

PILE OU FACE

(DOS OU VENTRE)

LE JEU D'ABIA

images et paroles d'un jeu de hasard camerounais

Lluís Mallart Guimerà



SIGLES

- MRAC de Tervuren : Musée Royal de l’Afrique Centrale
- MFV de Leipzig : Museum für Völkerkunde
- MFV de Berlin: Museum für Völkerkunde
- LM de Stuttgart: Linden-Museum (Staatliches für Völkerkunde)
- SMFV de Munich : Staatliches Museum für Völkerkunde
- MH de Paris : Musée de l’Homme
- MHN de Rouen: Musée d’Histoire Naturelle.
- ME de Varsovie : Muzeum Etnograficznego
- LMG : quelques jetons provenant de chez les Evuzok de Nsola (Lluís Mallart Guimera)
- PLT : collection Philippe Labourthe-Tolra
- OR : article Otto Reche, « Das Abia – Glücksspiel der Jaunde und die Darstellungen auf den Spielmarken », *Mitteilungen and dem Museum Für Völkerkunde in Hamburg IX*, 1924.

- DL : Simone Delarozière et Gertrude Luc, « Une forme peu connue de l'expression artistique africaine : l'Abbia. Jeu de dés des populations forastières du Sud-Cameroun », *Études camerounaises* (n° 49-50, sept.déc, 1955), pp. 3-52
- MP : Maurice Pervès, « Parmi les Fang de la forêt équatoriale. Le jeu d'Abbia », *Revue géographique humaine et d'ethnologie* (Juillet-septembre 1948)
- 2.02.01. et 2.02.02. : enregistrement sonore des devises du jeu d'abia in Bibliothèque du Laboratoire d'ethnologie et sociologie comparative (CNRS-Paris X), Section des Arxives, Fonds Lluís Mallart Guimera (MAE) et CIPCA (Centre International pour la Promotion de la Culture Africaine) au Cameroun.

INDEX

INTRODUCTION

1. Un jeu de hasard et son interdiction par les autorités coloniales.
2. Le jeu et ses avatars. Un corpus iconographique exceptionnel.
3. Les règles du jeu et la *gratuité* de son iconographie
4. Un document sonore inédit : la célébration des parties gagnantes.
5. De l'art à trois dimensions à l'art graphique à deux dimensions
6. Entre l'objet ethnographique et l'œuvre d'art

PREMIÈRE PARTIE : LES IMAGES

1. La matière brute et sa transformation
2. Artistes, écoles et styles
3. La structure iconographique des jetons d'*abia*
 - a. Le cadre
 - b. Le fond
 - c. La forme
4. Les compositions figuratives :
 - a. Les formes simples : le procès d'individualisation iconographique des êtres de l'univers.
 - b. Les formes multiples : structures de répétition
 - c. Les formes composées : images pour une scénographie plastique
 - La miniaturisation et ses dimensions symboliques
5. Les compositions emblématiques. Un thème : la chasse
 - Le filet
 - Les traces ou le gîte de l'antilope *so*
 - Compositions allégoriques : la femme et sa sexualité ; la chasse à l'arbalète ; la colonisation
- 6 Questions de style :
 - a. Formes *analytiques* : images aux perspectives multiples
 - Représentations cultuelles de la femme
 - Représentations profanes de la femme
 - Éléments de comparaison
 - Autres représentations de la femme
 - b. Formes *synthétiques* : la transformation d'un pictogramme en idéogramme.
 - c. Formes symétriques : les structures de répétition
 - La répétition par transposition

- La répétition par réflexion
- La répétition par rotation
- Formes inclusives
- La répétition par réduction
- d. La stylisation : la suppression et exagération de traits. Le langage des proportions
- e. Les jetons d'*abia* de style vuté.
 - Variations sur un même thème
 - Autres thèmes
 - Styles atypiques

DEUXIÈME PARTIE : LES PAROLES ET LEUR RELATION AVEC LES IMAGES

1. Les devises ou une forme de littérature audiovisuelle
2. Une *encyclopédie* en images et paroles
3. Entre l'oralité et l'écriture.
 - a. Les limites d'une dichotomie discutable : les sociétés sans et avec écriture
 - b. Les systèmes graphiques africains :
 - Le système graphique dogon
 - Signes graphiques minyanka
4. Pictogrammes et idéogrammes
5. Les signes des jetons d'*abia* : une forme de protoécriture ou une forme indépendante de métalangage graphique?
6. Jeux ouverts et jeux fermés ou l'art de jouer avec l'infini.

TROISIÈME PARTIE : THÈMES, FORMES ET DEVISES (à guise de catalogue commenté)

1. Des antilopes
2. Des buffles
3. Des éléphants
4. Des léopards
5. Des gorilles, chimpanzés et autres primates
6. Des oiseaux
7. Des poissons
8. Des poissons ou des têtards ?
9. Des amphibiens, têtards, grenouilles et crapaud
10. Des crustacés
11. Des varans, lézards, crocodiles et peut-être quelques pangolins.
12. De quelques autres animaux :
 - Porcs-épics

- Sangliers
- Zébus
- Serpents
- Ecureuils volants
- Araignées
- Et autres animaux non identifiés.

13. Des végétaux

14. Éléments cosmiques

- La voûte céleste et ses astres
- Le monde des eaux
- La forêt et ses chemins

15. Des objets fabriqués par les hommes

- Quelques instruments de musique
 - Le balafon
 - La harpe - cithare *mvet*
- Armes
 - Lances et fers de lance
 - Haches de guerre, machettes et leurs étuis
 - Fusils
 - Sabres
 - Arbalètes
- Quelques outils
 - Des ciseaux
 - Le soufflet des forgerons
 - Quelques objets non identifiés
- Desalebasses
- Des parures
 - Des bracelets
 - Des pagnes et des étoffes
- La porte et ses motifs
- Les défenses d'éléphant

16. Scénographie

- Scènes de la vie domestique
 - Sous un toit
 - Sur un lit
 - Scènes de famille
 - Le travail
- Scènes sur le portage
- Scènes sur les moyens de transport

- En pirogue
- À cheval
- En bicyclette ou en voiture
- Scènes sur les temps modernes
- Scènes sur le port des armes, anciennes et modernes
- Scènes sur la chasse
- Scènes sur le monde des animaux

17. Thèmes abstraits

Annexe : pour (ré)apprendre jouer à l'*abia* : les règles du jeu



INTRODUCTION

1

UN JEU DE HASARD ET SON INTERDICTION PAR LES AUTORITÉS COLONIALES

Dans les clairières de la forêt camerounaise et même jusqu'aux contrées plus ouvertes de l'autre côté de la Sanaga, jadis, les hommes s'adonnaient avec passion à un jeu de hasard, au cours duquel ils allaient parfois miser tous leurs biens jusqu'à perdre leur propre liberté.

Ce jeu se pratiquait au moyen de jetons, de forme ovale, taillés dans la coque du noyau du fruit d'un arbre et gravés sur une de leurs faces.

Chaque joueur avait ses propres jetons. Il en plaçait un de son choix, mêlé à ceux de ses rivaux, dans un panier appelé *kila* que le juge du jeu remuait et renversait avec fracas sur le sol. La règle à *pile et face*, aménagée pour que la partie puisse accueillir plus de deux joueurs, déterminait le jeton gagnant. Alors les heureux vainqueurs, tout en raflant les mises, lançaient quelques paroles de triomphe ou entonnaient des chants, qui avaient pour thème le motif gravé sur leurs jetons. En quelques onomatopées, particulièrement expressives et une ou deux phrases, ils évoquaient ainsi la vélocité de la course de l'antilope ou le sens du chant d'un oiseau ou bien l'impudeur de l'attitude d'une femme ou encore ils rappelaient le souvenir de quelque événement, cocasse ou tragique, connu de tous.

Ce jeu s'appelait *abia* ; ses jetons gravés *mvia*. Aujourd'hui on n'y joue plus. L'administration coloniale allemande, d'abord, la française, ensuite, se chargeaient d'interdire sa pratique. Plus tard, ces mêmes administrations se chargèrent aussi d'introduire d'autres formes plus *civilisées* de jeux de hasard comme la loterie nationale, les cartes et peut-être le loto... Dès lors tous les jeux de hasard avec des paris introduits par les Européens sont souvent désignés par le nom d'*abia*. Même le traducteur de la Bible en langue ewondo, utilise ce nom lorsqu'il se réfère aux soldats qui, au pied de la croix, décident jouer aux dés la tunique de Jésus. C'est ainsi que le nom de ce jeu a pris d'autres acceptions à mesure qu'on cessait de le

pratiquer. Avec son interdiction, il disparut, certes, une des grandes manifestations ludiques de ces sociétés, mais il disparut aussi une des formes d'expression plastique accompagnée d'une forme particulière d'expression orale, l'une et l'autre, ensemble, apparaissant comme un moyen original de communication dans lequel et à l'instar de nos moyens audiovisuels, ces sociétés tentaient de joindre l'image à la parole.

2

SES AVATARS.

UN CORPUS ICONOGRAPHIQUE EXCEPTIONNEL

Le jeu d'*abia* est une institution définitivement installée dans le passé de la vie de ces peuples. Lorsqu'il fut frappé d'interdiction par les autorités coloniales, ce jeu passa de la place publique à la clandestinité tout en perdant peu à peu sa dimension publique et sociale¹. Pendant ce processus, Zenker (1889), Tessmann (1913), Heppe (1919), Otto Reche (1924), Labouret (1935), Pervés (1949) et Delarozière et Luc (1955), nous laissèrent les premiers renseignements ou lui consacrèrent les premiers articles. Les contributions d'Otto Reche et de Delarozière et Luc, publiées avec un écart de vingt ans, sont probablement les plus intéressantes surtout en ce qui concerne l'aspect iconographique (avec 300 et 240 reproductions respectivement).

L'intérêt majeur de tous ces auteurs porta d'une façon presque exclusive sur les gravures des jetons. Otto Reche apporta en outre une série de petits commentaires sur le contenu iconographique de chaque pièce. Attirés par leur beauté, les grands musées européens en formèrent bientôt les premières collections.

En même temps et par vagues successives, des commerçants, antiquaires et collectionneurs amateurs et professionnels, passèrent au peigne fin tous les recoins de l'aire de ce jeu pour y acquérir les derniers jetons.

¹ D'après les informations données par BIANNIC (1974) et LAROCHE (1988), le jeu aurait laissé d'être pratiqué entre 1950 et 1960.

Renée Biannic qui lui consacra une thèse² passa quatre ans aux environs de Yaoundé (1968-1972). Elle en acheta 1.500 qu'elle nous montra à Paris. Au terme de sa campagne, explique Biannic, ses fournisseurs rencontraient des grandes difficultés pour satisfaire leur cliente.

La même chose nous confia un collectionneur parisien³ qui presque à la même époque (1968-1972) parvint à amasser 2.100 jetons authentiques, c'est-à-dire de ceux qui avaient été utilisés pour jouer comme le montrait leur patine. Des autres, ceux que les artisans d'aujourd'hui fabriquent et vendent aux touristes, on peut en trouver facilement dans les marchés d'art traditionnel ou dans les boutiques de souvenirs de n'importe quelle grande ville camerounaise.

Lorsqu'en 1961 nous arrivâmes au Cameroun, le jeu d'*abia* restait seulement dans la mémoire des anciens. Personne en tout cas ne pratiquait le jeu.

De toute façon, à Yaoundé, il y avait une salle de cinéma qui rappelait à tout le monde son existence: ce cinéma portait le nom d'Abbia

Après l'indépendance, les intellectuels camerounais eurent l'heureuse initiative de créer une revue culturelle qui porta ce même nom d'*abbia*. Dans le dessin de sa couverture apparaît la lettre «a» formée de sept jetons. Un détail intéressant: ces pièces prennent forme sur un fond clair dans lequel apparaissent les caractères de l'écriture bamun inventée par le Sultan Njoya vers la fin du XIX siècle. Une façon peut-être de suggérer les pictogrammes de deux systèmes d'écriture autochtones.

Chez un antiquaire de la ville de Douala nous avons pu contempler les premières pièces. Son nom propre (*mvia*) n'était plus utilisé. Tout le monde les appelait «*abbia*» ou «*abia*» qui en fait était le nom du jeu. Chez les bijoutiers des grandes villes camerounaises, on pouvait en acheter enchâssées dans des bagues, boucles d'oreille ou bracelets. Chez les Européens, ces bijoux étaient à la mode; une mode qui se maintient encore aujourd'hui.

² BIANNIC, R., *Le jeu des abbia dans le Sud-Cameroun*, thèse de 3ème cycle, Paris X (Nanterre), 1974.

³ Nous nous référons à LAROCHE, c., qui plus tard (1988) en publia un article. « Les représentations humaines des jetons du jeu d'*abia* », in *L'Ethnographie* (Tome LXXXIV, n° 102).

A la même époque, le nouvel Etat camerounais avait édité une série de timbres avec la reproduction de quelques jetons d'*abia*. Les industries qui contrôlaient la fabrication des pagnes ne tardèrent pas à introduire dans leur répertoire des motifs reproduisant quelques jetons de ce jeu.



I. Timbres de la République Fédérale du Cameroun

Lors de mon voyage au Cameroun en 1996, la table de Monsieur le Consul de d'Espagne à Douala était parée d'une nappe faite d'un tissu avec des jetons d'*abia* imprimés. A la Cité universitaire de Montpellier, nous fîmes connaissance avec un jeune Sénégalais qui portait un *tee short* avec une très grande *abia* imprimée.

Les éditeurs de livres sur le Cameroun n'ont pas hésité à illustrer la couverture avec des motifs tirés des jetons de ce jeu. Deux livres de nous sur les Evuzok ont eu cette même source d'inspiration.

Lorsqu'en 1971 nous fûmes reçu membre du Laboratoire d'ethnologie et sociologie comparative de l'université de Paris X (Nanterre), la surprise fut grande en découvrant que le logo de ce laboratoire était justement une pièce d'*abia* dont la gravure était un animal non bien identifié par tout le monde mais les fondateurs convenaient à voir en lui une femelle enceinte qui avait été choisie comme symbole (ou totem?) prémonitoire de la capacité productive de cette institution:



Fig. II : *Logo du laboratoire d'ethnologie et de sociologie comprative*
Univrsite de Paris X

Au fil des années, ces jetons sont devenus en effet non seulement de petits bijoux ou de petites œuvres d'art qu'on garde dans des musées mais aussi des symboles de la culture classique africaine.

Tout ceci nous semble intéressant parce que cela pose le problème du lieu qu'occupent aujourd'hui certains objets des cultures africaines et du statut qu'ils reçoivent en dehors de leur contexte originel avec la perte de leur signification première et de leurs fonctions propres et avec l'attribution de nouvelles.

C'est le cas de ces objets quotidiens qui, suivant les principes d'une autre esthétique, sont devenus des «objets d'art» et avec raison car ils n'étaient pas autre chose; et ils sont devenus aussi source d'inspiration tant pour les artistes occidentaux que pour ceux du pays. Nous savons l'influence que dans les premières décennies du XXème siècle la découverte de l'art africain exerça sur les postimpressionnistes et cubistes. Et dans un monde comme le nôtre, dans lequel l'art a un prix, nous tous savons aussi que ces œuvres venues d'Afrique et d'ailleurs se transformèrent en «objets précieux» dans les mains des collectionneurs, des commerçants d'art ou des simples amateurs.

Laissant de côté les avatars par lesquels sont passés les pièces de ce jeu mais sans oublier la responsabilité de la colonisation dans tout ce processus, il s'avère qu'aujourd'hui nous disposons d'un corpus exceptionnel de ces pièces conservé particulièrement dans les différents

musées européens⁴. Ceci est un fait important pour la recherche surtout lorsqu'on se propose de les étudier afin de les rendre d'une certaine manière aux descendants des artistes camerounais tout en démontrant les dons artistiques exceptionnels de ce peuple africain.

Le nombre assez important de ces pièces formant comme nous venons de le signaler un corpus homogène originaire d'une même région créé dans un même milieu culturel à une même époque nous offre en effet la possibilité de les examiner de façon comparative: elles offrent une diversité significative de thèmes gravés, ce qui nous conduit vers la compréhension des concepts qui informèrent leur style. Les variantes d'un même thème nous permettent par ailleurs découvrir la diversité des solutions adoptées par ces artistes camerounais.

3 LES RÈGLES DU JEU ET LA GRATUITE DE SON ICONOGRAPHIE

Selon ce que laissent entrevoir les premières informations écrites dont nous disposons, la pratique de ce jeu soulevait une très grande passion entre les joueurs et parmi les spectateurs.

Tessmann⁵ qui en fut témoin au début du XXème siècle (1907), nous donne quelques indications sur l'importance que prenaient les paris. Ceux-ci se faisaient au début de chaque partie. Un juge contrôlait l'opération. Autour des joueurs, appartenant à des clans ou lignages différents, se formait le cercle des spectateurs. L'expectative était grande. À cette époque, les paris pouvaient se faire déjà en argent et les montants étaient fort élevés: de deux à cinq marcs, suivant le témoignage de Tessmann, bien que plus couramment ils se faisaient en nature. Les pertes pouvaient être importantes. Le joueur malheureux pouvait emprunter des sommes à un

⁴ Signalons en particulier : Musée Royal de l'Afrique Centrale de Tervuren (MRAC) ; Staliches Museum für Völkerkunde de Munich (SMFV) ; Linden-Museum für Völkerkunde de Leipzig (MFV) ; Museum für Völkerkunde de Berlin (MFV) ; Musée de l'Homme de Paris (MH)...

⁵ TESSMANN, G. *Die Pangwe*, Ernst Wasmunth, Berlin, 1913.

proche parent ou à un ami pour essayer de récupérer par un coup de chance les biens perdus. Les moins chanceux pouvaient perdre un champ, un esclave, une de ses épouses et même leur propre liberté. Le joueur insolvable, en effet, pouvait devenir esclave de son créancier et, s'il le fallait, être vendu pour quelques kilos de sel aux marchands de la Côte. Von Curt Morgen⁶ nous rappelle les graves conséquences que pouvaient entraîner le non respect des règles de ce jeu et l'ingérence d'un tiers dans son déroulement :

«Peu après mon départ, - écrit cet auteur en décembre 1889 -, Zenker, avec dix hommes de l'expédition, se rendit chez les Bene... [...]. Sur la route, en traversant un village Bava, le guide Yaunde qu'il avait emmené lui fit remarquer des individus accroupis par terre et à demi morts de faim. Leurs mains et leurs pieds étaient pris dans un bloc de bois dans lequel il y avait quatre trous, deux pour introduire les pieds au milieu et un à chaque extrémité, pour les mains ; les chevilles de bois, enfoncées autour des deux articulations des mains et des pieds, empêchaient de les retirer des trous. En approchant, Zenker reconnut dans ces malheureux deux amis Yaunde. Ils lui racontèrent qu'ils étaient accroupis dans cette position épouvantable depuis déjà trois mois, qu'on les nourrissait à peine, juste pour les empêcher de mourir de faim et qu'on les avait fait prisonniers, parce qu'ils avaient perdu au jeu et avaient été incapables de payer. Le jeu en question [...] se pratique justement ici, à Yaoundé et dans les environs, avec une passion telle qu'il ne prend fin que quand un des partenaires a tout perdu, jusqu'à sa propre liberté. Aussitôt qu'il ne peut plus payer, il est fait prisonnier et, si dans un certain délai, sa famille ne le rachète pas, il est liquidé comme esclave... [...]. Évidemment, Zenker fit libérer les prisonniers de leurs entraves, et comme ils étaient trop faibles pour marcher, il les fit porter par des gens de l'expédition. Les habitants du village, qui entre-temps, s'étaient rassemblés autour, étaient tellement furieux de l'intervention du Blanc, inadmissible de leur point de vue, qu'ils jetèrent leurs lances sur le groupe pendant qu'il repartait, et blessèrent ainsi Zenker et deux de ses hommes»

⁶ CURT VON MORGEN, *À travers le Cameroun du sud au nord. Voyages et explorations dans l'arrière-pays de 1889 à 1891*, traduction française et commentaires par Ph. LABURTHER-TOLRA (Archives d'Histoire et de Sociologie de l'Université Fédérale du Cameroun, Yaoundé, 1972), pp. 107-108.

En temps de paix, ce jeu prenait la forme d'une guerre. Et comme dans la guerre, il y avait des vainqueurs et des vaincus et l'on reconnaissait le droit de faire des esclaves. Dans une forme de jeu dans laquelle les biens des uns pouvaient passer facilement dans les mains des autres, ne manquaient ni les enrichissements faciles ni les faillites, ni les alliances intéressées, ni les spéculations, ni les faux espoirs, ni les déceptions, ni les tricheries, ni les disputes, ni enfin les inimitiés, non seulement entre individus mais aussi entre groupes sociaux bien définis.

Malheureusement les données sur la pratique de ce jeu sont si peu nombreuses qu'il devient difficile d'en faire une étude approfondie. Malgré ceci elles sont suffisantes pour laisser entrevoir l'importance sociale et économique qui caractérisait ce jeu.

Comme nous l'avons déjà signalé, la règle fondamentale de ce jeu est celle qu'on peut désigner par l'expression française «pile ou face» combinée avec une autre, celle du «petit nombre» afin de permettre la participation de plusieurs personnes à une même partie⁷. C'est-à-dire que les gagnants étaient les joueurs qui réussissaient à obtenir le plus petit nombre de pièces sur une même position: soit sur pile soit sur face.

Ceci dit, il faut insister sur le fait que, en aucun cas, la figure représentée sur les jetons (un oiseau, un poisson, une panthère...) ou l'ensemble de figures constituant une hypothétique série préétablie dans les règles du jeu ne constituaient une norme permettant de déterminer les gagnants et les perdants de la partie.

Ainsi donc la gratuité des thèmes développés par les gravures des jetons était, objectivement parlant, totale. Toutes les figures avaient la même valeur. Pour être plus exact on pourrait même affirmer qu'elles avaient une valeur *zéro* dans le sens qu'elles servaient uniquement à établir le côté «pile» ou le côté «face». A la limite on aurait pu s'en passer puisque la structure végétale même des jetons permet distinguer clairement les deux faces comme c'est le cas par ailleurs pour les sept morceaux de calebasse, circulaires et polis sur une seule face (*bisa*) que le juge mélangeait avec les

⁷

Cf. Annexe

mvia des joueurs, les *bisa* et les *mvia* constituant un seul ensemble; le seul critère qui permettait de dévoiler l'énigmatique cheminement du hasard était la règle du «pile et face» et celle du «petit nombre», comme nous l'avons signalé plus haut. En aucun cas, le thème gravé sur un seul côté du jeton contribuait à proclamer le vainqueur.

Cette gratuité est importante pour comprendre le caractère non utilitaire de cette forme d'art graphique ou tout au moins pour découvrir en elle une fonction que nous envisagerons plus loin, dans une perspective symbolique, en considérant ces gravures comme l'expression graphique du passage de l'indifférenciation de l'être à son individualisation, sans que ceci ne veuille encore signifier la mise en forme cognitive d'une procédure classificatoire. C'est dans cet esprit que nous considérerons plus loin le graphisme des jetons d'*abia* comme l'expression plastique d'un mythe sur la création, transmis sous la forme d'un jeu de hasard. Un mythe qui a peut-être comme prolégomènes le fait d'apparaître plastiquement sous la forme ovoïde que reçoivent les pièces de ce jeu: c'est comme si les êtres des choses représentées demeuraient encore dans leur matrice originelle, avant que le hasard ne permette, par une mise en scène ludique, la célébration de leur passage vers une existence individuelle.

4

UN DOCUMENT SONORE INEDIT: LA CELEBRATION DE LA VICTOIRE

Lorsque nous sommes arrivés chez les Evuzok, nous savions déjà quelque chose sur l'existence de ce jeu, mais, à cette époque, nos intérêts ethnographiques étaient autres. Mais il arriva qu'un jour un ancien nous fit cadeau de dix-neuf jetons.⁸

Nous avons écrit ailleurs⁹ qu'une des meilleures façons de pratiquer l'ethnographie consiste en savoir saisir au vol les informations lorsqu'elles

⁸ Pour des raisons déontologiques, nous ne nous sommes mis à la recherche des jetons d'*abia* pour les acheter.

⁹ MALLART, L., *Sóc fill dels evuzok* (Barcelona, La Campana, 1992)

viennent sans être recherchées vraiment. C'est peut-être une façon de parler. Quoi qu'il en soit, les meilleures informations que nous reçûmes sur ce jeu fut par hasard. Un jour, Atangana Dominique, un Efak du village de Kpwa, un ancien initié au *so*, vint nous rendre visite, comme il le faisait souvent. Sur notre table il y avait la poignée de jetons d'*abia*. En les découvrant, il s'exclama avec un *ekie...* très expressif. Il en prit un avec la gravure d'un oiseau (Fig. 2) aux ailes déployées.



Fig. 2
LMG

En la regardant fixement, il se mit à chanter¹⁰ :

Atangana, le fils de Ntzama, fait la guerre du côté des Blancs.

Il lutte avec les soldats

Il transporte des bagages avec des fusils sur la tête. (Fig. 3)

Atangana dit :

- A moins que je ne prenne mon breuvage magique, pourrais-je être comme un Blanc, blanc comme la couleur des os ?
- O vous tous, nos pères, qui êtes de l'autre côté [du fleuve] : peut-on vivre toujours avec un fusil sur la tête ?
- Non ! Non !
- Buffle !
- Eléphant ! ¹¹

¹⁰ CD-ROM 2.2.1., piste 01

¹¹ Cfr. Voir texte ewondo et transcription musicale dans la troisième partie, p. **ADAPTAR**



Fig. 3: MRAC de Tervuren
EO. 1980.2.457-1

Ce petit chant faisait allusion au célèbre Chef Supérieur des Ewondo qui collabora avec les autorités coloniales allemandes pour «pacifier» le pays. En l'écoutant, nous demandions à Atangana Dominique quel rapport il y avait entre le *mvia* du jeu d'*abia* et son petit chant. Il nous expliqua que lorsqu'on jouait à l'*abia*, le gagnant reprenait son *mvia* et célébrait sa victoire en chantant ou récitant la devise de l'objet gravé sur la pièce. En lui montrant les autres *mvia*, nous enregistrâmes alors les premières devises ou *mbende* du jeu d'*abia*. Quelques jours après, Atangana Dominique réunit chez lui quelques anciens joueurs. Ne disposant d'autres pièces, nous enregistrâmes une centaine environ de ces devises en montrant et nommant les figures reproduites dans l'article de Delarozière et Luc. C'était un document sonore inédit. A notre connaissance, aucun auteur n'avait parlé au moins jusqu'alors de ces devises. Plus tard, en 1973, l'abbé Théodore Tsala, excellent connaisseur de l'ethnographie des Beti, commentait un proverbe avec ces paroles: «Au jeu d'*abia kila* chaque joueur est représenté par un pion sculpté. Celui-ci comporte une devise que proclame à haute voix le joueur gagnant. Certaines d'elles sont passées en proverbe comme celle du rat-planeur, *ngui*, dont il est question ici [dans le proverbe cité par l'abbé Tsala]»¹² et que nous-mêmes avons enregistré avec les mêmes paroles en montrant le *mvia* de cet animal (Fig. 4) :

¹²

TH. TSALA, *Mille et un proverbe beti* (texte ronéotypé, Yaoundé, 1973), p. 105 [4609]



Fig. 4:LMG

Devise du rat-planeur *ngui* :

*Anë ele ovee toe,
a ongakë wuban ayi bongo
oboo ya?*

Tu étreins chaque arbre,
que ferais-tu si tu embrassais
un arbre couvert d'épines? ¹³

Ces devises sont faites de phrases courtes que suggèrent soit un des traits caractéristiques de la chose gravée, soit les paroles avec lesquelles on interprète les cris émis par un animal, lorsque la figure obtenue représente un animal, soit un de ses comportements caractéristiques, soit un petit fait local, comme par exemple la nuisance que causa la chenille urticante *elob* à G. Zenker en le désignant, dans la devise correspondant à cette chenille, par le surnom de «Sangila», que les ewondo avaient donné au célèbre botaniste allemand.

Ces faits ethnographiques nous semblent pertinents car ils nous suggèrent tout au moins deux choses: une certaine concordance entre la gravure et la devise et le fait qu'après un certain nombre d'années, des personnes soient encore capables de se rappeler de ces messages oraux

13

Le proverbe fait référence à l'arbre *Bongo* (*Fagara macrophylla*, Rutacées).. Écouter des versions analogues in : CD-ROM 2.2.1., pistes 04 , 64, et 66

correspondant aux figures représentées dans les jetons. Nous en parlerons plus loin.

5

DE L'ART TRIDIMENSIONNEL A L'ART GRAPHIQUE À DEUX DIMENSIONS

Lorsque le grand public se rend dans un musée ou à une exposition d'art africain, l'admiration et l'émotion esthétique qui se réveillent en lui naissent généralement de la contemplation des œuvres les plus emblématiques de cet art, comme les sculptures sous forme de masques, de statues religieuses ou profanes, taillés surtout en bois mais aussi en pierre, modelées en argile ou fondues à la cire en bronze ou autres métaux.

L'Afrique a légué à l'histoire de l'art un nombre important d'œuvres qui, par leur qualité, leur diversité et la variété des solutions et des concepts développés, constituent un témoignage éloquent de l'extraordinaire capacité plastique de ses artistes.

Bien que ces œuvres furent traitées pendant quelques siècles comme de simples aberrations, tant du point de vue esthétique que fonctionnel, et furent reléguées au rang d'idoles ou de fétiches et, si possible, destinées au feu purificateur, comme nous le rappellent les chroniques missionnaires, tandis que celles qui réussirent à y échapper furent traitées dans le meilleur des cas comme de simples curiosités exotiques, nous savons que finalement, à partir des premières décennies de XXème siècle, l'art d'Afrique s'imposa et exerça une très grande influence dans le monde intellectuel et artistique européen, grâce aux postimpressionnistes et aux cubistes.

C'est l'exemple le plus manifeste de ce que l'Afrique subsaharienne a apporté au monde des arts. Et lorsqu'un ensemble de peuples et cultures est capable de produire ces œuvres et de transmettre, grâce à ces rythmes et ces formes, l'émotion esthétique, ceci veut dire que si nous étions capables de regarder l'Afrique sans les préjugés de notre ethnocentrisme, nous

pourrions découvrir que leurs capacités créatrices ne se borneraient à offrir au monde ces œuvres qu'aujourd'hui nous considérerons d'art, mais qui en fait l'étaient déjà avant de pénétrer dans nos musées et d'appartenir à des collections publiques ou privées. D'autres arts, comme la danse, la musique et la littérature mériteraient la même reconnaissance.

Ainsi donc, de ce grand héritage nous avons tendance à mettre en valeur les sculptures, les masques... comme si le traitement du volume avait été la forme privilégiée de l'expression plastique chez les peuples africains. L'art à trois dimensions semblerait en effet dominer la production artistique si on le compare à celui à deux dimensions comme le dessin, la gravure et la peinture, bien qu'il faille rappeler que ces arts n'ont pas manqué de se manifester en Afrique. Nous savons peu de chose des conditions climatiques, matérielles et autres qui empêchèrent, non pas tant leur production que leur conservation. La constatation de la prédominance de la sculpture sur la peinture et les arts graphiques, est peut-être valable seulement si nous portons notre regard sur un moment précis de l'histoire, celui qui correspond aux derniers siècles et peut-être pas complètement. Même à l'époque où la sculpture semble occuper une place privilégiée, il faut dire que ni la peinture, ni la gravure ni le graphisme n'ont manqué de coexister avec la sculpture, comme le montrent les scarifications, les tatouages, la poterie, les peintures sur écorces, les tissus et les autres manifestations d'art ornemental comme par exemple la coiffure.

En nous proposant d'étudier les pièces du jeu d'*abia*, nous nous introduisons dans le domaine d'une de ces formes *mineures* d'art africain, probablement ainsi qualifiées parce qu'elles sont moins faciles à montrer dans les vitrines de nos musées et moins aptes à satisfaire les préférences aux aspects spectaculaires que généralement on veut accorder aux expositions destinées au grand public. Ceci est confirmé par le fait que c'est dans les «magasins» obscurs et souvent poussiéreux de nos musées que sont conservées ces pièces. Elles sont d'ailleurs de vraies miniatures : trois ou quatre cm. de longueur sur deux ou deux et demi de largeur. Cette petite taille, avec des figures qui parfois ne dépassent pas un demi cm., n'empêche pas que ces pièces soient d'un grand intérêt et non seulement pour des raisons esthétiques.

ENTRE L'OBJET ETHNOLOGIQUE ET L'ŒUVRE D'ART

Il est évident que ces pièces peuvent être regardées comme un produit d'art graphique, à partir des critères formels ou esthétiques que nous appliquons aux œuvres de ce genre, sans qu'il soit besoin de recourir au contexte qui leur donna l'existence. Mais, d'un autre côté, il semble non moins évident, que la méconnaissance de ce contexte nous maintiendrait dans l'ignorance de leur vraie raison d'être.

Il ne s'agit pas de points de vue antagonistes, mais complémentaires, l'un et l'autre étant indispensables pour découvrir les fonctions originelles qui, sans doute, conditionnent la nature même des objets que nous voulons étudier.

C'est bien le cas des pièces du jeu d'*abia*. Ignorer par exemple que les règles de ce jeu n'exigent pas que le sujet gravé sur les jetons soit un élément décisif pour déterminer le gagnant d'une partie, c'est de fait ignorer la raison de la grande diversité des sujets traités tout en refusant de voir la liberté de création dont jouissaient les artistes. De même, ignorer la relation entre ces gravures et les messages oraux qui les accompagnaient, équivaldrait à éteindre le son de nos télévisions pour ne laisser passer que les images

On peut se demander si ce n'est pas ce qui arrive aussi aux masques et autres sculptures qui, réduites à des simples «objets d'art» et enfermées dans les vitrines de nos musées, ne peuvent plus désormais, privées du contexte qui leur donnait vie, beauté, sens et signification, que servir de témoins abstraits d'un monde «autre», «absent», «disparu», même si la qualité intrinsèque qui leur est reconnue, celle d'exprimer de l'art ce qu'il y a de plus «primitif», contribue à leur conférer une aura particulière, magique pour ainsi dire, et donc à déclencher l'admiration des foules désorientées de nos sociétés de consommation. Pour l'Occident, les objets

africains sont tout à la fois des «objets manqués», car ils n'ont en apparence aucun rapport avec nos usages culturels, des «objets d'étonnement», ce qui a conduit des voyageurs à les collecter par simple curiosité. Mais, en suite de leur «ingestion», de leur «incorporation» dans l'imaginaire de nos propres artistes, une énorme «valeur ajoutée» leur a été attachée : cette valeur ajoutée, qui n'a pu manquer de s'ancrer dans l'ordre marchand qui aujourd'hui gouverne le monde, est venue cautionner et renforcer la valeur esthétique qu'on prête à ces objets sans les comprendre. La présente étude marche donc à contre-courant des tendances actuelles de la «marchandisation» de l'art, qui se manifeste jusqu'au au sein de nos ministères culturels. Son ambition n'est pas de faire monter les *abia* à la bourse de l'art, mais au contraire de restituer à ces pièces, si modestes en apparence, leur signification profonde en tant que clés de l'imaginaire et supports de la pensée métaphysique d'un peuple africain.

