vivants soient bien attestés (Tsogang Fossi 2023 : 188-189), les cas de muséification des parties idéalisées du corps humain mort sont encore plus nombreux. Le cas des Ikoï, pourtant cité par l'auteur, illustre bien l'expression d'un nécro-style qui se distingue par le revêtement des crânes d'ancêtres avec des cheveux d'ennemis ou d'esclaves, et de peaux hypothétiquement prises sur ces derniers, mais le plus souvent celles d'une antilope morte (Nicklin & Salmons 1984).

A propos du chapitre : « Méconnaissables. Les biens culturels du Cameroun dans la production picturale allemande, 1905-1989 »

Dans la partie « Utilité », Meyer (2023 : 199-226) développe une approche phénoménologique qui transparaît bien dans le titre du chapitre : « Méconnaissables. Les biens culturels du Cameroun dans la production picturale allemande, 1905-1989 ». En prolongeant la réflexion de Einstein (1922) sur l'influence formelle de l'art africain sur les artistes occidentaux, notamment ceux de Brücke et de Blaue Reiter, on se serait attendu à ce que l'auteur privilégie une approche esthétique plutôt que celle de percevoir à travers les objets de vagues « biens culturels du Cameroun ». Ce rapport à l'iconoclastie de l'art africain paraît d'ailleurs s'être inscrit dans une vieille tradition des entrées d'inventaires dans les musées ; ce qui se traduit par une perte des références originelles des objets au profit de celles des collectionneurs successifs, dont les noms ne manquent pas de s'imposer. Le terme de « Méconnaissable » prend alors tout son sens lorsqu'on considère le cas d'un poteau sculpté du sud-ouest, cédé vers 1980 au musée ethnographique de Berlin par l'officier colonial Max von Stetten (1860-1925), et qui « porte encore aujourd'hui au musée le titre de "Poteau du Cavalier bleu" ». Tout semble avoir été fait pour que sa provenance de Widerum, ses références iconographiques - cupule, tête, masque à coiffe spiralée, homme méditatif, lézardiforme, varan, signes cosmiques – transcrivent les thèmes de justice et d'ordalie rituelle de la confrérie du *Nchibé*, soient totalement abstraits au profit de la réinterprétation dite du « Cavalier bleu ». À propos de la problématique de l'influence du primitivisme sur l'art en Allemagne, Meyer pose une série de questions intéressantes sur les expressionnistes de la première génération comme Kirchner ; ceux impactés par l'idéologie du national-socialisme, par l'effet de la seconde guerre et de la division de l'Allemagne ; enfin ceux exposés à un néo-primitivisme à l'aune de la guerre froide et d'une redéfinition des sciences et des musées ethnologiques. Se faisant, l'œuvre de Nolte, « Homme,

femme et chat », inspirée du trône *mandu yenu* des Bamoun (figure 1), est prise comme principale référence de l'argumentaire de l'auteur. Bien que l'interprétation qui en est donnée rompe avec l'histoire d'une littérature ethnocentré sur le sujet, les arguments utilisés révèlent eux-mêmes quelques failles, surtout à propos de la biographie du *mandu yenu*, sa diffusion médiatique et sa scénographie muséale. Ce siège aurait été créé par des « artistes mandatés » (Meyer 2023 : 206). Sauf que si Meyer avait un peu approfondi ses recherches, celles-ci rencontreraient celles de Harter (1986 : 20) qui a identifié à Foumban Nji Nkome et Ndam Nkome, comme étant les « sculpteurs attitrés des rois Nsangou et Njoya » ; ce qui démontre qu'il est encore possible de retracer nominalement des artistes de cours dès la moitié du XIX^e siècle à Foumban. Au sujet de l'interprétation iconographique du siège, A. Meyer en actualise la transcription, tout en restant limitée dans son champ de référence ethnographique. Une première clé d'accès devrait être le symbolisme numéraire. Les personnages sont au nombre de neuf, chiffre aussi allégorique que sept dans toutes les chefferies du Grassland. S'y distinguent, au niveau du repose-pied : sept grands notables dits *kom*, dépositaire de l'intronisation du *nfon*, dont deux chefs de guerre -présentés par l'auteur comme soldats armés -, maintenant chacun un fusil de parade au-dessus du repose-pied ; et cinq dignitaires – présentés comme esclaves mais dont le couvre-chef et la ceinture pelvienne constituent des signes d'ennoblissement -, ajourés en cariatides, se tenant solidiairement l'épaule de la main droite, tandis que la gauche est portée au menton en signe de respect au *fon*. La liste se complète par les deux grands personnages debout, faisant office de dossier du siège circulaire et présentés comme des jumeaux.⁵ Mais, il est plus probable que ces derniers représentent deux autres courtisans avec

⁵ Une communication récente d'I. Njoya aux Journées Africaines d'Histoire de l'Art en avril 2025 à Douala, mentionne ces jumeaux comme ceux qui sont censés être inhumés vivant auprès de la dépouille du sultan décédé. Harter (1986 : 17) signale aussi ces pratiques en pays bamiléké, faisant cas des *tchinda* (jumeau, esclave, prince d'une autre chefferie). Toutefois, ces traditions d'inhumations semblent relever d'un passé difficile à retracer en pays bamoun, n'étant ni attestées pour le *nfon* Nsangou, dont la tête fut décapitée et confisquée par les Basso, ni pour son successeur Njoya, régnant dans une période où ses pratiques étaient déjà interdites par l'administration coloniale.

qui le roi est intronisé : la *momafon*, princesse cohéritière, porteuse de pot et au visage fardé de poudre de *padouk* ; et le premier prince Premier Adjoint *nji mgbètnyi*, tenant une corne de la main droite, et observant l'attitude courtoise de la main gauche prête à couvrir l'haleine buccale, notamment lorsqu'il s'adresse au souverain. Ajourés en cariatide entrelacée sur le pourtour du siège cylindrique, les serpents bicéphales sont loin de symboliser « la royauté puissante et indomptable » (Meyer 2023 : 207) comme le suggère Djache Nzefa (2022a : 44), reprenant un mythe fabriqué sous le règne du conquérant Mbuembue (11^e dynastie). Ce motif est en réalité aussi ancien que le mythe des jumeaux dans tout le Grassland, personnages dont l'image est fondamentalement liée à celle du serpent ; ceci si bien que l'expression « enfant de Dieu » désigne indifféremment le jumeau et une race de serpent (Perrois & Notué 1997 : 117). Tout comme les jumeaux sont perçus comme des êtres capables de provoquer ou d'arrêter les pluies, donc d'intervenir sur les activités agraires, la symbolique du serpent est essentiellement liée à la fertilité des sols et à la fécondité des espèces ; ce qui justifie que dans certains rites agraires, le *fo* danse en portant autour des hanches une ceinture en forme de serpent bicéphale. Sur le *mandu yenu*, il symboliserait la fécondité et la pérennisation de la lignée des *fon*. Seul motif schématique oublié dans l'interprétation malgré son importance symbolique, l'araignée mygale figure sur les deux parois latérales du repose-pied. Animal par excellence de la divination dite par l'araignée mygale « *Ngue-Ngam* », sa présence renvoie à l'attitude de clairvoyance du *fon* et à sa capacité de rendre une justice conforme à la consultation des ancêtres et aux valeurs d'équité. C'est sans doute l'abstraction de ce motif que l'on retrouve sous la forme d'une constellation de triangles bichromes qui décorent totalement ou partiellement certains vêtements des personnages (figure 1). Toutefois, Djache Nzefa (2022b : 44), repris par Meyer (2023 : 207), note curieusement que : « les triangles changeant de couleur évoquent une peau de léopard ». Le rapport métonymique paraît peu vraisemblable quand on sait que la robe du félin est fréquemment représentée sur différents supports par une constellation de punctiformes,

de petits motifs circulaires ou ocelliformes (Lecoq 1953 : 101). Ce type de constellation se distingue donc de celui des combinaisons triangulaires bichromes, sur fond de tracés linéaires octogonaux encadrés par un carré. Loin d'être anodin, le chiffre indique aussi bien les huit jours de la semaine dans le Grassland que les huit pattes de l'araignée mygale. Lorsqu'elle est stylisée comme motif décoratif – exemple du tissu séculaire *ndap* ou *ndop* –, la mygale connaît des schémas linéaires et en damier dynamiques :



Figure 1. Trône *mandu yenu*. Source photographique : A. Meyer 2023 : fig. 5. Dessins et motifs © N. S. Tchandeu.



Figure 2. *Mandu yenu* entouré d'autres sculptures du Grassland. © Guide provisoire du Musée d'ethnologie. Exposition permanente, Berlin/Leipzig 1926, Annexe, Fig. 37.

La photographie (figure 2) choisie par Alfred Schachtzabel dans le Guide du musée en 1926 fait l'objet d'un commentaire intéressant de Meyer (2023 : 209) sur la scénographie de cette époque : celle-ci respectait déjà des « exigences des standards muséologiques actuels, qui misaient sur la clarté et la lisibilité ». À première vue, l'auteur oublie de remarquer que la scénographie rectangulaire, construite en symétrie à l'image du *mandu yenu*, transcrit un thème central : le siège et le personnage assis. Seule inadéquation à cette thématique, la présence des masques qui sont suspendus au mur comme des trophées de safari. L'organisation est bien sûr esthétique et non fonctionnelle comme le fait remarquer l'auteur à propos du socle en escalier qui dénivelle les deux parties du *mandu yenu*, afin de mettre en lumière chaque détail. Pareil constat peut se faire au sujet du tambour à fente positionné verticalement dans une posture anthropocentrale qui met en vedette le personnage assis et non les lèvres de résonnance. Plus embarrassante est l'image des masques dont la présentation frontale, sous forme de masques faciaux, dénature leur caractère essentiel de masque crânien à visière, le visage du masque étant orienté vers le ciel, tandis que des trous sont aménagés dans la visière pour le porteur. Détail fort intéressant à remarquer, le *mandu yenu* est entouré, au niveau des pilastres muraux, de deux statues-trônes de Kom. Cette configuration permet d'entrevoir l'évolution de ce type de siège à dossier anthropomorphe. En premier la statue-trône qui a été initialement conçue comme un siège factice ou siège fictionnel⁶ commémorant le portrait synthétique du *fon* assis, - ou la reine mère, la mère du premier enfant, et certains hauts-serviteurs -, à l'image surtout des statues-trône de Kom. Viennent par la suite de véritables sièges fonctionnels à assise confortable et dossier de formes fort diversifiées ; et enfin des formes plus rares de dossiers où se mêlent figures anthropomorphes et zoomorphes. Pour dire un mot sur le style primitiviste avec lequel Nolte a repris la statue féminine du *mandu yenu*, l'artiste a le mérite d'avoir idéalisé au mieux

⁶ Selon Harter (1986 : 67), le fait que ce type de siège ne laisse « qu'une place inconfortable ou trop petite pour s'asseoir, voire inexistante, permet de penser que ces trônes ne furent pas toujours prévus pour servir de siège, mais pour représenter les rois eux-mêmes lors de cérémonies ou réunions d'associations ».

deux obsessions plastiques de l'expressionnisme. Premièrement l'art de la déformation, travestissant le personnage en grossière figure masculine ; ensuite l'art de l'exagération, à travers l'accentuation du prognathisme et de la dolichocéphalie, sans oublier la transfiguration du tablier cache sexe féminin, en un faux-semblant de phallus au repos et démesurément long⁷ – autre cliché primitiviste du nègre.

En guise de conclusion

À ce jour, l'ouvrage est sans nul doute la contribution la plus importante de l'histoire culturelle, en particulier de l'histoire de l'art de la période coloniale au Cameroun sous protectorat allemand. En dehors des trois chapitres d'auteurs cités dans cette recension, les travaux les plus édifiants en histoire des collections sont sans doute ceux de Sprute, notamment « La dislocation du patrimoine culturel camerounais en chiffres » ; « Chaos au musée. Inventaire et construction des savoirs ». Produit dans un contexte politico-idéologique de décolonisation des savoirs, le projet est subventionné par la Fondation Allemande pour la Recherche « Deutsche Forschungsgemeinschaft, DFG » ; ce qui conforte l'emprise allemande sur les objectifs de recherche en provenance - Histoire inversée des collections -, tout en questionnant la pertinence de l'apport camerounais. À défaut de compter parmi elle des spécialistes en ethnologie, en histoire de l'art et en collectionnisme des arts anciens africains, la ressource camerounaise, en majorité formée en civilisation allemande et en littérature comparée, aurait pu exploiter cet avantage en approfondissant les enquêtes de terrain autour des noms et désignations d'objets, ceci dans une perspective de glottochronologie qui en retrace les origines. Il n'en a pas été ainsi. Les recherches de Assilkinga « Des objets de pouvoir au Cameroun, dépouillés de leur pouvoir en Allemagne », et de Matchinda « Entretien sur l'absence », ne complètent pas vraiment les informations muséographiques déficitaires. Par ailleurs, on se serait attendu à une recherche en provenance qui déverrouille certaines références génériques sur la région ou l'ethnie de collecte

⁷ Loumpet-Gatlizine (2007 : 11) aurait également déjà fait allusion à ce motif phalloïde, qui semble ne pas convaincre Meyer (2023 : 221).

du bien, au profit du foyer stylistique de production, voire la possibilité de remonter aux coopératives et ateliers d'artistes/artisan(e)s. Ces dernier(e)s ne justifient-ils pas d'une propriété intellectuelle susceptible de garantir des droits d'auteur(e)s, longtemps aliénés par des collectionneurs et des conservateurs de musée ? Au-delà d'une expertise pointue de type olbrechtien sur les attributions stylistiques - consacrée par le marché de l'art à travers le regain d'intérêt pour la catégorie des maîtres comme ceux du Buli et du Sikasso -, il semble encore bien possible de retracer des ateliers d'artistes, voire les noms d'artistes anciens au Cameroun. Une première approche consisterait à croiser et exploiter toutes les précieuses données archivistiques et littéraires directement ou indirectement produites à ce sujet. Il en va ainsi des archives pionnières de Emonts (1922) sur l'atelier du « roi-sculpteur » *fon* Phonchu Aseh de Babanki-Tungo ; les articles controversés autour des dynasties de « rois-sculpteurs » des célèbres statues *afo-a-Kom* - Warnier & Nkwi 1982, Northern 1984 - ; les travaux monographiques de Notué (1994) , de Notué et Triarca (2006) ; la première biographie exclusivement consacrée à un sculpteur ancien, notamment Atseu Atsa, par Harter (1990). Cette base de données théoriques pourrait par la suite être confrontée aux sources orales, principalement recoupées et comparées à partir des investigations sur des coopératives d'artistes, surtout celles qui ont su résister aux aléas du temps comme à Foumban, à Bandjoun, à Babanki et à Baboungo. C'est dans de telles localités que l'on peut non seulement retracer certains lignages démobilisés d'artistes de cours, en se référant au principe de transmission des titulatures traditionnelles (par exemple *Kamdjue* et *Talom* : littéralement « dignitaire du bois » et « maître du feu »), mais aussi à travers le monopole dynastique exclusif de certaines techniques séculaires parmi les plus prisées - comme le bronze à la cire perdue, l'ivoire et la pierre sculptée, la sculpture monumentale des éléments architecturaux et des statue-trônes, le revêtement d'objets de perles, de plumes ou de peaux, etc. Toutes ces nouvelles pistes de recherches sur les provenances n'auraient évidemment pu être envisagées s'il n'était paru cet

immense ouvrage, « *Atlas de l'absence. Le patrimoine culturel du Cameroun en Allemagne* », document combien précieux pour prendre toute la mesure de l'histoire, de la cartographie et de la systémie des déportations des biens culturels et pas que, pendant le protectorat allemand au Cameroun.

Bibliographie

- Brain, R. & Pollock, A. 1971. *Bangwa Funerary Sculpture*. London, G. Duckworth & Company Limited.
- Djache, Nzefa, S. 2022a. “ « Le roi, personnage central de la chefferie ». Dans : *Sur la route des chefferies du Cameroun. Du visible à l'invisible*”. Catalogue d'exposition, Paris, Musée du quai Branly, Paris : 115–119.
- Djache, Nzefa, S. 2022b. “ « Le dialogue de l'homme avec son environnement ». Dans : *Sur la route des chefferies du Cameroun. Du visible à l'invisible*”. Catalogue d'exposition, Paris, Musée du quai Branly, Paris : 37–49.
- Einstein, C. 1922. *La sculpture africaine*. Paris, Crès et Cie (trad. De Afrikanische Plastik 1915).
- Emonts, J. 1922. *Ins steppen-und Bergland Innerkameruns; aus dem Leben und Wirken deutscher Afrikamissionare*. Aachen, Xaveriusverlag.
- Gebauer, P. 1979. *Art of Cameroon*. Portland, Portland Art Museum.
- Harter, P. 1986. *Arts anciens du Cameroun*. Arnouville-lès-Gonesse, Arts d'Afrique Noire.
- Harter, P. 1990. « Royal Commemorative Figures in the Cameroon Grasslands : Ateu Atsa, a Bangwa Artist ». *African Arts*, XXIII, 70-77.
- Labouret, H. 1935. "L'art au Cameroun". *Togo Cameroun* : 165-176.
- Laburthe-Tolra, L. 1981. *Les seigneurs de la forêt. Essai sur le passé historique, l'organisation sociale et les normes éthiques des anciens Beti du Cameroun*. Paris, Publications de la Sorbonne.
- Lecoq, R. 1950. "L'art au Cameroun". *Tropiques : Revue des troupes coloniales*, 327, 39-46.
- Leiris, L. 1934. *L'Afrique fantôme*, Collection Tel, no 125, Paris, Gallimard.
- Lem, F. H. 1951. "L'Art au Cameroun". In : *Togo-Cameroun*, Encyclopédie de l'Afrique Française, Paris, éd de l'Union Française : 363-374.
- Les Cours du Collège de France. 2017. Leçon inaugurale de Bénédicte Savoy: Objets du désir. Désirs d'objets, [en ligne], <https://perma.cc/V8H9-MYXN>, consulté le 04 avril 2024.

- Loumpet - Galitzine, A. 2007. « Objets en exil. Les temporalités parallèles du trône du roi Bamoun Njoya (Ouest Cameroun) ». Dans : Poexil (éd.) *Actes du colloque international Temporalités de l'exil*. Université de Montréal, 15–17. 02. 2007, <https://perma.cc/T2WB-USVH>.
- Meyer, A. 2023. « Méconnaissables. Les biens culturels du Cameroun dans la production picturale allemande, 1905-1989 ». Dans : Meyer, A. & Savoy, B. (éd.) *Atlas de l'absence. Le patrimoine culturel du Cameroun en Allemagne*. Berlin, éd. Reimer : 209-238.
- Nicklin, K. et Salmons, I. 1984. "Cross River Arts Styles", *African Arts*, XVIII, 15-40.
- Njoya, I. « Le trône *Mandu-yenu*, un don ou un consentement forcé ». Communication aux Journées Africaines d'Histoire de l'Art à Douala, 06-08 avril 2025, À paraître.
- Northern, T. 1973. *Royal Art of Cameroon : the Art of the Bamenda-Tikar*. Catalogue d'exposition, Hanover, New Hampshire, Hopkins Center Art Galleries, Dartmouth College.
- Notué, J.-P. 1994. *Batcham. Sculptures du Cameroun. Nouvelles perspectives anthropologiques*. Musée de Marseille, Réunion des Musées Nationaux.
- Notué J.-P et Triaca B. (2006) - *Babungo. Treasures of the Sculptor Kings in Cameroun. Babungo : Memory, Arts and Techniques.*, Milan, 5 Continents Éditions..
- Perrois, L. & Notue, J.-P. 1997. *Rois et sculpteurs de l'Ouest Cameroun. La panthère et la mygale*. Paris, Karthala-ORSTOM,.
- Sarr, F. & Savoy, B. 2018. « Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle ». Rapport non édité : <https://www.culture.gouv.fr/Espace-documentation/Rapports/La-restitution-du-patrimoine-culturel-africain-vers-une-nouvelle-ethique-relationnelle>. Vu le 13 Jan 2022.
- Savoy, B. 2023. « Inutilité scientifique. Travaux sur les collections camerounaises de Berlin au XXe siècle. Dans : Meyer, A. & Savoy, B. (éd.) *Atlas de l'absence. Le patrimoine culturel du Cameroun en Allemagne*. Berlin, éd. Reimer : 229-264.
- Sydow, Eckart von. 1923. *L'art des peuples primitifs et de la préhistoire*. Berlin, Propyläen-Kunstgeschichte I.,
- Sydow, Eckart von. 1932, « L'ornementation abstraite de l'art utilitaire dans les prairies du Cameroun ». *Baessler Archiv* XV, 160-180.
- Tsogang Fossi, R. 2023. « Des parties d'êtres humains vivants comme objets de musée. L'appropriation des coiffures dans le contexte colonial ». Dans : Meyer, A. & Savoy, B. (éd.) *Atlas de l'absence. Le patrimoine culturel du Cameroun en Allemagne*. Berlin, éd. Reimer : 173-184.

Cet article est protégé par les droits d'auteur de l'auteur. Il est publié sous une licence d'attribution Creative Commons (CC BYNC ND 4.0 <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.fr>) qui permet à d'autres de copier et de distribuer le matériel sur n'importe quel support ou format, sous une forme non adaptée, à des fins non commerciales uniquement, et à condition que l'auteur soit cité et que la publication initiale ait lieu dans ce journal.



This article is copyright of the Author. It is published under a Creative Commons Attribution License (CC BYNC ND 4.0 <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>) that allows others to copy and distribute the material in any medium or format in unadapted form only, for noncommercial purposes only, and only so long as attribution is given to the creator and initial publication in this journal.