



TRAJECTOIRE DIALECTIQUE DE LA VIOLENCE POLITIQUE DANS LA GRAMMAIRE CARICATURALE AU CAMEROUN POST-COLONIAL (1991-2013)

Christelle Amina Djouldé* & Gilbert L. Taguem Fah**

Résumé : L'opérationnalisation de la caricature de presse comme matériau pour saisir la trajectoire de la violence politique au Cameroun est au cœur de la présente réflexion. Inscrite dans la perspective des « *violence studies* », l'analyse valorise le dessin caricatural comme une modalité d'énonciation de la violence politique au Cameroun. À rebours des problématiques usuelles qui privilégient l'exclusivité d'un dispositif de brutalisme comme élément structurant de l'État opérationnalisée par le politique, l'étude emprunte la biopolitique pour montrer comment les caricaturistes retournent l'arme de la violence contre leur bourreau qu'ils capturent à l'effet d'en contrôler le corps. Dans une telle logique de mise en œuvre d'un dispositif artistique de gouvernementalité, s'énonce et se structure une véritable dialectique entre le « commandement et sa cible », fondée sur le biopouvoir. Ainsi l'étude décrypte le jeu du pouvoir construit autour des pratiques des différents acteurs du jeu politique qui font du graphisme de la charge un mécanisme de contrôle de la vie et des corps par le déploiement de la violence. Aussi débouche-t-on, d'un point de vue épistémologique, sur l'objectivation de la pictographie chargée comme technologie de la biopolitique.

Mots clés : Caricature, biopolitique, violence, corps, Cameroun

Abstract: *This paper hypothetically contends that press cartoons are instrumental to grasp the trajectory of political violence in Cameroon.*

* Département d'Histoire, Université de Ngaoundéré/Coredec, a.kristy007@gmail.com

** Département d'Histoire, Université de Ngaoundéré/Coredec tafagila@yahoo.fr

Framed within the violence studies as well as body politics, the analysis then values caricature as an arena for the expression of political violence in Cameroon. Unlike rampant school of thoughts often based solely on State-centric brutality, the study uses biopolitics perspective to demonstrate that, in the context of State brutality, cartoonists turn the weapon of violence against their executioner whom they capture in order to control the body and create a specific dynamics of power. Such an artistic devise of "governmentality" that derives from ongoing complex dynamics of power, creates an unprecedented dialectic between the "commandment and its target" and reveals an atypical orientation of biopower. The study thus deciphers the stakes and power game built around various political actors who make use of cartoons as a mechanism aiming at controlling lives and bodies through violence. Thus, from an epistemological point of view, the analysis wraps up with the subjectivation of pictography as a suitable technology of biopolitics.

Keys words: Cartoon, biopolitics, violence, body, Cameroon

Prolégomènes: Contexte, problématique, historique, orientation, sources et méthodologie

À partir de la mondialisation qui n'est autre chose que la marchandisation des rapports sur fond de colonisation, émerge une véritable économie du brutalisme fort bien conceptualisé et épistémologiquement rationalisé par Achille Mbembe (2020). La domination ultime de la Terre et du Vivant, les tensions exercées sur les corps et la vie en général (Mbembe, 2020 : 7), la distribution et la modulation de la force et de l'énergie, mais surtout, « l'érection du vertical en position privilégiée est l'une des traces concrètes du brutalisme, qu'il s'exerce sur les corps ou sur les matériaux » (Mbembe, 2020 : 8). Si une telle tendance est générale, il est clair que l'Afrique n'en demeure pas moins une sorte de « Laboratoire privilégié » pour appréhender les manifestations de cette brutalisation des êtres humains et de la Terre en général (Mbembe, 2020 : 24). Aussi du fait de son dispositif de l'historicité (Touraine, 1973), et de la singularité de ses pratiques, le Cameroun apparaît-il comme un micro-espace pouvant permettre de saisir les manifestations de la violence.

Dans le cadre de cette étude, la violence politique renvoie à l'exercice de la coercition par les différents protagonistes du jeu politique dont la finalité est d'établir la domination. Plus explicitement, les actes de coercition s'articulent autour des formes de contraintes physiques et physiologiques qui participent à la domination politique. Dans cet ordre d'idée, la répression physique (bastonnade,

tortures), les intimidations et les illustrations grotesques qui dénigrent les politiques constituent entre autres des pratiques de la violence.

En tant que matériau, la pictographique chargée a pour fonction d'être constituée en support visuel de déclinaison des formes de violence structurelles perpétrées par l'État. En outre, entrevoir la caricature sous le prisme d'activité artistique génératrice de violence impose que l'on s'intéresse aux conséquences engendrées par la production artistique tant sur son producteur (le caricaturiste) que sur l'objet de la caricature (le politique). En réalité, la trajectoire historique du Cameroun est marquée par un cycle de violence (Mbembe, 2000). Cette violence a façonné et déterminé, sur le long terme, les grandes tendances de la « gouvernementalité » (Foucault, 1997). Dans cette perspective, les rapports entre le « Commandement et sa cible » (Mbembe, 2000) sont marqués du sceau de la violence. Au cours du moment colonial, la violence politique s'est structurée autour des résistances à l'ordre colonial (Abwa, 2010 ; Mbembe, 1996b :35 ; Joseph, 1986) et au cours de la guerre d'indépendance (Terretta, 2014, Deltomb, Domergue & Tatsitsa, 2016, 2011). À partir de 1960, dans un environnement de luttes nationalistes de type radical (Joseph, 1986, Mbembe, 1985), l'avènement de l'« indépendance », ainsi que le processus de construction hégémonique de l'État qui s'en est suivi, ont contribué à replacer la violence comme un *modus operandis* de gouvernance de l'ordre dirigeant camerounais (Gaillard, 1989 ; Bayart, 1985). À partir de 1990, les rapports politiques changent avec l'avènement du multipartisme qui s'accompagne des revendications violentes en faveur de la démocratie et des libertés. La déliquescence du système monolithique, sous sa forme légale caractérisée par le retour au multipartisme effectif, engendre un processus transformationnel à la fois du mode d'expression et de la forme d'énonciation de la violence dans les rapports de pouvoir au Cameroun. Dans un environnement marqué par un État dont le corset autoritaire est secoué (Sindjoun, 1996) par des forces du changement et qui en plus, bénéficie d'un déficit de légitimité aux yeux d'une bonne frange de sa propre population (Pigeaud, 2011 ; Ngayap, 1999), on observe une transformation actantielle de la violence. Ainsi, à la trajectoire politico-historique de la violence de type linéaire (coloniale, postindépendance, monolithique et multipartiste) et à la déclinaison physico-corporelle sur les opposants et autres adversaires du potentat (Eyinga, 1978 : 294), s'est progressivement adossée une violence exercée sur et au travers de la créativité artistique. Dans cette veine novatrice et structurante de la dynamique politique, l'art pictural est apparu comme l'une des victimes de la brutalité du pouvoir. D'autre part, par sa scénographie chargée et dans l'esthétique d'une dérision qui lui est propre, l'art pictural s'est engagé dans un mimétisme de la

violence contre son bourreau (Fogué & Amina, 2013 ; Nga Ndong, 1998). Inscrit dans la déclinaison de la nouvelle gouvernance par la violence, ce double jeu est au cœur de cette réflexion axée sur l'opérationnalisation de la caricature de presse comme matériau pour saisir la trajectoire de la violence politique au Cameroun. En termes d'orientation, la perspective sous étude relève des *images* et des *violences studies*. Il est ainsi question, de manière croisée, de valoriser le dessin caricatural comme entrée de réflexion sur la dynamique des modalités d'énonciation de la violence politique au Cameroun.

En contexte camerounais, la caricature est, entre autres, une vitrine d'exposition de la violence politique dans une logique de dénonciation. Sous cet angle analytique apparaît une perspective verticale des rapports entre la caricature et la violence. Une telle orientation est de nature sinon simplificatrice du moins réductrice. En cela, elle limite son potentiel épistémologique en se privant de saisir les variables complexes et enchevêtrées de la violence à partir de l'art caricatural politique. Sur la base d'une telle défaillance, l'ingénierie du chercheur s'en trouve convoquée. Aussi, l'originalité de cette étude est-elle, modestement et prudemment d'appréhender la caricature comme étant à la fois un support visuel de monstration et de production de la violence politique au Cameroun. Dans cette veine heuristiquement novatrice, l'objectif de cette étude est de rendre intelligible les caricatures pour tenter de comprendre, de façon holistique, la dynamique de la violence politique au Cameroun.

Pour les besoins de la cause et pour une question de lisibilité, la réflexion convoquera la biopolitique inspirée des travaux de Foucault (1997) et d'Agamben (1997) pour analyser la trajectoire de la violence politique au Cameroun postcolonial à travers les écritures visuelles chargées. Incontestablement, une telle grille théorique qui, en substance renvoie au « droit de glaive » (Foucault, 1997 :213), permet d'opérer une classification de la caricature au rang des dispositifs artistiques de gouvernementalité (Amina, 2017). En effet, l'observation des pratiques des différents acteurs du jeu politique qui se structurent au tour du graphisme de la charge dévoile des pratiques de pouvoir dont le projet est le contrôle de la vie et des corps par le déploiement de la violence. Ceci étant, il est question d'objectiver la pictographie chargée comme une technologie de la biopolitique. Les mécanismes de la violence qui s'opèrent par le canal de la caricature s'illustrent comme un enjeu sur la vie et les corps des différents acteurs sociaux. À la différence de Foucault et d'Agamben, ce travail ambitionne d'appréhender la biopolitique non pas seulement comme une exclusivité de la souveraineté de l'État, mais également en tant qu'une pratique politique propre aux caricaturistes. Plus explicitement, il s'agit de décrypter le biopouvoir comme

un rapport dialectique entre le « commandement et sa cible ». Ainsi, se déclinent les interrogations suivantes : comment est-ce que la production des œuvres caricaturales raconte-t-elle une forme de violence politique ? Comment la violence se déploie-t-elle dans le graphisme de la charge ? De quelle manière la caricature fait-elle émerger la violence politique ? À quel moment produire un dessin caricatural revient-il à produire un acte de violence ? Il faut noter que la caricature produit un corpus visuel de la violence politique au Cameroun postcolonial. La dérision et le ridicule dont cet art est porteur forcent le politique à orchestrer une chorégraphie de la répression à l'égard des artistes-caricaturistes. D'où la nécessité d'analyser les dessins grotesques qui illustrent les entrepreneurs politiques comme une forme de microphysique de la violence. Pour cette étude, il est proposé une approche multi-méthode qui combine sources caricaturales, orales et écrites.

Les matériaux visuels sont composés d'une part, de caricatures produites entre 1991 et 2013, collectées exclusivement dans la presse écrite et sur internet. Le choix s'est opéré suivant les canons stylistiques de l'image satirique (métaphore, allégorie, antinomie, zoomorphisme, anthropomorphisme, portrait à charge) et thématiques de la violence (les caricatures qui traitent de la violence politique sur la base des sujets tels que : les expéditions punitives, répression militaire, restriction de liberté, intimidation, assassinat, mort, et dégradation du corps du politique, etc.).

D'autre part, les sources orales convoquées ont été collectées principalement dans les villes de Douala et de Yaoundé, respectivement capitale économique et politique du Cameroun. Ces centres urbains sont à la fois épiscentre de la production caricaturale au Cameroun, et théâtre majeur des cycles de violence politique. Ainsi, l'enquête qualitative, selon le mode intensif a été privilégiée. La collecte des données a été conduite sur la base d'interviews semi-structurées conduites soit de manière privée, soit de manière publique auprès d'un échantillon varié de vingt (20) informateurs. La méthode biographique selon l'approche des récits de vie a été utilisée pour mieux saisir les paradigmes et enjeux de la violence engendrée suite à la pratique de la caricature à partir des expériences de violences physiques et psychologiques des caricaturistes ainsi que les traumatismes des hommes politiques caricaturés. Les sources écrites quant à elles proviennent des Archives Nationales de Yaoundé et autres réseaux privés des caricaturistes. L'analyse des données s'est faite par confrontation des sources primaires et secondaires. À l'approche historique, ont été associées les techniques de lecture d'image. Des éléments de l'histoire de l'art, de la sociohistoire, de l'art, de la sémantique, de la communication, de la science politique et de

l'anthropologie visuelle ont eux aussi été convoqués. Globalement parlant, la présente réflexion est construite autour d'un triptyque: elle commence par examiner comment la violence politique est rapportée dans la caricature. Ensuite, est dégagée la réaction violente des politiques à l'égard des caricaturistes. Enfin, la caricature est analysée comme une forme de violence graphique exercée sur le politique.

De la violence politique dans la caricature en contexte de retour au multipartisme

La caricature est, en contexte camerounais, un véritable laboratoire historique d'analyse de la vie sociopolitique. En ce sens, la mise en circulation des opinions politiques à travers la caricature dépend des instruments de perceptions et d'expressions disponibles et à leur accessibilité (Bourdieu, 1981:4). En effet, depuis la période de la tutelle onusienne (1945-1959) jusqu'au retour au pluralisme politique en 1990 en passant par la période du monolithisme sous Ahidjo (1966-1982) et au début du règne de Biya (1982-1990), le politique influence l'univers du discours subversif. C'est dire donc qu'à partir de la production caricaturale, l'acte subversif ne se « constitue que dans la relation à un état déterminé du jeu politique et plus précisément de l'univers des techniques et d'actions qu'il offre à un moment donné du temps » (Bourdieu, 1981:4). Dans ce cas, la subversion politique par la pictographie a connu une évolution dont les permanences et les ruptures dépendent du contexte dans lequel elle s'émancipe. Par conséquent, l'on passe d'une subversion verbale à l'époque des revendications nationalistes (1948 à 1960) à une dérision picturale voilée sous l'ère du centrisme politique qui couvre la période 1961 et 1989 (Amina, 2017). À partir de 1990, le retour au pluralisme politique consacre la spectacularisation du grotesque pictural et verbal comme étalon de valeur de délégitimation politique. Aussi, dans l'histoire de la presse écrite au Cameroun, cette période apparaît-elle comme le « printemps de la caricature » (Essousse, 2008 : 165). La promulgation de la loi N°90/52 du 19 décembre 1990 consacre le retour au pluralisme politique et la liberté d'expression au Cameroun. Cette loi qui officialise la liberté d'expression constitue l'argument juridique qui explique l'éclosion des médias écrits privés. Le foisonnement de la presse écrite privée ouvre la voie aux artistes-caricaturistes qui ont désormais plusieurs cadres d'expression. Ainsi, le processus démocratique mis en place favorise la production d'un désordre inventif dans le cadre de la recomposition de l'espace d'expression politique (Sindjoun, 1996 : 57-67). En réalité, l'environnement juridique devenu, d'un point de vue principal favorable à la liberté d'expression concourt au renforcement de l'usage de la

caricature comme modalité de dénonciation de la coercition perpétrée par le régime Biya. L'une des spécificités du processus démocratique au Cameroun, est qu'il s'accompagne d'une évolution asymptotique de textes et de leur mise en pratique. Si les textes sont, dans leurs essences, en faveur de l'ouverture politique, il reste que leur application est à géométrie variable et souvent étroitement liée à l'idiosyncrasie des acteurs privilégiés de l'ordre gouvernant. C'est dire à quel point l'ordonnancement de la « question démocratique » (Taguem Fah, 2001) intègre des formes de répression dignes de l'époque du monolithisme politique (1966-1989). En fait les « questions démocratiques » convoquées par Taguem Fah ne signifient rien d'autre que le paradoxe entre velléités de libéralisation de la vie politique et réalité de la recrudescence de la violence d'État. Il faut dire que la montée de la violence d'État connote la détermination de l'ordre dirigeant à



Caricature 1: Nyemb Popoli, 1992, *Le Messager-Popoli*, p.2.

articuler le « gouvernement perpétuel », face à un peuple qui en a ras-le-bol et qui exprime ostensiblement et sans équivoque sa volonté de voir s'implémenter un véritable État démocratique. En réalité, le processus démocratique mis en place au Cameroun n'est autre chose que la conséquence d'un ensemble de pressions rendues possible par l'action conjuguée des « déterminants extérieurs et intérieurs » (Taguem Fah, 2014: 195). Par déterminants extérieurs, il faut entendre l'action des forces extérieures au Cameroun qui ont

provoqué et rendu possible, de manière plus ou moins directe l'ouverture politique interne. Ici donc, il y'a lieu d'énoncer le rôle paradoxal du discours de la Baule du Président Français François Mitterrand, mais surtout le vent d'est qui historiquement fut le véritable déclencheur d'une mutation significative des rapports de pouvoir dans un espace significatif de la géopolitique mondiale. Par déterminants intérieurs, référence est faite aux mouvements de pression interne doublés à la conjugaison des forces à l'échelle locale, qui ont favorisé le retour au pluralisme et une relative libéralisation de la parole politique. Il s'agit exactement

des acteurs de la scène politique qui se sont regroupés autour des mouvements *Biya must Go*¹ « Cartoon rouge à Paul Biya »² et des instigateurs du mouvement de désobéissance civile communément appelé « opération villes mortes » dont Mboua Massock fut le porte flambeau en 1991. Les villes mortes consistaient à paralyser l'économie du pays par le refus du paiement des impôts, les opérations « pied mort », « école morte » auxquelles s'étaient ajoutées des casses, des incendies et autre profanation des lieux symboliques. L'objectif était d'asphyxier économiquement le pays pour contraindre le président à démissionner (Ahmet Abba Daouda, 2014 :121-138). Ceci étant, les revendications populaires en faveur

de la démocratisation du pays se sont assimilées à la remise en cause de l'État dont le corset autoritaire est sérieusement secoué. Dans cette perspective, pour sauver ce qui reste de son pouvoir, l'ordre dirigeant orchestre une chorégraphie de la répression articulée autour de la violence comme le témoigne la caricature ci-contre.

La présente caricature est une œuvre de Nyemb Popoli, parue dans *Le Messenger* N° 243 du 11 janvier 1992. Elle met en scène la fessée dont Samuel Eboua a été victime en 1992. Le dessin représente Paul Biya déchaussé et vêtu d'un short et d'un T-shirt. Cette représentation



Le Messenger, N°243, 11/1/1992, p.5.

Caricature 2: Nyemb Popoli, *Le Messenger*, N°243, 11 janvier 1992, p.5.

¹ Cette phrase prend ses racines dans les événements liés au mouvement de contestation du parti unique qui ont débuté le 26 mai 1990 à Bamenda lancé par le *Social Democratic Front* dont Ni John Fru Ndi est le leader. Elle fut employée comme slogan par l'opposition lors des mouvements des « villes mortes » et « carton rouge à Biya ».

² Le carton rouge est un petit feuillet rouge utilisé dans le football qui permet à l'arbitre de signifier l'exclusion à un joueur fautif. Cette règle footballistique est symboliquement utilisée pour revendiquer la fin du régime Biya, raison pour laquelle, il est inscrit sur ces cartons rouges « *Biya must go* ». Elle permet de voir comment est-ce que le corset autoritaire de l'Etat est secoué et dans quelle mesure le régime Biya a littéralement perdu de manière ponctuelle le contrôle de l'embrigadement politique. En réponse à cette dynamique politique de détotalisation, le pouvoir opte pour la répression armée pour mettre fin aux manifestations.

débraillée de Biya alors président de la République peut traduire une désacralisation picturale de l'institution présidentielle. Sur le *T-Shirt*, il est inscrit « RDPC attack »³. Ce détail permet de présenter Biya dans ce cadre non pas comme le président de la République mais davantage comme le président national du RDPC. C'est dire que, dans le cadre de cette scène imagée, Biya agit violemment sous la casquette du président du RDPC. Dans sa main droite, il tient un fouet avec lequel il flagelle les fesses de sa victime. Symboliquement, le fouet représente le pouvoir judiciaire et le droit au châiment⁴ (Chevalier et Gheerbrant, 1982: 460).

La position de ses pieds laisse à voir qu'il maintient sa victime couchée au sol en même temps qu'il prend appui sur elle pour mieux articuler ses coups de fouet. Cette posture qui peut traduire le contrôle et la domination de Paul Biya qui, dans ce cas est présenté comme un bourreau et non un justicier⁵. Cette idée est renforcée par la représentation des traits du visage de Biya qui traduit un état colérique. Colère qui se manifeste par la force qu'il exerce et la puissance de coups de fouet qu'il applique sur sa victime. Cette dernière a été identifiée comme étant Samuel Eboua, allongé au sol, les deux bras vers l'avant avec le postérieur entièrement à découvert car sa veste a été retroussée et son pantalon abaissé.

Les traces sur les fesses représentent les marques de la violence des coups. Aussi, Eboua est-il illustré avec des larmes qui coulent et qui permettent d'apprécier le degré de douleur ressentie. À partir de ces codes visuels de violence (la phrase « RDPC attack », fouet, posture de domination de Biya, traces de

³ En français RDPC attaque. Dans l'imaginaire populaire au Cameroun, l'expression argotique « *attack* » traduit une agression menée contre quelqu'un ou quelque chose. C'est pour cette raison qu'ici, l'expression « *RPDC attack* » signifie l'agression du RDPC, ici représenté par son président national et Chef de l'Etat. Cependant, le mot « *attack* » traduit une autre réalité dans le jargon familial au Cameroun. Celle des personnes qui gagnent leurs vies à partir des métiers du secteur informel. D'où l'expression populaire « j'attack le dehors ». « *Attackants* » est issue l'expression footballistique attaquant. Cette dernière désigne un joueur dont la tâche est de concrétiser le jeu offensif de son équipe. Son rôle est décisif car il est chargé de marquer les buts. Dans le langage familial au Cameroun, « l'attackant » désigne les débrouillards ou l'ensemble de ceux qui ont une économie basée sur le système D. C'est le cas par exemple des *taximens* (Chauffeurs de motos ou de voitures dans les grandes métropoles du Cameroun) qui sont localement appelés « *attakants* » dans le cadre de leurs professions. L. Nzesse, « le français au Cameroun : appropriation et dialectalisation. Le cas de la presse écrite », <http://www.unice.fr/bcl/ofcaf/19/Nzesse.pdf>, consulté le 21 janvier 2015 à 9h13.

⁴ Selon J. Chevalier et A. Gheerbrant, en Egypte, au temps des pharaons, le dieu *Min* (dieu de la correction) était représenté le bras droit levé en équerre dans l'angle d'un fouet. Son fouet était le symbole de la terreur salulaire qui était appliquée aux pharaons, princes, soldats, paysans, ouvriers et esclaves par mesure de correction.

⁵ Ces paramètres pictographiques renvoient à la description de la figure du commandement. Lire A. Mbembe, 2000, pp.41-93.

flagellation aux fesses, et larmes d'Eboua), il ressort de cette image que Paul Biya est en train d'administrer une leçon punitive à Eboua. Considéré comme figure de proue de l'opposition, l'ancien SG de la présidence de la république et fidèle d'Ahmadou Ahidjo incarnait la figue tutélaire d'une opposition des années 1990 décidée à offrir aux Camerounais un pays dont ils seraient fiers.

Une telle ambition s'adossait sur la revendication d'une conférence nationale souveraine considérée par le pouvoir et ses apparatchiks comme un véritable coup d'État contre les institutions de la république et ceux qui les incarnent. *In fine*, la conférence nationale revendiquée avait été déclarée sans objet par Paul Biya.

Cependant, contrairement aux données picturales, Samuel Eboua a été fouetté par des gendarmes à Douala et non par Paul Biya en personne. À travers cette image, le caricaturiste veut simplement montrer que quelque soit l'exécuteur de la besogne, c'est le régime lui-même qui en est l'instigateur et le véritable donneur d'ordre, dans le cas d'espèce, pour la flagellation des leaders de l'opposition.

Au plan historique, l'image chargée intervient dans le contexte des revendications liées à la tenue d'une conférence nationale souveraine (CNS) au Cameroun. La phrase-texte, sous un ton de défiance, attribuée à Biya « vous allez encore me parler de la conférence nationale ? », permet de justifier le cadre temporel et factuel de cette caricature. L'idée de la conférence nationale souveraine émerge au Cameroun pendant la période de braise (1990-1993) (Tcheuyap, 2014 : 155). C'est précisément au cours du procès lié à l'affaire Njawé-Monga⁶ en 1991, que l'on voit apparaître pour la première fois sur des banderoles et autres pancartes, des messages qui revendiquent la tenue d'une conférence nationale (Eboussi, 1997:71).

En effet, le 27 décembre 1990, *Le Messenger* publie une lettre ouverte au président de la République dont Célestin Monga est l'auteur (Ibid: 67). Dans sa lettre, Célestin Monga rabroue le président Biya dans un ton outrageux (Eboussi,

⁶ L'affaire Monga-Njawé est la dénomination attribuée au procès de Célestin Monga et Pius Njawé en 1991. La pression populaire ainsi que l'expérience qualitative des avocats de renommée a joué un rôle très important dans le déroulement de ce procès. Ce dernier s'est terminé par une condamnation de 6 mois avec sursis des accusés et une amende de 300 mille Francs CFA pour chacun. L'issue de ce procès est conditionnée par le fait que la justice camerounaise est clémentine vis-à-vis des opposants, mais parce que « le commandement » voulait éviter que le processus de la remise en cause de l'État ne se radicalise davantage. En outre, ce procès a permis de ressortir les ambiguïtés de la loi N°26 du 19 décembre 1990 sur les libertés individuelles et collectives ; le caractère impulsif du pouvoir ; le fonctionnement de la justice qui n'est pas indépendante et objective.

1997 :67). L'ordre gouvernant voit en cette publication ni plus ni moins qu'une forme d'insolence vis-à-vis du chef de l'État et des institutions de la République. C'est ainsi que dans la nuit du 31 décembre, Monga et Njawé seront mis en garde à vue sous instruction du procureur de la ville de Douala pour incivisme envers le président de la République (Ngayap, 1999:10).

Le procès est ouvert le 10 janvier 1991. Au lendemain de leur arrestation, il est mis en place un comité pour revendiquer la libération des deux collaborateurs. Le comité dénommé Comité de Libération de Célestin Monga (CLCM)⁷ est chapeauté par Djeukam Tchameni⁸ une figure de proue du mouvement de revendication politique (Ngayap, 1999 : 10). Le chef du comité est assisté par Lapiro de Mbanga⁹ qui, participe activement par la mobilisation des « sauveteurs » (ou vendeurs à la criée), acquis à la cause des deux accusés. Hormis le soutien et les revendications en faveur de la libération de Monga et Njawé, les populations exposent sur des pancartes des exigences liées à la libéralisation de la vie politique à travers l'instauration d'une vraie démocratie qui

⁷ Le CLCM a été spontanément mis sur pied après l'arrestation de Célestin Monga par la police en 1991 et avait pour objectif d'assurer la libération. Les activités militantes de ce comité se sont structurées autour de les mobilisations populaires devant les commissariats de police, les cours de justice pour mettre la pression au gouvernement de libérer Monga et Pius Njawé. Les pressions de ce comité ont été un succès dans la mesure où elles ont évité la prison ferme aux accusés.

⁸ Homme d'affaire et ingénieur informaticien dans la ville de Douala au cours des années 1990. Acteur politique très engagé, il s'est démarqué par son radicalisme dans la revendication des droits et libertés des citoyens au Cameroun. Fondateur de l'ONG Cap liberté, Djeukam Kameni a été aussi victime de la répression étatique pendant la période de braise. En 1991, une de ses sociétés locales de montage des matériels informatiques a été incendiée mystérieusement. A la suite de cet incendie, l'homme d'affaire a été victime d'un redressement fiscal arbitraire qui a contribué à fragiliser ses activités économiques. En 1997, il crée le Mouvement Démocratique et l'Interdépendance (MDI) qui fut interdit dans le wourri par le préfet Ndongo Ndongo le 28 Août 2003. En avril 2004, il annonce sa candidature pour la présidentielle. Considéré comme un sérieux *challenger* de Paul Biya, Djeukam Tchameni est victime une fois de plus de répression par les forces de police.

⁹ De son vrai nom Lambo Pierre, Lapiro (1957-2014) fut un artiste musicien très populaire au Cameroun. Figure de proue de la contestation politique. En 1992, il est rejeté par la population qui l'accuse d'avoir collaboré avec le patron de la police Fochivé avec pour objectif de casser la contestation populaire. Cette accusation lui a valu sa légitimité populaire en tant qu'artiste musicien contestataire. En 2007, Lapiro est candidat aux élections municipales à Mbanga dans les rangs du SDF. En 2008, il s'invite au débat autour de la modification de la constitution avec un *single* intitulé « Constitution constipée ». L'activité artistique militante de Lapiro déplait au régime Biya qui l'accuse d'être l'un des instigateurs des émeutes de février 2008. Accusation qui lui a valu un emprisonnement ferme jusqu'en 2011. Un an après sa sortie de prison, sa santé devenue fragile ainsi que les menaces de mort dont il est victime motivent son exil aux Etats-Unis en septembre 2012. Il décède à Buffalo en mars 2014. Les informations sur l'itinéraire politique de cet artiste controversé sont à lire dans P. Wuteh Vakunta, 2014, *The Life and times of a camerounian icon : tribute to Lapiro de Mbanga Ngata man*, Bamenda, Langaa/RPCIG.

fait du peuple camerounais le véritable souverain. Parmi ces revendications se positionne en bonne place, la tenue d'une conférence nationale.

L'adjectif « souveraine » sera ajouté en juin par les membres de la coordination de l'opposition (Ngayap, 1999 : 10). Les revendicateurs avaient espoir que, la tenue de cette rencontre nationale serait la solution pour une transition démocratique à la lumière de celle qui s'est tenue au Bénin¹⁰. Mais c'est sans compter la ténacité du pouvoir autoritaire qui voit en cette conférence « l'expression d'une alternance vindicative » (Eboussi, 1997 : 71). Pour cette raison, dans son discours prononcé à l'occasion de l'ouverture de la session ordinaire de l'Assemblée Nationale en juin 1991, Paul Biya désapprouve la conférence nationale et propose plus tard en octobre, la tenue d'un « grand » débat national qui sera connu sous le nom « rencontre tripartite » (Ngayap, 1999 : 18).

Cependant, avant que l'*establishment* ne rejette officiellement l'organisation d'une conférence nationale souveraine, il avait adopté des mesures répressives dans l'optique de dissuader les acteurs politiques de l'opposition. C'est ainsi que ces mécanismes ont donné lieu à l'arrestation et la bastonnade de certains leaders de l'opposition comme le témoigne cette autre caricature.

¹⁰ La conférence nationale souveraine n'est pas une invention propre au Cameroun. Elle prend ses racines au Bénin où, sous l'ère de Mathieu Kérékou, les acteurs de la Société et de l'Etat se sont réunis pour penser les canons de la démocratisation du pays. Selon Eboussi Boulaga, la conférence nationale est un dialogue, une concertation entre différents acteurs du champ politique qui a pour finalité la définition des valeurs essentielles de la nation. Après l'expérience béninoise, nombreux sont les pays en Afrique Noire qui ont copié ce modèle pour assurer le passage au pluralisme politique. Mais au Cameroun, au lieu d'une conférence nationale souveraine, il s'est plutôt tenu une rencontre tripartite entre opposition, pouvoir et « société civile ». Pour plus détails sur la cartographie des conférences nationales en Afrique, bien vouloir lire F. Eboussi Boulaga, 1993, *Les conférences nationales en Afrique noire : une affaire à suivre*, Paris, Karthala.



Caricature 3: J.P. Kenné, 1991, *Challenge Hebdo*, N°003, p.14.

Produite par le caricaturiste Jean Pierre Kenné en 1991, cette image est une représentation caricaturale de la libération du groupe de six opposants victimes de la fessée nationale. Six (06) personnes dont une femme et cinq hommes y sont identifiés. Les noms portés sur chaque personnages laissent apparaître qu'il s'agit de : Samuel Eboua, Anicet Ekani, Henriette Ekwe, Jean-Jacques Ekindi et Tchoungang (président du comité de défense des droits de l'homme au Cameroun). La sixième personne non identifiée reste donc inconnue. Deux versions contradictoires se dégagent des événements qui ont entraîné cette fessée souveraine nationale. D'après la version de Jean-Jacques Ekindi rapportée par Fanny Pigeau, en septembre 1991, tout commence par son arrestation à la suite d'un mouvement de revendication violemment réprimandé par les forces de l'ordre. Interpellé et conduit à la brigade du port, Jean-Jacques Ekindi y est rejoint par cinq co-leaders de la revendication qui, non seulement continuaient l'action revendicatrice mais, également exigeaient sa libération. Déshabillés et allongés à même le sol dans une cellule putride, les cinq opposants ont été torturés, fouettés

sur les fesses et aux plantes des pieds. La violence de la bastonnade entraîna des traumatismes corporels. Après leur libération, les cinq opposants durent séjourner à la polyclinique Soppo Priso pour une prise en charge médicale (Pigeau, 2011:55). Selon la version rapportée par Célestin Monga, au départ, ces leaders de la revendication de la conférence nationale souveraine ont été officiellement convoqués à la gendarmerie du port à Douala pour un interrogatoire de routine. Cependant, l'interrogatoire se transforma en une expédition punitive matérialisée par l'application de 200 coups de matraques par de jeunes et vigoureux gendarmes à chacun des leaders de l'opposition (Monga, 2009: 204). Parmi les cinq prisonniers de la coalition, Samuel Eboua reçut également une fessée en dépit de son âge avancé (67 ans). Cette bastonnade collective qui a marqué l'univers politique au Cameroun dans le contexte de la remise en cause de l'État au cours des années 1990 est connue sous l'appellation de la « fessée nationale souveraine » administrée par l'État à l'encontre de « ceux qui ambitionnent renverser un régime autoritaire » (Monga, 2009: 204) par l'organisation de la conférence nationale souveraine. La « fessée nationale souveraine » était donc une réponse du « président de la République destinée à clore tout débat sur la représentativité et la solidité des institutions du pays » (Ibid: 205). En plus de cet argument, il est question pour le régime Biya non seulement d'humilier les membres de l'opposition, mais également de démontrer la vigueur de la force de son armée. Cette dernière devient un appareil répressif qui a pour but d'éteindre toute forme de velléités contestataires. C'est ainsi qu'un commandement opérationnel a été mis en place. Organisé autour d'un trio de généraux¹¹, cette nouvelle institution militaire avait pour mission de rétablir l'ordre public au cours des années de braise. La militarisation de la répression politique va nourrir la créativité artistique des caricaturistes. Ces derniers utilisent leur art pour raconter et dénoncer la violence politique perpétrée par les forces armées sous haute instruction du chef de l'État.

¹¹ Le général Yomba pour les provinces du Littoral et du Sud ; le général Oumarou Djam Yaya en charge de l'Ouest et du Nord-Ouest et enfin le général Nganso Sundji tient le commandement dans la partie Nord du Cameroun (Sindjoun, 2002: 277).

Dans le sillage du lancement des mouvements de désobéissances civiles et



Caricature 4: Nyemb Popoli, 1991, *Le Messager*, N°229, p.1.

civiles, il s'est développé au Cameroun une forme de gouvernance fondée sur le brutalisme (voir caricature 4). Ce que Mbembe qualifie de militarisme évoque l'écho par lequel l'État utilise la force et la violence des armes comme procédure de politique ordinaire (Mbembe, 2002:19). De ce fait, entre 1991 et 1992, le commandement

opérationnel a fait des centaines de morts. Pour ce

qui est de l'exactitude des chiffres, l'absence de statistiques officielles fiables ne permet pas de démontrer l'ampleur de cruauté de la répression. Au rang des victimes de la répression d'État, se comptent des professionnels de la caricature dont les expériences personnelles témoignent l'effectivité de la violence structurelle au Cameroun.

« Leur coup de crayon a fait leur malheur » : la violence structurelle à l'égard des caricaturistes

Au Cameroun, il n'existe pas de lois qui réglementent, de manière particulière, la pratique de la caricature. Partant du principe selon lequel dans ce pays, la presse écrite représente le principal support à partir duquel ces formes de figurations sont publiées (Nyamnjoh, 2009 et 2005), les caricatures subissent par conséquent le régime juridique appliqué au journalisme. De plus, en contexte camerounais, le graphisme de la charge est davantage assimilé à une forme picturale d'information quotidienne qu'à l'art de la représentation proprement dite (Eko, 2010, 2007). De ce fait, le dessin satirique n'a pas échappé aux mesures juridiques de contrôle qui sont l'ensemble des lois promulguées et codifiées par l'organe législatif camerounais. Ces stratégies officielles sont d'une part la censure administrative et d'autre part, les poursuites judiciaires. C'est par l'application de ces moyens officiels de répression que le politique exprime et démontre sa domination sur la caricature. Le rapport de force doit jouer à son

avantage. Parallèlement à ces mécaniques de musellement, le « commandement » a imaginé et appliqué d'autres moyens non officiels de domination pour imposer sa notoriété.

Les stratégies violentes non officielles de contrôle de la caricature se résument à des pratiques de répression non codifiées par la loi camerounaise, qui sont utilisées pour « nuire » à l'activité caricaturale. Elles constituent en quelque sorte « un régime de domination et des modalités de déconstruction » (Mbembe, 1992) non-conventionnel de la pratique du dessin satirique. Il est question de mettre en exergue les différentes formes d'intimidation dont les caricaturistes sont victimes de la part du politique.

À l'aune du retour au pluralisme politique, nombre de caricaturistes ont vécu une expérience traumatisante car « leurs coups de crayon ont fait leurs malheurs » (Hirondelle, 1998: 3). Nyemb confie que de jeunes caricaturistes avec qui, il collabore n'arrivent pas à supporter la pression des violences qui émanent des hommes politiques et des forces de l'ordre au point où ils sont obligés de changer brusquement de profession¹². Popoli en personne est passé pour une



Caricature 5 : Nyemb Popoli, 2011, *Le Popoli*, N°1158, p.1.

cible idéale et permanente des intimidations du gouvernement (voir caricature n°5). Les ennuis de ce caricaturiste commencent en 1991, lorsque les dessins qu'il réalise dans *Le Messenger* sont jugés outrageux vis-à-vis du chef de l'État et ses collaborateurs. Pour cela, il est victime d'intimidation par le canal de menaces de mort.

¹² Malheureusement, les caricaturistes concernés pour des raisons personnelles ont refusé de collaborer.

Lisons ce que dit Nyem à ce sujet :

A cette période, il y'avait un homme qui m'appelait toutes les trois heures et dans un ton qui frisait l'hystérie, il se disait chargé de me faire avaler les secrets militaires que je publiais dans mon torchon. Et surtout, le fait que je traitais la première dame comme une vulgaire prostituée le poussait à m'anéantir et faire taire à jamais mon insolence. Il le faisait entendre à mon patron et aux membres de ma famille qu'il avait l'habitude de tirer de leurs sommeils au cœur de la nuit. Lorsque la cadence de cette intimidation est devenue infernale, j'ai adressé aux autorités camerounaises une demande de port d'arme qui est restée sans suite. Entre Temps, je n'arrivais plus à passer deux nuits chez moi encore moins dans un endroit. J'étais devenu un réfugié dans mon propre pays¹³.

De ce récit de Nyemb, il ressort une des formes de la brutalité du pouvoir: celle de la pression psychologique par intimidation. L'objectif de la pression psychologique est de créer un état de peur permanent à travers les menaces de mort dans l'optique d'imposer la docilité chez les gouvernés. La valorisation de la menace de mort comme technique de gouvernement s'arrime à ce que Mbembe a appelé la nécropolitique (Mbembe, 2006). La mort est brandie comme instrument de domination au point de créer chez le caricaturiste un état permanent de peur. C'est toujours par la mort que l'ordre dirigeant cherche à restaurer son autorité. À travers cet exemple, l'on peut constater que le registre mortuaire fait partie des technologies du pouvoir. Mais il convient de mentionner que ces formes de pratiques de la violence ne sont pas une exclusivité camerounaise. En Algérie, le caricaturiste Ali Dilem¹⁴ est fréquemment victime de menaces de mort de la part des membres du Front Islamique du Salut (FIS) au point où il vit en exil après un long séjour dans les grottes non loin d'Alger (Benfodil, 2008). Au Tchad, il faut du courage pour être un caricaturiste (Cassiau-Haurie, 2009: 126-130). Le caricaturiste de nationalité tchadienne Adjim Danngar¹⁵ a été obligé de quitter son pays pour s'exiler en France suite aux menaces de mort à lui proférée par le gouvernement du président Idriss Deby (Cassiau-Haurie, 2009: 126-130). Les dessins critiques du caricaturiste sur la guerre au Darfour lui ont valu une

¹³ Entretien avec Paul Louis Nyemb, Douala le 24 juin 2009. Lire aussi, Nyemb Popoli, 1998, « Pourquoi je suis parti », *Hirondelle Quoi de Neuf ?* Spéciale Caricature, Décembre 1998, p.9. Témoignage fait pendant son exil en Afrique du Sud. Exil qui a duré 3 ans de 1997 à 2000.

¹⁴ Les détails de la vie de caricaturiste de Dilem se trouvent dans une biographie réalisée par Mustapha Benfodil. M.Benfodil, 2008, op.cit.

¹⁵ C- Cassiau-Haurie, 2009, « Être caricaturiste au Tchad demande un certain courage... », *Africultures*, n°79, pp.126-130.

tentative d'enlèvement par un commando paramilitaire proche du pouvoir (Cassiau-Haurie, 2009: 126-130).

À l'image de Nyemb Popoli, Abou qui affirme n'avoir pas été victime d'attaque physique de la part des autorités, a néanmoins reçu en 1992 du délégué provincial de la communication du littoral une lettre de mise en garde. La note épistolaire qui stipule que le caricaturiste a « atteint les sommets de l'humour » le mettait en garde sur la manière d'illustrer les autorités politiques locales dans des mises en scène non conventionnelles¹⁶. Alors qu'il travaillait pour *La Nouvelle Expression*, Abou a illustré, dans des positions suggestives, un responsable administratif de la ville de Douala mêlé dans une affaire d'adultère¹⁷. À ces réactions d'intimidation, des mécanismes de mise à l'écart ont été développés à l'égard des caricaturistes qui travaillent pour la presse privée.

Outre ces méthodes d'intimidations directes, il est observé que dans certains organes de presse écrite privée ce sont les directeurs de publication qui se chargent de nuire aux caricaturistes. D'après Sénou, il arrive que des sommes soient versées à certains directeurs de publication afin qu'ils se débarrassent d'un caricaturiste nuisible¹⁸. Le plus souvent, ce sont les journalistes reporters qui dénoncent les caricaturistes aux hommes politiques en contre partie des pourboires et surtout par jalousie comme l'explique Timma¹⁹. Ces propos permettent de comprendre que la répression dont le caricaturiste est victime ne provient pas que du politique, mais aussi des journalistes²⁰. Ces derniers interviennent dans les rapports de forces entre le politique et les caricaturistes en faveur du politique pour des raisons financières. Dans une autre dimension, nous pouvons voir au travers de ces déclarations comment la corruption est ancrée dans le monde de la presse écrite et participe à l'anéantissement de la pratique caricaturale non protagoniste à l'ordre gouvernant.

Par ces techniques de musellement une fois de plus, le politique fait état de sa puissance. Le musellement du caricaturiste lui est bénéfique. En outre, il faut mentionner que cette situation n'arrive qu'aux dessinateurs de presse qui ne veulent pas s'aligner aux idéaux politiques tels que régit par l'ordre politique en place.

¹⁶ Entretien avec Mgbekoum Aboubakar, Douala le 23 juin 2009.

¹⁷ Entretien avec Mgbekoum Aboubakar, Douala le 23 juin 2009.

¹⁸ Entretien avec Etienne Senou, Douala le 23 juin 2009.

¹⁹ Entretien avec Olivier Timma, Yaoundé le 13 mai 2009.

²⁰ Ces quelques faits permettent d'illustrer comment les journalistes au Cameroun naviguent sur le terrain de la corruption et comment les genres journalistiques se confrontent par personnes interposées.

Nyemb affirme qu'« il ne se passait pas une semaine sans que je ne sois interpellé par la police, interpellation qui finissait en bastonnade »²¹ (voir caricature n°5 qui illustre une des bastonnades dont Nyemb a été victime en 2011). Ces propos illustrent avec véhémence le caractère violent de la répression exercée à l'endroit des caricaturistes. La violence ici est essentiellement physique dans la mesure où les autorités politiques n'hésitent pas à punir les caricaturistes par des fessées correctives ou par des actes de tortures. C'est le cas par exemple d'Issa Nyaphaga à l'époque caricaturiste au journal satirique Hebdomadaire *Le Messenger - Popoli* qui, entre 1995 et 1996 a été victime de plusieurs séjours en prison où il a été torturé. Les dessins d'Issa Nyaphaga ont été jugés outrageux par l'ordre gouvernant et considérés comme une forme d'opposition politique. Ainsi, d'après les autorités administratives, Issa Nyaphaga tout comme les protagonistes du mouvement *Biya Must Go* verse, à travers ses illustrations grotesques, dans la négation du régime Biya. D'ores et déjà, le caricaturiste est catégorisé comme un subversif et est traité comme tel par le régime. Au regard de la récurrence des séjours en prison et des sévices physiques dont il a fait l'objet l'artiste décida de quitter le Cameroun. Il produit alors une demande d'exile pour la France qui lui fut accordée en 1996 sous le statut de réfugié politique²².

À l'instar d'Issa Nyaphaga, le cas de Nyemb Popoli est assez illustratif pour mettre en exergue la violence du pouvoir. Nyemb Popoli, a fait l'objet de nombreuses bastonnades de la part de la police camerounaise qui lui reprochait de porter atteinte à la dignité du président de la république et celle de sa famille à travers²³. En 1995, il fut contraint de passer trente jours dans la cellule de la police de Bonabéri à Douala dans des conditions de détention difficiles (Nyemb, 1998:9).²⁴ Ce séjour s'est accompagné d'actes de torture à la fois physique et morale. Quand il n'est pas en prison, l'artiste est victime à son domicile, dans son quartier ou même dans la ville de Douala d'attaques physiques qui se manifestent sous formes d'agressions.²⁵ En 1996, alors que le directeur de publication du *Messenger* Pius Njawé (1955-2010) est emprisonné pour outrage au chef de l'État²⁶, il était question pour les autorités politiques d'éliminer le dessinateur du

²¹ Entretien avec Paul Louis Nyemb, Douala le 24 juin 2009.

²² Biographie disponible en ligne à l'adresse suivante : <http://www.philippelawson.com/nyaphaga.html>, consulté le 27/11/2013.

²³ Entretien avec Paul Louis Nyemb, Douala le 24 juin 2009.

²⁴ Entretien avec Paul Louis Nyemb, Douala le 24 juin 2009.

²⁵ Entretien avec Paul Louis Nyemb, Douala le 24 juin 2009.

²⁶ Le Journal de Pius Njawé avait en 1996 rédigé et publié un article sur le malaise cardiaque dont aurait été le président de la république à Yaoundé au cours d'une séance de travail. De son côté, Nyemb a graphiquement tourné en dérision ce souci de santé du président.

journal. Mais le caricaturiste explique « c'est sans compter sur l'intervention des agents de services secrets des membres de son groupe ethnique (Bassa'a) qui ne voulaient pas le tuer et ont préféré le mettre en garde par des avertissements directs » (Nyemb, 1998:9). Malgré ces avertissements, Nyemb ne cède pas à l'intimidation²⁷. Il continue à produire des caricatures. Non seulement la caricature est son gagne-pain, mais aussi, elle est la seule arme qu'il avait pour dénoncer « l'oligarchie ayant pris l'Etat en otage depuis 1982 » (Nyemb, 1998:9). Pendant ce temps, les menaces devinrent plus sérieuses et plus intenses, elles allaient jusqu'aux attaques physiques. Il a été victime de fessées et de tortures de la part de la police. Tout ceci dans le but de le pousser à bout afin qu'il abandonne ses caricatures politiques. Il maintient le cap jusqu'à la sortie de Puis Njawé de prison. Mais au lieu de s'estomper, les menaces devinrent plus coriaces (Nyemb, 1998:9). Du fait de cette atmosphère de répression, Nyemb opta pour l'exile. En 1996, il se rendit d'abord au Bénin où il séjourna pendant trois mois et en 1997 il prit la direction de l'Afrique du Sud pour séjour plus prolongé²⁸. L'exil que lui-même qualifie de « repli stratégique » avait pour finalité la préservation de sa vie ainsi que celle de ses proches²⁹. À son retour d'exil en 2000, Nyemb a continué de publier des pictographies satiriques. Trois années plus tard, il lança son propre journal, *Le Popoli*.³⁰ Le satimédia³¹ est une continuité du *Messenger Popoli* à la différence que le style caricatural y est plus mûri parce que durant son exil, le directeur de publication s'est frotté aux grands caricaturistes³² du monde, ce qui lui a permis d'améliorer la pratique de son art³³.

Cependant, une analyse comparative de ses images produites à partir de cette période de retour d'exil laisse entrevoir que le caricaturiste a revu à la baisse le degré de la charge dans ses illustrations. De plus, la mise en scène du politique ainsi que la rhétorique dans les productions satiriques sont moins chargées par rapport à celles produites entre 1991 et 2000. Le revirement s'explique par les séquelles traumatiques de la répression étatique orchestrée sur

²⁷ Entretien avec Paul Louis Nyemb, Douala le 24 juin 2009.

²⁸ Entretien avec Paul Louis Nyemb, Douala le 24 juin 2009.

²⁹ Entretien avec Paul Louis Nyemb, Douala le 24 juin 2009.

³⁰ Entretien avec Paul Louis Nyemb, Douala le 24 juin 2009.

³¹ Le slogan « rira bien qui lira le premier » reflète déjà la nature du journal, l'humour par la caricature comme l'affirme El Pacho directeur exécutif du journal. Entretien avec El Pacho Douala le 24 juin 2009.

³² Zapiro de l'Afrique du Sud, Ali Dilem de l'Algérie, Cabu en France pour ne citer que ceux là.

³³ Entretien avec Paul Louis Nyemb, Douala le 24 juin 2009 et Entretien avec El Pacho Douala le 24 juin 2009.

le caricaturiste. Mais il faut aussi prendre en compte les raisons personnelles qui peuvent l'expliquer.

Contrairement à la période de braise, le caricaturiste a bâti une famille. Désormais époux et père d'enfants, l'artiste est contraint de revoir le degré de sa charge pour protéger sa famille. Il faut également mentionner que Nyemb est désormais patron du journal qui constitue sa principale source de revenus. Alors, pour ne pas perdre son « gagne-pain » l'artiste est contraint de s'autocensurer dans l'optique d'assurer la survie de son entreprise.



Cameroon Tribune, lundi 22/3/1999, p.2.

Le revirement ainsi observé démontre comment le politique a réussi à opérer un travail de discipline de l'indocilité pictural. Plusieurs caricaturistes excédés par la violence orchestrée par le pouvoir ont choisi soit de s'exiler, soit de changer de profession, soit de collaborer avec le pouvoir, soit de revoir le style et le ton de la charge dans leurs illustrations

Caricature 7: Retin, 1999, Cameroon Tribune, 22 mars, p.2.

satiriques pour ceux qui travaillent toujours dans la presse privée anti-gouvernementale. L'ensemble de ces expériences personnelles des caricaturistes démontre comment le politique use de la violence pour contraindre sa cible (ici la caricature) à se conformer à la norme qu'il a établie. En outre, il faut mentionner que de manière dialectique, le caricaturiste se positionne en bourreau du politique lorsque par son art, il fait acte de violence à l'égard du politique.

La caricature : une forme de microphysique de la violence faites aux politiques

Inspirée de la thèse foucaldienne de la microphysique du pouvoir, la microphysique de la violence dans le cadre de cette étude suppose que la production artistique caricaturale est génératrice de violence. Le rire « diabolique » qu'elle provoque est catalogué comme une sorte de coercition

envers l'objet moqué qui ici est le politique. L'idée de microphysique est évoquée dans la mesure où, cette forme de violence qui tire sa substance de la production artistique, s'émancipe hors des catégories officielles de formes de violence (violence structurelle, physiologique et ordinaire). Ceci étant, tout comme le pouvoir chez Foucault, la violence a une nature diffuse. Pour le cas de cette étude, c'est le caricaturiste qui, au travers de son art, énonce de manière plus ou moins volontaire, la violence à l'égard du politique. En réalité, avec le retour au pluralisme, l'inflation des revendications anti Biya a engendré l'émergence de la caricature comme l'une des formes nouvelles d'outrage au président et à ses collaborateurs. Inscrite dans un contexte d'ébullition politique, la production picturale sarcastique a fait du président Biya la principale cible d'insultes. On assiste à une délocalisation de l'insulte sous forme de rhétorique verbale, aux images satiriques considérées comme des formes de violence faites aux politiques.

La caricature devient la principale vectrice d'un discours iconographique qui est politiquement fruste. Pour preuve, Eyoum Ngangue énonce qu'il ne manquait pas une semaine où un ministre téléphonait régulièrement au caricaturiste du *Popoli* pour protester contre la coupe des vêtements dont il affublait sa caricature dans le journal *Le Messenger-Popoli* (Ngangue, 2001:121). Ceci est révélateur de ce que les politiques, dans certains cas, désapprouvent la représentation grotesque dont ils font l'objet dans la caricature. Les informations collectées auprès de certains hommes politiques confirment ce constat. Pour certains en effet, les caricaturistes font preuve de méchanceté lorsqu'ils osent les caricaturer de manière grossière. Ainsi, certains politiques ne manquent pas de les appeler pour vivement exprimer leur mécontentement. Un cas rapporté par Nyemb Popoli est, à cet égard illustratif de ce mécontentement. Le caricaturiste rapporte en effet qu'« un jour, un homme politique très réputé de la République s'est sali le costume avec son repas au cours d'une réception officielle. J'ai récupéré cette histoire. Chaque fois que j'illustrais l'homme politique, je n'oubliais pas de lui mettre la tâche de repas sur son costume. Il a eu à protester contre cette manière de l'illustrer par des menaces de plainte »³⁴. En effet, le caricaturiste confie que « l'homme politique avait peur que cette tâche ne soit à l'origine d'un pseudonyme populaire de dénigrement qui allait porter atteinte à son image et dégrader sa popularité »³⁵. De même que certaines représentations de l'épouse du président produite dans le Journal satirique *Le Popoli*, ont valu à

³⁴ Entretien avec Paul Louis Nyemb, Douala le 24 juin 2009.

³⁵ Entretien avec Paul Louis Nyemb, Douala le 24 juin 2009.

Nyemb Popoli des foudres de colère venant de la Présidence de la République³⁶. À ce sujet, le caricaturiste confie qu'« une nuit, en pleine séance de bouclage du journal *Le Popoli* avec ses collaborateurs, nous avons reçu un appel de la première dame Chantal Biya. Elle disait avoir marre d'être caricaturée avec des fesses extrêmement volumineuses alors qu'elle venait de suivre une cure d'amaigrissement »³⁷. Il ajoute en outre, que « ses menaces [de la première dame Chantal Biya] étaient foudroyantes et sérieuses au point que l'équipe de rédaction a décidé de la laisser tranquille pendant au moins une semaine »³⁸. Ce d'autant plus « que son mari [le président Paul Biya] a refusé de réagir après la publication de ce dessin selon les dires de nos informateurs les plus hauts placés ».³⁹

Ces réactions des politiques témoignent du fait qu'ils se sentent humiliés par le dénigrement de leur image fait par les caricaturistes. L'acte de caricaturer constitue ainsi une forme de violence. Loin d'être symbolique au sens bourdieusien du terme, cette forme de violence s'apparente davantage à la violence psychologique puisqu'elle n'entraîne pas une atteinte réelle à l'intégrité physique. Elle peut aussi être considérée comme une violence proprement politique puisqu'elle est dotée d'un potentiel de dégradation phénotypique du politique doublée de la déconstruction de son apparence physique. Dans ce cas, la dégradation du corps au moyen de la caricature heurte la sensibilité des politiques caricaturés au point de provoquer chez eux une grande colère. Cette dernière est exprimée à travers des menaces à l'endroit des caricaturistes considérés comme des agents producteurs de brutalisme. De ce fait et part un dédoublement de personnalité, le caricaturiste, généralement agent dénonciateur de la violence, devient lui-même acteur de la violence.

À titre comparatif, il faut noter que la pratique de la caricature comme forme de violence picturale n'est pas une innovation camerounaise. Entre 1796 et 1799 en Angleterre, l'empereur français Napoléon est la cible d'insultes graphiques dans la presse (Bensimon & Dupuy, 2005). Pour dénigrer et dénoncer les campagnes militaires du dirigeant français, les caricaturistes anglais ne manquaient pas de graphiquement illustrer sous des formes animalières

³⁶ Entretien avec Paul Louis Nyemb, Douala le 24 juin 2009.

³⁷ Entretien avec Paul Louis Nyemb, Douala le 24 juin 2009.

³⁸ Entretien avec Paul Louis Nyemb, Douala le 24 juin 2009. Entretien avec El Pacho Douala le 24 juin 2009.

³⁹ Entretien avec Paul Louis Nyemb, Douala le 24 juin 2009. Entretien avec El Pacho Douala le 24 juin 2009.

(crocodiles, grenouille ou tigre), ou sous les traits d'un ogre aux attributs démesurés (Bouchet, Legget, Vigreux & Verdot, 2005). Comme dans l'Angleterre au XIXe siècle, la pictographie satirique est la matrice à partir de laquelle Paul Biya est dénigré. L'action politique des caricaturistes non protagonistes du pouvoir s'articule autour de la diabolisation. Cette dernière consiste à présenter le président comme étant responsable du malaise des camerounais. Dans une perspective similaire mais toujours fondée sur la créativité artistique, certains voient en le chef d'État « la malchance des camerounais » (Taguem Fah, 2001). De ce fait, la rhétorique et l'esthétique de la pratique picturale offensive a pour but de porter le discrédit sur le président. Les modes d'expression du dénigrement politiques dévoilés par la caricature révèlent l'utilisation de différentes techniques picturales mises en place par les caricaturistes. Ces derniers ne manquent pas de faire de la déformation physique du personnel politique une sorte de signature de mépris. S'il faut procéder à une taxinomie de ces manières de dénigrer le politique, il faut aller du grossissement des défauts physiques à la dépossession.

Pour ce qui est de l'agrandissement des traits physiques des hommes politiques, certains artistes s'appuient sur des faiblesses physiques du corps les plus visibles pour en faire un moyen de dérision. C'est le cas par exemple d'Abou, qui a fait du grossissement extrême du nez de Gervais Mendo Zé (ancien Directeur Général de la *Cameroon Radio Television-CRTV*), une marque de fabrique. Le caricaturiste Jaimes quant à lui insiste davantage sur les lèvres de ses cibles comme c'est le cas à chaque fois qu'il caricature le ministre de l'enseignement supérieur, Jacques Fame Ndongo. En outre, le leader du *Social Democratic Front* (SDF), Ni John Fru Ndi quant à lui est constamment illustré, par le caricaturiste Nyemb Popoli, avec les traits du visage toujours froissés. Le caricaturiste est aussi auteur de la représentation de Biya avec des pieds sous forme de la lettre X.

Au rang de ces stratégies de dénigrement, s'ajoute la dépossession. En effet, cette dernière consiste à dépouiller le politique illustré dans le dessin satirique de ses chaussures. Autrement dit, le personnel politique, principalement les membres du gouvernement sont illustrés avec les pieds nus comme le démontre cette illustration d'Issa Nyaphaga (Caricature 8). L'image met en scène Kontchou Komeni alors ministre de la communication qui, pieds nus, porte sur son dos une croix à l'image de Paul Biya.



L'ami du peuple camerounais, N°05 du 7/8/1992, p.4.

Non seulement la violence phénotypale

Caricature 8 : Issa Nyaphaga, 1992, *L'ami du Peuple Camerounais*, N°05, du 07 août, p.4.

constitue une grave atteinte à l'image morale de l'entrepreneur politique dans une société où l'élégance en général et la décence physique des hommes politiques en particulier est une vertu célébrée, mais le fait d'illustrer le ministre sans chaussures relève du dénigrement politique. La technique de dénigrement, de la dépossession mais aussi de la remise en cause de l'éthique physique du politique généralement admise dans la mentalité collective locale, est la signature des caricaturistes Issa Nyaphaga⁴⁰ et Ezzat El dine.

Pour Ezzat, l'acte de « caricaturer les hommes politiques sans aucunes chaussures représente une manière de les rabaisser »⁴¹, voire de les dénigrer : « Si

⁴⁰ Issa Nyaphaga est né en 1967 à Douala mais il grandit à Ndjitam un petit village tika dans l'Adamaoua. A l'âge de 14, ans il retour à Douala pour y continuer ses études. De là, il rencontre le peintre Kanganyang Viking qui perfectionne sa formation artistique. Passionné de dessin et peinture, il commence à exercer comme caricaturiste pour le satimédia *Le Messenger-Popoli*. Il s'illustre à travers la production des caricatures irrévérencieuses du président et du personnel politique local. Ses manières de caricaturer sont interprétées comme forme de prise de position contre le pouvoir. Cette figure d'opposant lui a valu moult répression de la part du régime. Pour se protéger, l'artiste s'exile en France en 1996 où depuis, il exerce comme artiste plasticien et enseignant d'art. Pour plus de détails sur la biographie du caricaturiste bien vouloir consulter <http://www.philippelawson.com/nyaphaga.htm>.

⁴¹ Entretien avec Ezzat El Dine, Yaoundé le 21 novembre 2012.

je ne peux pas dénoncer ouvertement leurs dérives, je peux tout simplement dégrader leurs aspects physiques dans mes illustrations....D'ailleurs depuis que j'illustre Paul Biya par exemple, je ne lui ai jamais fait porter des chaussures pour le ridiculiser »⁴². Il s'agit d'une sorte de revanche qui fait de la victime d'hier, le bourreau d'aujourd'hui. Le directeur de publication du journal *Mutations* lui reprochait constamment ce fait de dénigrer le chef de l'État.⁴³ Ces propos du caricaturiste démontrent une sorte de non-rupture de style graphique. Le politique apparaît ainsi dépouillé d'un certain nombre d'éléments de ses attributs physiques. Il s'inscrit de façon paradoxalement axiale dans l'arène tout indiquée de la biopolitique.

Cette obsession pour les formes physiques fait du corps, un des objets majeurs de la violence graphique.⁴⁴ La corporéité est alors pensée comme objet de violence à part entière. L'intérêt des caricaturistes pour le corps des entrepreneurs politiques consiste à le capturer d'abord et par la suite, l'intérioriser dans le registre d'une appropriation dont l'objet est précisément la sous-valorisation. Mais cette perspective n'est somme toute valable que pour les cas de caricatures produites dans la presse écrite non protagoniste au pouvoir. Puisqu'à *contrario*, pour ce qui est du cas de la presse proche du pouvoir, l'intériorisation du corps du politique implique nécessairement la valorisation de celui-ci. En tout état de cause, quel que soit l'intention portée à la réalisation de la caricature, l'on se rend incontestablement compte que le corps du personnel politique est érigé en véritable institution à partir de laquelle s'articule un *logos* politique. Le corps revêt alors un statut particulier : celui d'un artefact politique. Car à partir du corps, s'entremêlent les logiques d'ordre et de désordre couramment rencontrées dans la dynamique de la caricature politique. Les logiques de désordre sont agencées à travers les inventivités corporelles subversives que Mbembe (1996) qualifie d'indiscipline picturale. Sur la base de formes iconographiques déformées, le caricaturiste par l'acte de désacralisation du corps du politique s'érige en opposant qui pose un acte de violence. Ainsi, le corps du politique est, pour le caricaturiste, un espace à la fois légitime et légitimé d'expression de la contestation. Aussi le corps devient-il « frontière » (Mbembe : 2020) et l'intégrité physique « déchet » des pratiques politiques. Au-delà d'une simple recherche de l'alternance, on vise à détruire et le corps s'en trouve être la véritable « cible » de la volonté de démolition. Il est, dans ce sens, la « poubelle » qui enregistre et

⁴² Entretien avec Ezzat El Dine, Yaoundé le 21 novembre 2012.

⁴³ Entretien avec Ezzat El Dine, Yaoundé le 21 novembre 2012.

⁴⁴ Entretien avec Ezzat El Dine, Yaoundé le 21 novembre 2012.

concentre tous les détritiques qu'ils proviennent du politique ou d'autres acteurs infra étatiques et/ou infra politiques que sont, entre autres les producteurs du graphisme de la charge.

Conclusion

En guise de conclusion, il se dégage que l'exercice du pouvoir à l'ère du retour au pluralisme au Cameroun est marqué du sceau de l'autoritarisme. Le pouvoir, par des mécanismes de violence réelle ou symbolique est omnipotent et omniprésent dans la vie sociale. La caricature, art de la déformation et en même temps forme picturale journalistique est une entrée par laquelle il est possible de comprendre la rationalité de la violence politique qui structure la problématique de la question démocratique au Cameroun. Dans le domaine des arts visuels, la caricature est transformée en sphère politiquement structurée qui, non seulement rationalise les comportements subversifs mais également, dévoile la violence du pouvoir autoritaire. D'une part, cette forme visuelle de journalisme est l'un des supports à partir desquels les artistes rendent compte des exactions de l'État (bastonnades et militarisation de la vie politiques) à l'égard des citoyens opposants. En réponse à cette audace de restitution de la violence, l'ordre dirigeant qui assimile l'acte des caricaturistes à une forme de contestation, réagit par la répression. C'est ainsi que plusieurs caricaturistes non soumis au pouvoir sont victimes de torture, d'emprisonnement, d'intimidations et de licenciement. Aussi sont-ils contraints à l'exil face à la violence de la répression. Cependant, analyser la violence dans le sens unique de la coercition exercée par l'État revient à négliger la part de résilience ou plutôt, les formes d'expression de l'Agency des caricaturistes. Par une subtile stratégie oblique, ces derniers ont fait de leur art une arme violente contre le politique. Dans ce sens, l'acte de caricaturer devient une forme de violence à partir du moment où, il offusque le politique et le force à réagir. Le grotesque caricatural et le rire qu'il provoque ont des effets dévastateurs dans le *self-estimate* du politique. Le caricaturiste fait acte de violence lorsque par la force de son crayon, il pousse les politiques à sortir de leur gong. Il prend de ce fait sa revanche sur son bourreau et fait de lui une victime de sa créativité. Dès lors, il est établi que la violence politique empreinte également les sentiers de l'art. L'indiscipline picturale à travers la caricature donne à penser que l'ordre gouvernant n'a pas la maîtrise exclusive des sphères d'expressions de la violence politique. La caricature constitue une technologie du pouvoir qui fait de la coercition sur la vie et les corps un mode d'exercice la domination, une modalité du brutalisme. Le corps devient ainsi l'instance de négociation des rapports de pouvoir à des fins de domination. Ces manières d'appréhender la

violence faite au corps à partir de la caricature en font non plus seulement un objet d'art, mais également un objet politique à partir duquel s'élabore une liturgie du pouvoir.

Bibliographie

- Abwa, D., 2010, *Histoire d'un nationalisme*, Yaoundé, Saargraph.
- Agamben, G., 1997, *Homo Sacer. Le pouvoir souverain et la vie nue*, Paris, Seuil.
- Ahmet Abba Daouda, 2014, « La rue et le politique à Douala (1955-2008) », Mémoire de Master en Histoire, Université de Ngaoundéré.
- Amina Djouldé, C., 2017, « Caricature et politique au Cameroun post-colonial (1960-2012) », Thèse de Doctorat Ph./D en Histoire, Université de Ngaoundéré.
- Baudelaire, C., 1955, *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, Le Portefeuille.
- Bayart, J-F., 1985, *L'Etat au Cameroun*, Paris, Presse de la fondation nationale des sciences politiques, 2^e édition.
- Benfodil, M., 2008, *DILEM président : biographie d'un émeutier*, Inas éditions.
- Bensimon, F, & Dupuy, P., 2005, « L'insulte à Napoléon Bonaparte dans les caricatures anglaises », in Bouchet, T., Legget, M., Vigreux J. et Verdot G., 2005, *L'insulte (en) politique. Europe et Amérique latine du XIXe siècle à nos jours*, Dijon, Presses Universitaires de Dijon, pp.134-144.
- Bloch, M., 1993, *Apologie pour l'Histoire ou le métier d'historien*, Paris, Armand-Colin.
- Bouchet, T., Legget, M., Vigreux J. et Verdot G., 2005, *L'insulte (en) politique. Europe et Amérique latine du XIXe siècle à nos jours*, Dijon, Presses Universitaires de Dijon.
- Cassiau-Haurie, C., 2009, « Être caricaturiste au Tchad demande un certain courage... », *Africultures*, n°79, pp.126-130.
- Chevalier, J., et Gheerbrant, A., 1982, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont/Jupiter.
- Deltomb, T, Domergue, M, & Tatsitsa, J., 2011, *Kamerun ! Une guerre cachée aux origines de la françafrique 1948-1971*, Paris, La Découverte.
- _____, 2016, *La guerre du Cameroun. L'invention de la Françafrique*, Paris, La Découverte.
- Eko, L., 2007, "It's political jungle out there. How four African newspaper cartoons dehumanized and deterritorialized African leaders in the

- Post-cold war era”, *The international Communication Gazette*, vol 69 (3), pp.219-238.
- _____, 2010, “The art of criticism: how African cartoons discursively constructed African media realities in the post- Cold War era”, *Critical African Studies*, Vol. 2-4, pp.65-91.
- Eboussi Boulaga, F., 1997, *La démocratie de transit au Cameroun*, Paris, L’Harmattan.
- Essousse, E., 2008, *La liberté de la presse écrite au Cameroun. Ombres et lumières*, Paris, L’ Harmattan.
- Eyinga, A., 1978, *Introduction à la politique camerounaise*, Paris, Anthropos.
- Fogué Kuaté F. A & Amina Djouldé C., 2013, « Analyse historique de la presse satirique francophone au Cameroun de la période coloniale au début du XXI^e siècle », *Ridiculosa*, n°19 Bis, pp.407-429.
- Foucault, M., 1994, *Dits et écrits 1954-1988. Tome III*, Paris, Gallimard.
- _____, 1997, *Il faut défendre la société*, Paris, Seuil-Gallimard.
- Gaillard, P., 1989, *Ahmadou Ahidjo: despote, patriote et bâtisseur de l’Etat du Cameroun*, Paris, Jalivres.
- Hirondelle quoi de Neuf*, spécial caricature, n°3
- Mbembe, A., 2020, *Brutalisme*, Paris, éd. La Découverte, 2020.
- _____, 2006, « Nécropolitique », *Raisons politiques*, n°21, pp.29-60.
- _____, 2000, *De la postcolonie. Essai sur l’imagination politique dans l’Afrique contemporaine*, Paris, Karthala.
- _____, 1996a, « La chose et ses doubles dans la caricature camerounaise », *Cahier d’Etudes africaines*, vol 36, n° 14, pp.143-170.
- _____, 1996b, *La naissance du maquis dans le Sud-Cameroun, 1920-1960 : histoire des usages de la raison en colonie*, Paris, Karthala.
- Monga, C., 2009, *Nihilisme et Négritude*, Paris, PUF.
- Nga Ndongo, V., 1998, « De la violence dans le journal privé camerounais », *Cahier de l’UCAC*, n°3 : *Violences urbaines au sud du Sahara*, Yaoundé, Presses de l’UCAC.
- Ngangue, E., 2001, « Presse Satirique, la voix de l’avenir », *Les Cahiers du journalisme*, n°9, pp.124-140.
- Ngayap, .P. F., 1999, *L’opposition au Cameroun. Les années de braise. Villes mortes et tripartite*, Paris, L’Harmattan.
- Nyamnjoh, F., 2009, “Press cartoons and politics: the case of Cameroon”, In, Lent, J., (ed), *Cartooning in Africa*, Greskill, Hampton Press, pp.97-110.

- _____ 2005, *Africa's Media and the Politics of Belonging*, London, Zed Books.
- Nyemb Popoli, 1998, « Pourquoi je suis parti », in, *Hirondelle Quoi de Neuf ?* Spéciale Caricature Décembre 1998,
- Ola, A., 2013, *Satires of power in Yoruba visual culture*, Durham, Carolina Academic Press.
- Pigeaud, F., 2011, *Au Cameroun de Paul Biya*, Paris, Karthala.
- Renard, J-B., 2010, « La construction de l'image des hommes politiques par le folklore narratif. Anecdotes, rumeurs, légendes et histoires drôles », *Mots. Les langages du politique*, N°64,
- Roegiers, P., 1974, « Histoire de la caricature politique en France du XVIIIe siècle à nos jours », *Clés pour Comprendre l'Art* ; N°48, pp.14-15.
- Skerr, D., 2000, *Caricature and French political culture 1830-1848*, Oxford, Clarenton Press.
- Sindjoun. L., 2002, *L'Etat ailleurs. Entre case vide et noyau dur*, Paris, Economica.
- _____ 1996, *Le président de la République au Cameroun (1982-1996). Les acteurs et leur rôle dans le jeu politique*, Paris, Centre d'Etude d'Afrique Noire.
- Taguem Fah, G.L., 2014, « Opposition et Parti au pouvoir : une rivalité aux racines (néo)coloniales », in F. Eboussi Boulaga, J.B. Talla (dir), *Repenser et reconstruire l'opposition camerounaise. Questions sur la quête de sens et la subjectivation politique*, Yaoundé, Terroirs, pp.181-208.
- _____ 2001, « Questions démocratiques, créativité artistique et modes politiques clandestins », Taguem Fah, G., L., (ed), 2001, *Cameroun 2001 : politique, économie et santé*, Paris, L'Harmattan.
- Terretta, M., 2014, *Nations of outlaws, State of violence. Nationalism, Grassfields Tradition, and State Building in Cameroon*, Athens, Ohio University Press.
- Touraine, A., 1973, *Production de la société*, Paris, Ed. Seuil.