

L'Afrique équatoriale atlantique

Paysages et milieux

L'Afrique équatoriale, sur sa façade atlantique, comprend le Sud du Cameroun, la Guinée équatoriale, le Gabon et le Congo. C'est le domaine de la grande forêt, appelée « rain forest » en raison de son atmosphère constamment chaude et humide.

Bien entendu, sur le terrain, il faut nuancer cette vue générale : on s'aperçoit alors que des milieux très spécifiques et différents se juxtaposent dans ce vaste complexe du bassin de l'Ogooué. A l'ouest, ce sont les lagunes et les lacs (de l'estuaire du Gabon au delta de l'Ogooué et aux côtes basses de Setté Cama), avec de vastes zones marécageuses interstitielles ; à l'intérieur, plusieurs zones de hauts plateaux et de montagnes couverts de grande forêt se succèdent ; enfin, quelques vallées délimitent des plaines à savanes dégagées, coupées de galeries forestières (Ngounie, Haut-Ogooué).

Les paysages ne sont donc pas aussi uniformes qu'on pourrait l'imaginer, sauf dans la partie forestière proprement dite qui constitue un bloc homogène seulement éclairci par endroits par les trousés des rivières aux berges inaccessibles. La côte est partout très basse, la plage étroite débouchant sur des zones inondées où la mangrove prolifère. La forêt est plus ou moins dense : à l'ouest où elle a été relativement occupée surtout le long des rivières, c'est de la « forêt secondaire » avec une végétation touffue de repousse ; dans le centre et l'est, c'est de la « forêt primaire » de haute futaie avec un sous-bois étonnamment clair, toute la faune s'étant plutôt installée en haut de ces immenses arbres. Certaines régions forment un contraste inattendu : les collines herbeuses de l'Okanda au-dessus de la bouche de l'Ogooué et celles du Haut-Ogooué, entre Moanda et Franceville ; plus à l'est, les « plateaux batéké » aux immenses étendues de sable seulement piquées de graminées éparses et de quelques boqueteaux de loin en loin signalant les villages.

Les variantes climatiques, dans une constante chaude et humide, sont sensibles avec une forte pluviométrie au nord-ouest (Douala, Bata, Libreville) et des zones moins arrosées dans les vallées de l'intérieur, les hauts plateaux et les montagnes restant souvent dans un brouillard épais que seule la chaleur de l'après-midi parvient à dissiper. Le climat, aux saisons peu marquées, propice à une végétation luxuriante, de développement très rapide et parfois de dimension impressionnante, n'est pas favorable à l'homme ni pour l'agriculture, en raison de la fragilité des sols qui, à peine défrichés, se stérilisent en peu d'années, ni pour les communications, les seules voies possibles ayant été longtemps les rivières et quelques sentiers de chasse.

On comprend dès lors que les modes de vie, dans le domaine économique mais aussi dans celui des structures sociales, soient restés liés aux groupes familiaux lignagers ; aucun ensemble plus organisé (chefferie ou royaume) n'ayant pu se structurer dans un tel contexte. Les « royaumes » côtiers (des Douala ou des Mpongwé par exemple) n'étaient en réalité que de gros villages sans extension territoriale.

En bref, à part quelques vallées côtières dont celle de la Sanaga au Cameroun (limite septentrionale de la forêt dense) et du Niari au Congo, tout l'espace s'organise à partir du bassin de l'Ogooué avec ses multiples ramifications dont on a longtemps pensé qu'il donnait accès au cœur de l'Afrique centrale avant de découvrir le Congo.

Les peuples : histoire et modes de vie

L'« histoire » des peuples de l'Afrique noire, longtemps occultée parce que conservée dans la seule mémoire orale des *nganga*, les initiés et les chefs, est surtout une histoire des migrations dans la mesure où tous ces groupes ont été longtemps semi-nomades

avant de buter, à l'ouest, sur la côte atlantique et de se fixer plus ou moins dans des régions définies.

C'est le recueil et l'analyse des traditions orales des groupes aujourd'hui identifiés qui a permis d'esquisser les grands traits d'une histoire. L'étude des langues (dont on peut apprécier la proximité relative) et des institutions a contribué également à la reconstitution des civilisations passées.

En l'état actuel des connaissances (encore très fragmentaires) on peut distinguer trois grandes périodes dans l'histoire des peuples de l'Ogooué :

- les migrations anciennes, connues par les seules traditions, plus ou moins mythiques, en tout cas toujours apologétiques, qui font venir les peuples actuels, les uns du Moyen-Cameroun, du sud du Tchad et du Soudan occidental, les autres de la Sangha et du nord de la boucle du Congo, d'autres encore des régions méridionales de Cabinda et de l'Angola;

- les migrations des XVI^e et XVII^e siècles (?) qui concernent les groupes kota et mbété dont on a pu localiser l'origine vers l'Oubangui;

- la migration fang, la dernière connue et observée au XIX^e siècle, qui a conduit plusieurs courants de population, par petits groupes, du Moyen-Cameroun à l'Ogooué.

Ces trois séries de déplacements, aux ramifications extrêmement complexes dans le détail, ont amené des peuples dont on redécouvre aujourd'hui la parenté d'origine, dans des régions plus ou moins vides mais toujours parcourues par les Pygmées Babongo, Bakola, Akowa-ou Bekuk, ensuite habitées par des groupes kélé et okandé.

Si le peuplement « préhistorique » du bassin de l'Ogooué est en cours de découverte, il reste un hiatus important entre les occupations de l'âge du fer et celles des peuples connus actuellement. Rien n'exclut un lent phénomène d'osmose dont les « migrations » racontées ne seraient que la partie mobile et dynamique intervenant dans un substrat d'origine différente mais autochtone.

Quant à l'histoire des contacts, des conflits, des catastrophes, toute la trame de la vie même des civilisations, seule l'anthropologie peut en reconstituer la dernière partie, entre 1850 et 1920; plus loin dans le temps, la tradition se transforme vite et souvent disparaît.

La parenté culturelle des peuples de l'Ogooué et plus largement de ceux de la forêt équatoriale atlantique, de Douala à Yaoundé au nord à Pointe Noire au sud, de la côte gabonaise aux confins de la Likouala au Congo, apparaît avec netteté en comparaison avec les ensembles voisins, Ouest-Cameroun et Adamaoua, Centrafrique et Moyen-Congo. On ne peut dire si c'est le milieu forestier ou une origine plus ou moins commune qui a conditionné cette relative uniformisation.

Les villages de forêt se ressemblent tous, les cases plutôt petites, rectangulaires avec un toit à deux pans faits de feuilles cousues, alignées de part et d'autre du sentier (maintenant de la piste carrossable ou de la route) élargi en cour. Au siècle dernier, ces villages étaient fortifiés par des palissades et des lignes de pièges, les issues barrées par des « corps de garde » constituant à la fois les lieux de réunion et de vie des guerriers.

L'économie traditionnelle des peuples forestiers, sur la côte comme à l'intérieur, est étroitement conditionnée par le milieu hostile dans lequel ils doivent vivre: c'est une économie rurale de subsistance où la chasse, la pêche en rivière et la cueillette avaient une importance prépondérante par rapport à la culture qui se pratiquait dans de petites plantations situées autour du village. Quand les sols étaient jugés trop infertiles, le gibier trop rare ou les lieux infestés d'esprits mauvais, le chef décidait de partir avec tous les siens pour s'installer ailleurs, à plusieurs jours de marche, là où on voudrait bien le tolérer ou là où il pourrait imposer une présence nouvelle.

Autre constante régionale, les structures sociales et politiques traditionnelles qui ont pour seul niveau de réalité le village et les lignages qui le composent. Ces familles, dont les « chefs » n'avaient pas beaucoup d'autorité, vivaient de manière très égalitaire dans un tissu de compensations réciproques qui concernaient tout le monde.

Dans une telle organisation, la parenté avait et a encore un poids déterminant en tout. Le système de parenté est classificatoire, c'est-à-dire que les parents sont identifiés et considérés au point de vue relationnel, par niveaux de générations par rapport à l'individu. Par exemple la « mère » et les « tantes », soeurs ou cousines de la mère, sont donc toutes des « mères » avec les mêmes devoirs et comportements envers tous les enfants de la génération d'après, pour leurs propres enfants comme leurs neveux et



Fig. 42 Masque fang récent rappelant ceux de la société initiatique du So photographiés en 1907 par G. Tessmann. (Photo: Agence Hoa-Qui, Paris)

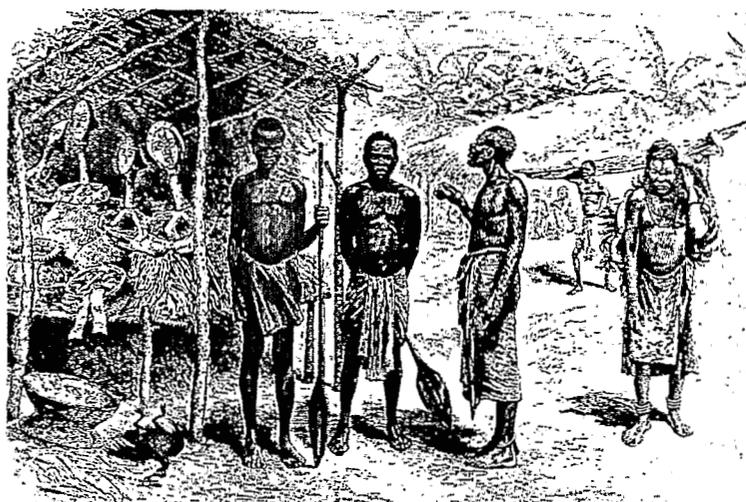


Fig. 43 Village fang au siècle dernier. Au centre, le corps de garde ou « maison à palmiers ». (De: *Le Tour du Monde*, 1878, II, p. 413)

Fig. 44 Construction légère abritant des reliquaires vus par Brazza chez les Ondoumbou (Mindoumou) de la rivière Mpassa, affluent du Haut-Ogooué. A noter la présence de figures de reliquaires aux visages de petite taille, semblables à ceux découverts chez les Sango et les Duma vivant plus à l'ouest. (De: *Le Tour du Monde*, 1878, II, p. 328)

nièces. Le système de descendance peut être matrilineaire (les Myéné par exemple) ou patrilinéaire (les Fang).

Transverses aux groupes familiaux, les « sociétés » initiatiques rassemblent des hommes ou des femmes du village pour accomplir tout ce qui a trait aux initiations et aux thérapies par la maîtrise des forces de l'au-delà et de la nature (médecine naturelle, magie et sorcellerie).

Au Centre-Gabon, la société du *Bwiti* est réservée aux hommes. Les initiations, pénibles mais facilitées par l'absorption de l'*iboga*, une plante hallucinogène maintenant connue aussi bien des Tsogo et Sango que des Fang, conduisent par degrés successifs à la connaissance de l'homme et du cosmos, la vie et la mort, la réalité et l'au-delà, tout ce qui est important dans le fonctionnement de la société. Tous les hommes ne deviennent pas *povi* (les maîtres du temple *ébandza*), certains seulement accèdent plus ou moins jeunes à ce grade, les autres restent des initiés ordinaires, *nyimanakomvé*, beaucoup devant se contenter d'assister aux cérémonies. Dans chaque région existent de telles sociétés, les unes masculines (*Ngil* et *So* des Fang et *Béti* du Cameroun et du Nord-Gabon, fig. 42; *Mwiri* des Sango et *Shira*; *Mungala* et *Ngoy* des Kota, *Ndjobi* des Obamba), les autres féminines (*Ndjembè* des Myéné, *Ombwiri* des Lumbo, *Lisimbu* des Kota, etc.).

Les peuples de l'Afrique équatoriale sont très religieux et imprégnés de la nécessité pour l'homme d'avoir un dialogue constant avec l'au-delà et les défunts.

Le culte des ancêtres, attesté partout, était pratiqué à la fois au niveau de la famille (lignage) et au niveau des sociétés d'initiation. Les ossements des défunts illustres (chefs, grands initiés, femmes prolifiques, etc.) étaient prélevés après la mort, nettoyés puis gardés comme reliques dans des boîtes en écorce ou des paniers de vannerie, le plus souvent surmontés d'une ou plusieurs figurines sculptées anthropomorphes qui sont parmi les chefs-d'œuvre de l'art africain (statuettes masculines ou féminines du *Byéri* chez les Fang; effigies plaquées de cuivre *Mbulu-Ngulu* chez les Obamba; petits bustes *Mbumba* chez les Sango (fig. 44).

Le sacré est donc partout, souvent caché sous des symboles déchiffrables par les seuls initiés. Rien n'est dû au hasard, tout doit s'expliquer, la chance comme la malchance, la réussite comme le malheur, la naissance comme la mort. Esprits familiers, esprits des ancêtres ou monstres effrayants de la nature, fantômes de défunts mécontents ou double exigeant des vivants, l'immense foule des ombres est omniprésente dans l'univers des vivants. D'où la grande importance de la divination, des pratiques parapsychologiques et souvent de la sorcellerie.

L'art, jamais perçu comme tel ni par ses créateurs ni par ses utilisateurs, la sculpture tout particulièrement, participe de cet élan mystique constamment renouvelé, dans la mesure où il est un des supports privilégiés des symboles qui expriment partout les croyances animistes.

Les arts plastiques du Sud-Cameroun et du Gabon

Bien qu'il soit toujours artificiel de délimiter de grandes zones stylistiques, on peut estimer logique de rattacher les cultures de l'Ouest-Cameroun au vaste complexe du Sud-Nigeria, d'inclure celles de la forêt sud-camerounaise depuis le mont Cameroun à l'ensemble « équatorial atlantique » et de relier celles de la rive droite du Congo à la mosaïque des arts du Zaïre.

Le littoral camerounais : LES DOUALA

Les Douala sont installés depuis fort longtemps à l'embouchure du Wouri, non loin du mont Cameroun, dans une région de forêt et de marécages où les pluies sont extrêmement abondantes presque toute l'année. Ils sont organisés en chefferies comme les peuples des Grasslands, mais avec déjà des caractéristiques de populations plus méridionales, de prépondérance lignagère. Plusieurs groupes leur sont apparentés tels les Koko et les Bassa de la basse Sanaga. De fait, on ne connaît d'objets sculptés que des Douala proprement dits ce qui n'exclut pas qu'on découvre un artisanat et une sculpture bassa.

Les Douala sont des piroguiers habiles : l'estuaire très large du Wouri se prêtait bien aux courses qui étaient organisées lors des grandes fêtes annuelles. Les longues pirogues monoxyles étaient ornées de hautes figures de proue dont la sculpture en réserve permettait d'exprimer de véritables historiettes de bois peint. Autre production remarquable, les masques polychromes à cornes, dont un exemplaire figure dans ce livre, très stylisés mais richement décorés de frises géométriques. L'art du littoral sud-camerounais est encore mal connu, en lui-même et dans ses rapports avec les styles bété voisins.

118 Masque de danse
Douala, Cameroun

Bois polychrome noir, rouge et blanc, langue en fer;
hauteur: 76 cm

La sculpture douala n'est connue en Occident que par les figures de proue et les pagaies de pirogues de course et quelques masques à cornes polychromes, dont celui-ci est un exemple tout à fait remarquable.

Le thème du bovidé (et de l'antilope-cheval dans la zone forestière) est très répandu au Cameroun, surtout dans l'Ouest et le Nord-Ouest, la région des Grasslands. Chez les Douala, il est traité de façon très géométrique voire stylisée.

Comme Philip Fry, on peut considérer que « la peinture des surfaces sculptées est, en Afrique, un élément de la conception globale de l'œuvre et non une simple « décoration » ».

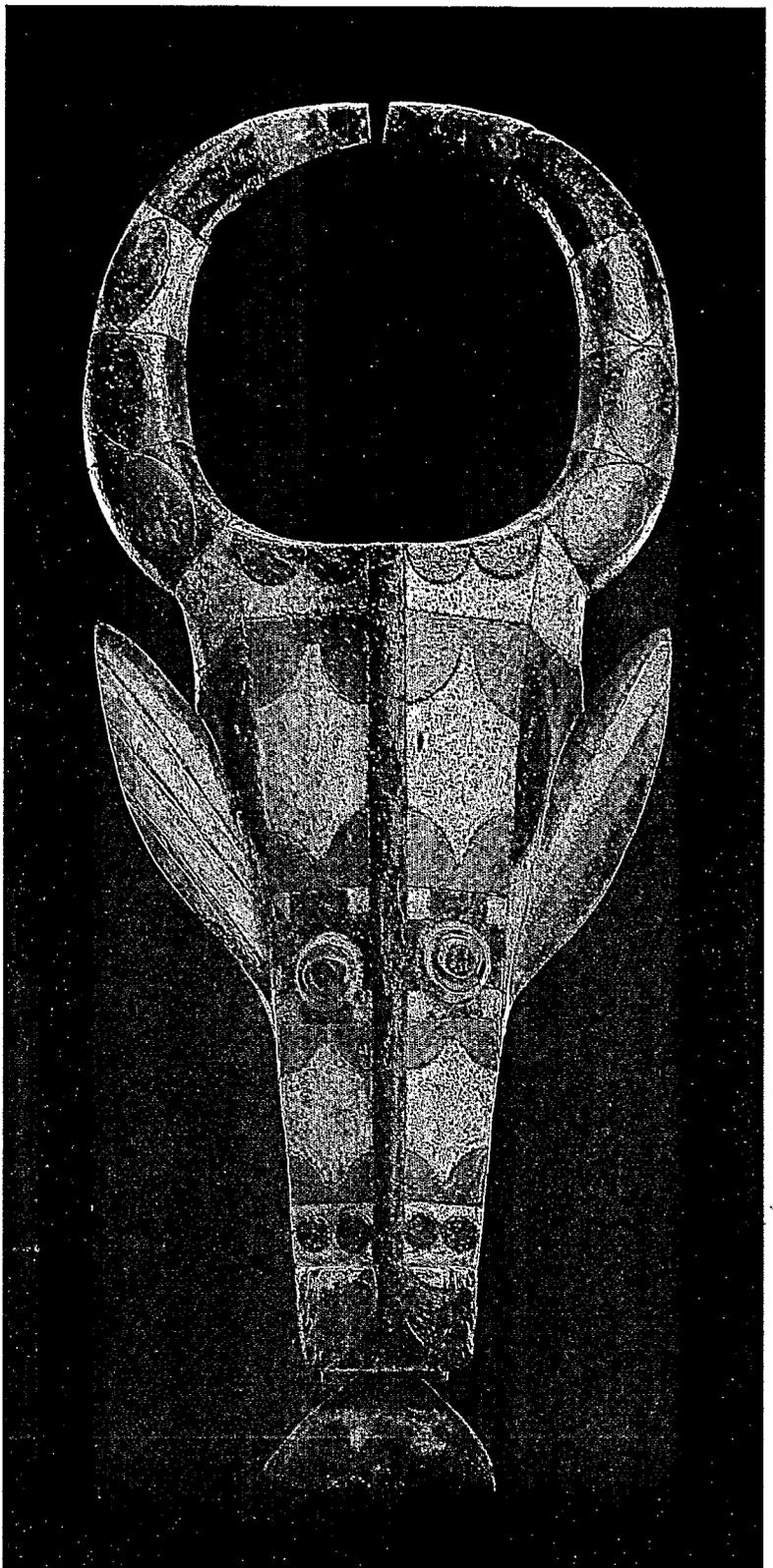
Dans ce masque de danse, il est clair que le « décor » peint, constitué de plusieurs éléments superposés en frise sur la face de l'animal et repris sur les cornes, soutient les formes et en développe l'impact symbolique.

Du point de vue de la conception des volumes, la tête de l'animal est traitée en trapèze avec des oreilles en oblique très amples, toute cette partie du masque étant une harmonie de droites et d'obliques en faisceau qui s'oppose à la courbe des cornes en berceau, aux yeux ronds et aux motifs plutôt circulaires des frises décoratives.

Le rôle de ces masques n'est pas connu dans le détail; toutefois on estime qu'ils participaient de la puissance et du prestige des chefs traditionnels. Si les figures de proue sont toujours très anecdotiques et réalistes, les masques restent beaucoup plus énigmatiques avec un décor complexe de signification esthétique-symbolique.

LP

Lit. : Fry 1970



Les Béti et les Fang du Sud-Cameroun, de la Guinée équatoriale et du Gabon

Les « Fang » constituent un vaste ensemble de peuples qui occupent aujourd'hui toute la région comprise entre Yaoundé au Cameroun et Lambaréné au Gabon. Au total, ils sont probablement plus d'un million (fig. 45).

Les Fang proprement dits ne sont qu'un seul de ces groupes dont les principaux sont : au nord, les Béti parmi lesquels les Ewondo, les Eton et les Bané, puis les Bulu dans la région de Sangmélina; les Ngumba vers Lolodorf; les Mabéa sur la côte au Sud de Kribi; les Mvaï dans la vallée du Ntem tant au Cameroun qu'au Gabon; les Ntumu sur la rive droite du Woleu (en Guinée équatoriale et au Gabon vers Oyem), les Okak au Sud de la Guinée équatoriale; les Mékény dans la région de Medounen dans les Monts de Cristal; enfin les Bétsi au Gabon, de l'estuaire à Ndjolé sur l'Ogooué, et les Nzaman vers l'Ivindo.

Les Béti et les Bulu n'ont laissé qu'une production mineure par rapport à celle des Fang méridionaux. Quelques groupes ont en réalité été « pahouinisés » (on a appelé longtemps les Fang, « Pangwe » en allemand, ou « Pahouins » en français), comme certains Maka qui sont devenus par assimilation les Ngumba et les Mabéa. On ne sait pas cependant dans quelle proportion les styles plastiques qu'ils ont développés, sont plus maka que fang.

En raison de la dispersion des villages, maintenant fixés, après plus de deux siècles de marche à travers la grande forêt, il est certain que sur place, ces divisions, qui sont pour nous commodes, restent très floues et ne constituent jamais des limites nettes. Les entités tribales s'interpénétraient largement dans un mouvement continu de progression vers le sud-ouest et la mer. Toutefois, dans chacune des grandes régions, ces pôles ethniques existent en tant que tels avec des caractéristiques culturelles tout à fait précises (par exemple le développement plus ou moins attesté des rituels du *So*, du *Mélan* ou du *Byéri*).

La statuaire liée au culte des ancêtres du *Byéri* est la principale expression sculpturale des Fang, (fig. 45) chaque groupe lignager ayant une ou plusieurs statuette qui « gardaient » les reliques des défunts importants du groupe. D'autres figurines, plutôt animales, étaient taillées pour des rituels comme ceux du *So* des Béti.

La statuaire fang se divise en deux grands styles, d'une part le style des Fang du Nord où l'analyse morphologique fait constater une tendance à l'allongement des formes; d'autre part le style des Fang du Sud, de tendance brévisforme avec des volumes beaucoup plus massifs. Il faut comprendre ces styles comme des « pôles » de tendances volumétriques différentes et non comme des ensembles de normes strictes, d'où l'abondance des formes de transition, consécutives à la fluidité sociale et culturelle de tous ces groupes en déplacement permanent.

Plusieurs sous-styles ont pu être déterminés, qui correspondent à la situation géo-culturelle de la fin du XIX^e siècle :

Style de Fang du Nord

- sous-style ngumba (Sud-Cameroun, vers Lolodorf)
- sous-style mabéa (Sud-Cameroun, Kribi)
- sous-style ntumu (Sud-Cameroun vers Ambam, Nord de la Guinée équatoriale, Nord du Gabon)

Style des Fang du Sud

- sous-style des têtes seules betsi (vallées de l'Okano, de l'Ogooué et de l'Abanga)
- sous-style nzaman-betsi (vallées de l'Okano, de l'Ogooué et de l'Abanga)
- sous-style mvaï (vallée du Ntem)
- sous-style okak (Sud de la Guinée équatoriale)

Les statues du Sud-Cameroun, du Nord-Gabon et du Nord-Est de la Guinée équatoriale sont identifiables à leur tronc mince et élancé (souvent en forme de bouteille avec un ventre proéminent et un nombril en cheville) auquel sont attachés des membres plutôt grêles et bien détachés du corps. La tête est de volume sphérique avec un front bombé très ample qui surplombe une face en cœur dont les lignes de fuite convergent vers une bouche mince qui fait la moue, sans menton. La coiffure est soigneusement représentée, soit un casque à crête centrale, soit des tresses verticales pendant de chaque côté et derrière la tête; on note dans le sous-style ngumba

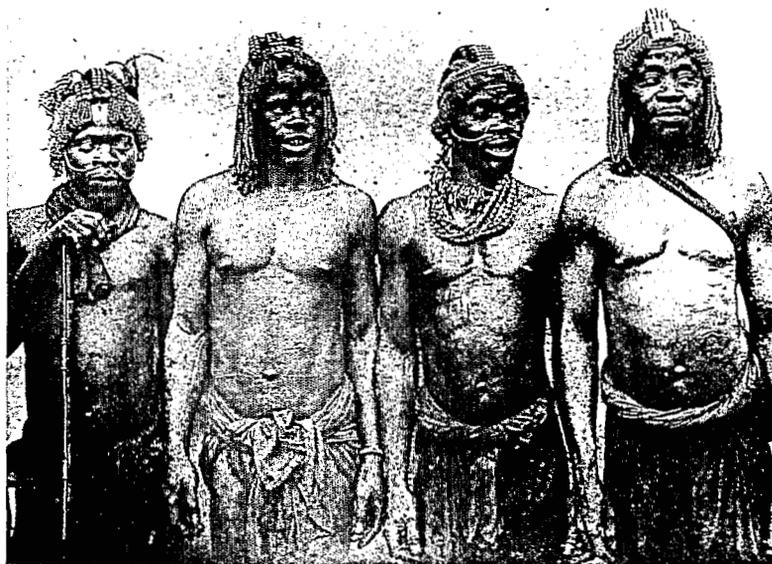


Fig. 45 Guerriers fang. (Photo: Archives du Centre d'information missionnaire, Paris)

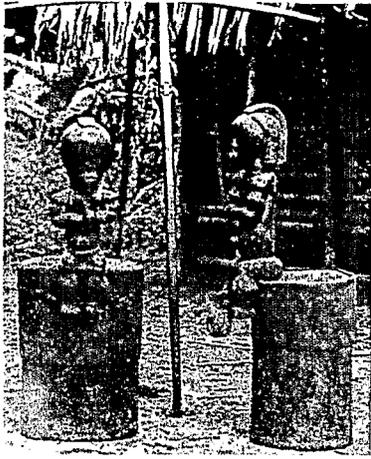


Fig. 46 Boîtes-reliquaires fang contenant les ossements d'ancêtres, surmontées de leurs figures de bois. (Photo: Hans Gehne, vers 1914; archives du National Museum of African Art, Washington)

une utilisation systématique du métal (souvent des plaquettes de fer battu, parfois du laiton) comme élément de décor du visage et de la poitrine.

Le sous-style *ntumu* se distingue des formes *ngumba* par ses volumes plus curvilignes et un velouté des surfaces qui atteste le souci de finition des artistes.

Au Gabon et au Sud de la Guinée équatoriale, on a trouvé des objets de volumes beaucoup plus trapus : ce sont des statuette de formes compactes et puissantes, au tronc large avec des bras collés au corps, aux jambes massives et repliées qui donnent une impression de monumentale robustesse. Les membres sont toujours traités de la même façon avec de forts reliefs musculaires au niveau des biceps et des mollets.

Les statuette *nzaman-betsi* et *okak*, avec quelques variantes de détail comme celle des *Mvai* (caractérisée par une tête très grosse pourvue d'une coiffe à trois crêtes et un ventre scarifié de motifs triangulaires), s'opposent donc aux objets *ntumu* sans en être fondamentalement différents.

L'opposition entre les styles du Nord et du Sud (selon la situation des groupes au XIX^e siècle, l'articulation géostylistique antérieure devait être différente) apparaît comme une évidence à l'étude ethno-morphologique de grandes séries d'objets, sans limiter le nombre des variantes significatives qui attestent la liberté relative des artistes dans le cadre d'une tradition beaucoup plus souple qu'on ne l'imagine, pourvu que le message symbolique puisse être compris des initiés.

Tous les groupes *fang*, outre une statuaire et un art mobilier abondant (cannes de chef, tabourets, éléments d'architecture, cuillers et récipients, etc.), ont également façonné des masques, généralement utilisés par les sociétés d'initiation telles que le *Ngil*, le *So* ou plus récemment le *Ngontang*.

Schématiquement, d'après les objets connus dans les collections et les enquêtes de terrain, on peut classer les masques *fang* en quatre catégories :

- les masques de la société *Ngil*, grands masques blancs allongés, à la face étirée pourvue d'un long nez et d'une bouche minuscule, attributs des justiciers du *Ngil*, toujours à la poursuite des sorciers ou autres déviants sociaux à éliminer;
- les masques polychromes à cornes du *So*, que G. Tessmann a pu voir en 1907 chez les *Ntumu* du Sud-Cameroun. Ces masques sont les plus anciens connus des *Fang*;
- les masques blancs *ngon ntang* (c'est-à-dire « la tête de la jeune fille blanche ») dont on connaît des variantes anciennes à un seul visage (certains ont été rapportés à Lübeck par Tessmann), d'autres à deux ou plus tard à quatre visages. La couleur blanche est la couleur des morts et le masque représentait l'esprit d'un défunt revenu parmi les vivants pour les protéger des actes maléfiques des sorciers. Aujourd'hui, cette danse n'est plus considérée comme un rituel religieux, elle est devenue une manifestation folklorique;
- enfin les masques caricaturaux qui, d'un expressionnisme échelonné, avec des arcades sus-orbitales énormes et un nez proéminent, personnifient une sorte de croquemitaine effrayant appelé *Bikeghe* ou *Bikereu*, parfois *Ekekek* ou *Okukwé* dans la région de Lambaréné.

LP



119 Statue d'ancêtre
Mabéa (Fang), Cameroun

Bois mi-lourd, patine rouge brillante pour le corps. Les cheveux sont teints en noir. Bracelets en métal à un poignet et aux chevilles; hauteur: 70 cm

Les peuples côtiers du Sud-Cameroun, de la Guinée équatoriale continentale et du Gabon jusqu'à Libreville vivent dans la mouvance culturelle des Fang mais ne sont pas ethniquement ni linguistiquement des Bété ou des Fang.

Les Mabéa de Kribi, Lobé, Masuma et Campo sont un groupe avancé de la migration maka venue du Sud-Est du Cameroun. Ces déplacements ont été provoqués par les Baya, eux-mêmes bousculés par les Foulbé. L'avancée des Bété et des Fang (Ntumu, Mvaï, Okak, Bési pour ne citer que les grands sous-groupes) ne s'est faite que plus tard: elle a submergé ou repoussé plusieurs populations installées qui, de l'intérieur, se sont retrouvées acculées à la côte jusqu'à l'estuaire du Gabon (les Benga par exemple, d'origine probablement kota). Les Bété-Fang ont ainsi imposé leur culture et leurs modes de vie, plus difficilement leurs langues, chez des peuples aussi divers que les Ndzem, les Ndzimu ou les Ngumba.

Dans l'état actuel des connaissances (documentation, archives et terrain), il est difficile de faire la part des éléments préexistants (maka pour les Ngumba et les Mabéa) et importés par les Fang dans la mesure où l'on n'a pas pu identifier d'objets maka, ndzem ou benga pour ne prendre que ceux-là.

La statue féminine d'ancêtre de la collection de Josef Müller est un exemple particulièrement réussi de la sculpture sud-camerounaise au XIX^e siècle dont on ne connaît finalement que peu d'objets. Elle a été recueillie chez les Mabéa qui avaient déjà adopté les croyances du *Byéri*.

Les caractéristiques morphologiques de ce sous-style sont maintenant bien connues: bois à patine claire (ici rougeâtre, à l'opposé des *Biyéma-o-byéri* ntumu ou bési toujours de patine très foncée, brune ou noire), de surfaces non suintantes; tête de proportions réduites (à comparer à celles des Bési, beaucoup plus importantes) avec le visage projeté vers l'avant, une coiffure-casque formant une sorte de bonnet à coques, le front bombé, la face à peine creuse mais fendue d'une bouche très large avec des dents apparentes; les épaules modelées de façon réaliste avec des omoplates figurées et au recto, des saillies claviculaires; des bras énormes et quelque peu disproportionnés avec les mains largement ouvertes, les paumes tournées vers les cuisses; des jambes aux cuisses et mollets puissants. Beaucoup de ces statues mabéa, en comparaison des objets ntumu, bulu, okak et surtout bési, sont assez grandes. Le décor est très sobre, à peine des bracelets de bras et de cheville.

Le sous-style mabéa est donc tout à fait particulier et bien reconnaissable avec ce mélange de réalisme idéalisé et de schématisme, celui que l'on constate chez les Ntumu du Gabon et de la Guinée équatoriale. Il a abouti à quelques-uns des chefs-d'œuvre de la statuaire de l'Afrique équatoriale atlantique.

LP

120 Sommet de reliquaire du *Byéri*
Nzaman-Betsi (Fang), Gabon

Bois dur. Yeux faits de clous de laiton. Patine suintante; hauteur: 36 cm

L'antériorité chronologique et stylistique des têtes seules fang sur les bustes et les statuettes n'a pu être démontrée. On note simplement que l'on a trouvé de tels objets plutôt au Nord-Gabon qu'ailleurs, dans une région où l'art statuaire était aussi pratiqué. Il est probable que les deux thèmes, la tête seule et l'ancêtre en pied, ont coexisté, tout au moins au XIX^e siècle.

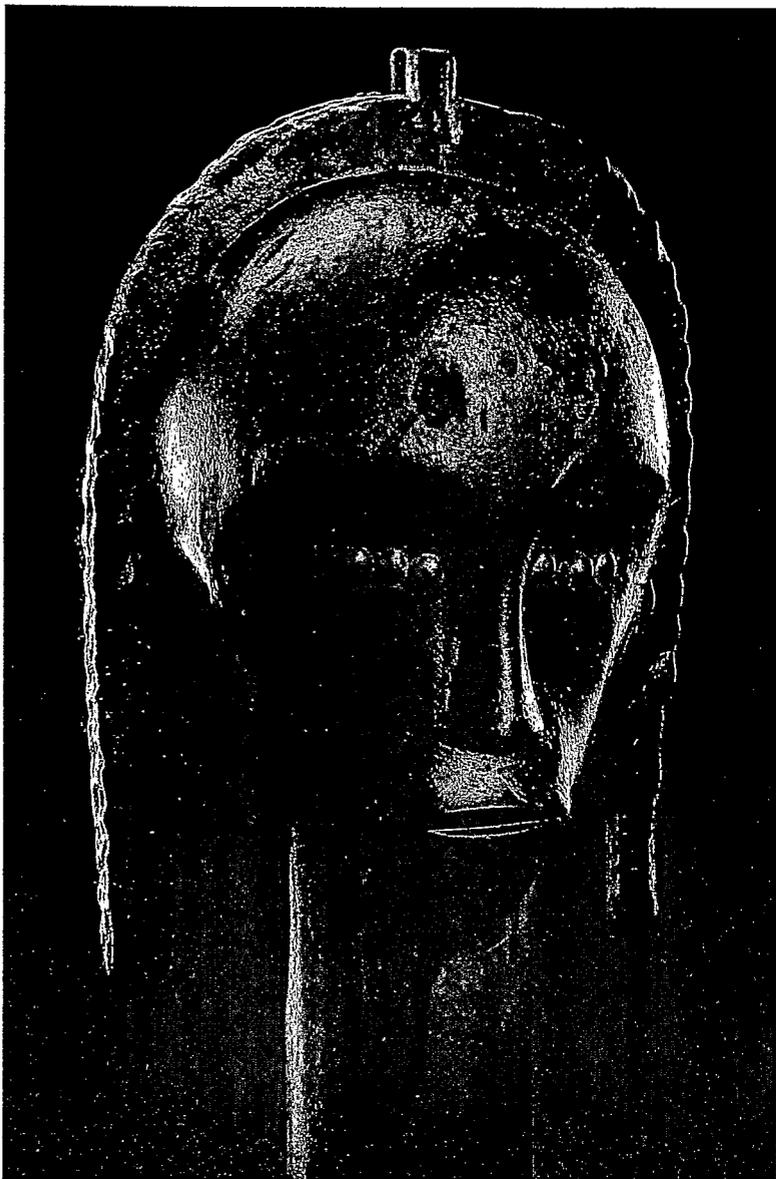
Cette tête est ornée d'une coiffure-casque à tresses pendantes verticales (appelées *bikoma*), très aplatie sur l'arrière du crâne.

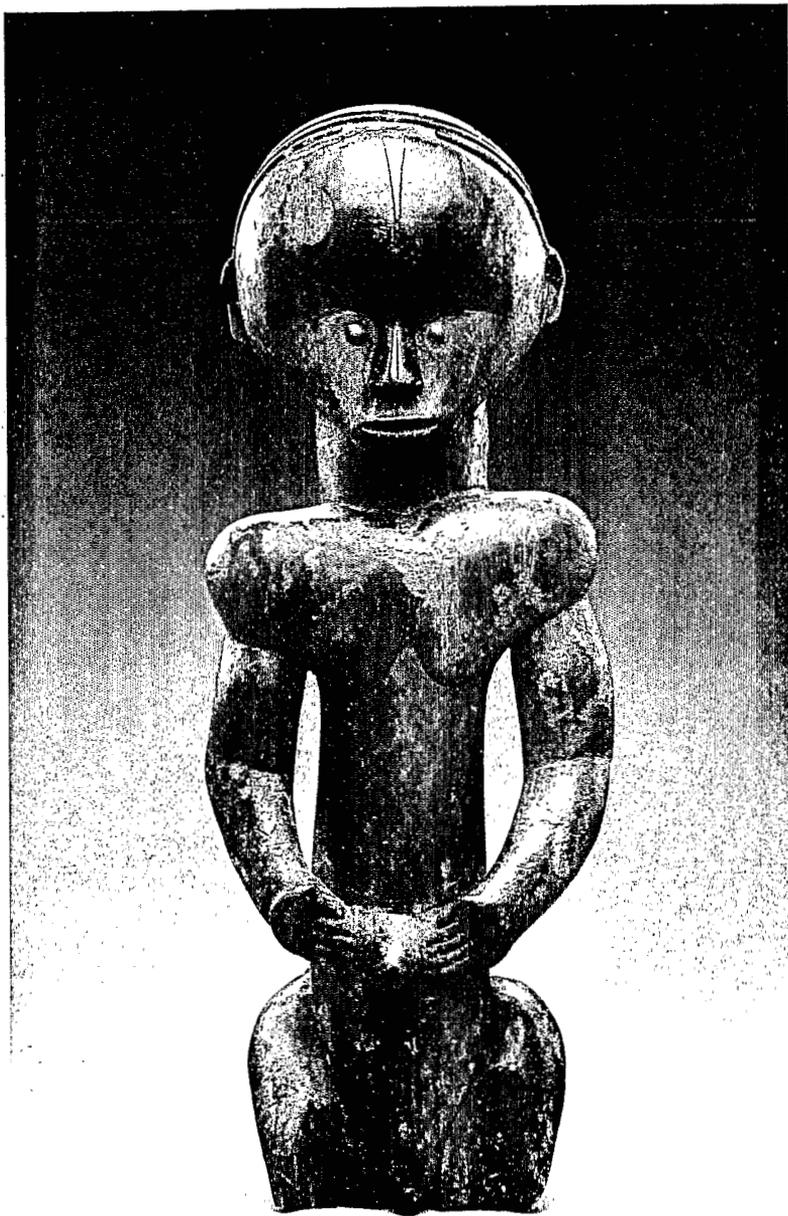
Le visage lui-même est d'un volume beaucoup plus convexe avec un vaste front très arrondi et une face creuse plus ou moins en forme de cœur dont l'axe est souligné par un nez long et fin (comme sur les masques fang) surplombant une petite bouche faisant la moue, de facture très caractéristique.

Faite pour être vue de face avec ce visage typé aux yeux cloutés de métal brillant, encadré de ces deux tresses latérales décorées, cette tête peut aussi être vue au verso où l'on décèle un souci décoratif évident dans le traitement de la coiffure. Là encore, la touffe de plumes (généralement des plumes d'aigle et de touraco, noires ou bleues foncé) est absente, seul le trou de fixation rappelle son existence en situation de fonction.

Le bois, dense et très foncé de teinte, exsude un liquide résineux et collant noir qui donne une brillance particulière au front et à la bouche.

Les têtes seules comme les statues, certaines assez grandes, d'autres petites, étaient exhibées lors des initiations et des rituels propitiatoires du *Byéri*. En dehors de ces occasions, les reliquaires et les sculptures restaient cachés. LP





121 Statue d'ancêtre du *Byéri*
Ntumu (Fang), Gabon

Bois mi-lourd à patine claire (les jambes sont cassées);
hauteur: 44 cm

De proportions longiformes et de visage à front bombé et face en cœur des *Ntumu* du Nord-Gabon, cette statuette aux jambes brisées est une figurine rituelle *éyéma-ô-byéri*, qui servait au culte des ancêtres à la fois comme instrument de protection des reliques importantes du lignage (la statue était fixée sur le couvercle de la boîte-reliquaire) et succédané symbolique des crânes lors des cérémonies propitiatoires et d'initiation.

La tête, de très belle facture, est presque sphérique avec un front proéminent et une coiffure en calotte sans tresse, ce qui est rare dans ce style. Sur le tronc dont le volume cylindrique est caractéristique, sont accrochées de puissantes épaules et des bras aux reliefs musculaires bien marqués, dans une facture fang des plus classiques.

Instruments de culte, ces statuettes n'avaient en elles-mêmes qu'une valeur très relative en regard des reliques. On le voit dans les photographies prises par G. Tessmann en 1907 sur lesquelles on distingue très bien les statues laissées à terre dans la poussière alors qu'on tient avec déférence les crânes pour les montrer et les nommer aux néophytes. Les rituels du *Byéri* (appelés aussi *Mélan*) ont peu à peu disparu dans leur forme licite à partir des années 1910-1920, pour se fondre dans d'autres pratiques moins contestées par les autorités officielles. Le *Bwiti* syncrétique qui est apparu quelques décennies plus tard a conservé beaucoup d'éléments symboliques du *Byéri* et du *Mélan*, ce dernier rituel ayant pris une forme de thérapie traditionnelle plus admissible.

LP

Lit.: Tessmann 1913, II, fig. 47

122 Statue d'ancêtre du *Byéri*
Ntumu (Fang), Gabon

Bois dur, patine foncée et brillante; hauteur: 54 cm

Les *Ntumu* constituent le groupe fang le plus important de la région sud du Cameroun, de la partie continentale de la Guinée équatoriale et du Nord du Gabon jusqu'à l'Ogooué.

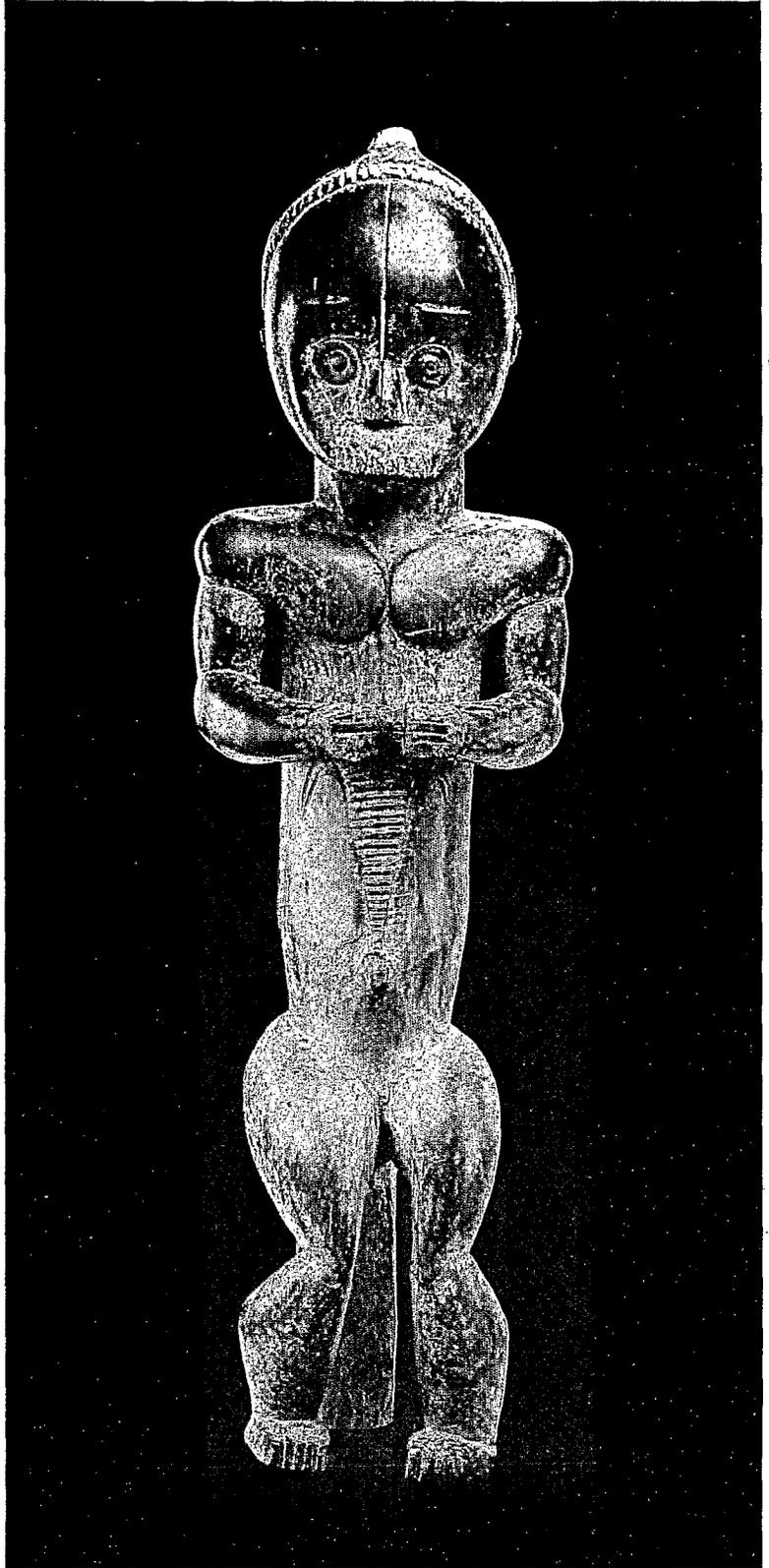
Le sous-style *ntumu* auquel appartient cette statue se caractérise essentiellement par un allongement des formes du corps, plus ou moins accentué selon les proportions relatives retenues, parfois tout à fait extraordinaire, et le traitement de la tête avec un visage à la face creuse et une bouche projetée en avant.

Dans tous les sous-styles fang, la manière de représenter les bras et les jambes est la même: les muscles paraissent toujours gonflés et contractés, d'autant plus que les biceps ou les mollets sont serrés dans des bracelets. La position du corps et des jambes en particulier exprime une tension contenue mais permanente.

Ici, la tête est un remarquable entrelacs de courbes et d'axes, de sphères auxquelles répondent des volumes anguleux, de reliefs et de creux dont l'équilibre, mesurable au compas et à la règle (alors que le sculpteur ne s'est servi que de son œil et de sa main), montre que l'artiste avait une parfaite maîtrise de ses outils (hache, couteau, herminette, feuilles abrasives) comme de la matière à sculpter.

Quelques motifs décoratifs, très peu, soulignent l'amorce de la coiffure-casque sur le haut du front et signent les joues en avant des oreilles (le croissant est souvent utilisé chez les Fang *Ntumu*).

A noter, dans cette région, l'absence de toute décoration métallique (sauf pour les yeux) alors que celle-ci est de règle un peu plus au nord, au Sud-Cameroun. Par contre, tous les objets du *Byéri* étaient ornés de colliers, de chaînettes et surtout de plumes dont une énorme touffe couronnait la coiffure-casque, attachée par les liens d'osier à la crête centrale percée d'un trou transverse. La plupart des objets présentés hors d'Afrique ont été dépouillés de tous ces ajouts alors que ceux-ci étaient des éléments de décor très significatifs dans leur contexte tribal. LP





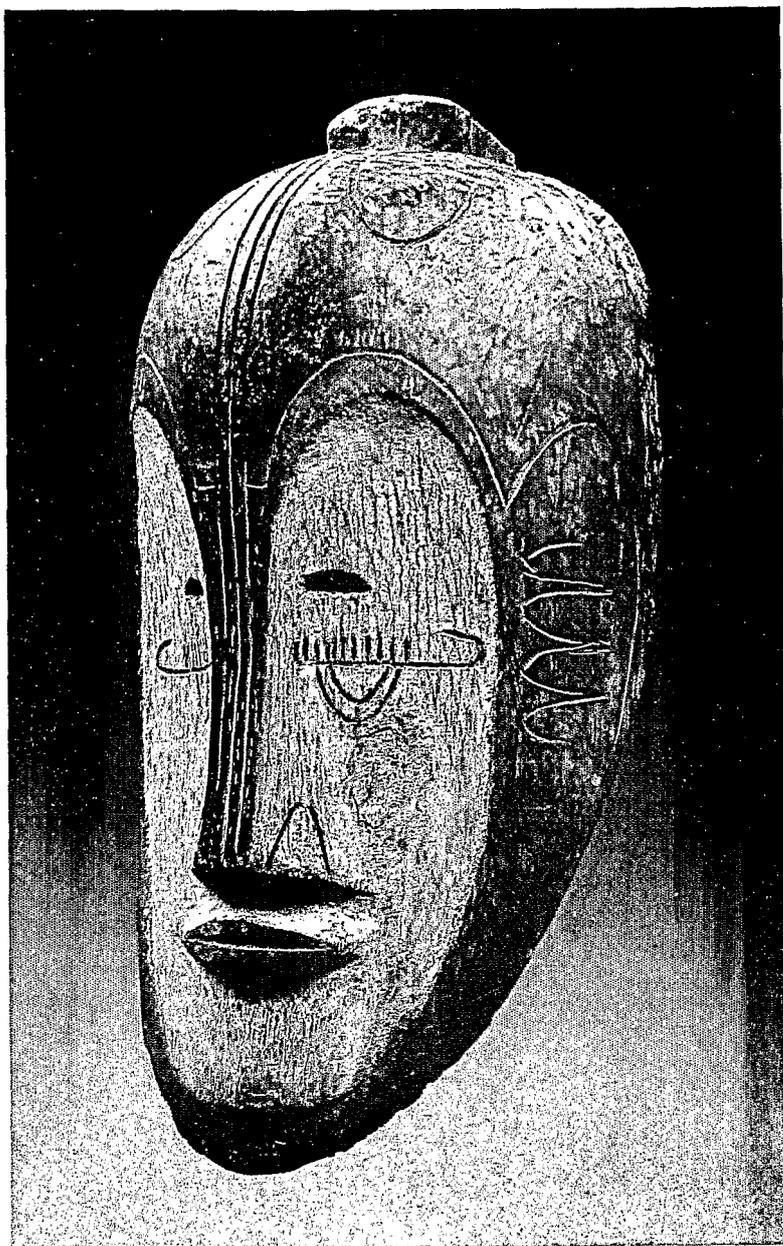
123 Masque de danse
Fang, Guinée équatoriale/Gabon

Bois léger, peint en blanc (kaolin) et pyrogravé;
hauteur: 24 cm

On peut identifier ce masque comme fang bien que sa structure volumétrique et même certains détails comme la coiffure en casquette, la bouche aux lèvres en huit et les yeux à la fente palpébrale arquée puissent faire penser à un objet de la région de la Ngounié (pounou-loumbo).

En fait, il faut regarder le masque de trois quarts ou de profil pour retrouver une morphologie typiquement fang: la courbure sinueuse de la face, le nez fin et allongé et les lèvres qui font la moue. La coiffure rappelle ce qui avait été observé par les voyageurs du XIX^e siècle aussi bien chez les Ntumu de Guinée équatoriale que chez les Bétsi du Gabon. En outre, la scarification pyrogravée sur le front et le nez, un axe vertical coupant le double arc des sourcils, en noir sur un visage blanchi de kaolin, renforce formellement une identification fang.

Cet objet illustre la réalité de la complexité stylistique des arts africains où bien souvent, dans un ensemble pourtant cohérent, on décele des apports extérieurs. L'essentiel est de déterminer quels sont les éléments les plus pertinents en fonction des différents contextes. LP



124 Masque de danse du *Ngil*
Fang, Gabon ou Guinée équatoriale

Bois mi-lourd. Le visage est peint en blanc;
hauteur: 44 cm

Les masques du *Ngil* figurent parmi les pièces les plus prestigieuses de l'art africain mais on n'en connaît finalement qu'un petit nombre dont on ne sait d'ailleurs pas grand-chose. Les quelques descriptions des rituels du *Ngil* restent quasiment muettes sur l'aspect et le rôle exact des masques de bois dans les cérémonies liées à l'initiation ou au rétablissement de l'ordre social. On sait par contre que de grandes sculptures de terre battue existaient.

Les masques du *Ngil* sont de forme différente des *Ngontang* (ils devaient probablement leur être antérieurs): le visage est démesurément allongé avec un front bombé déterminant parfois une sorte de calotte-heaume permettant au danseur d'engager sa tête dans la partie haute du

masque, une face en cœur très étiré dont les deux cavités orbitales sont séparées par un nez très fin et allongé, toutes les lignes de fuite aboutissant à une bouche minuscule aux lèvres faisant la moue.

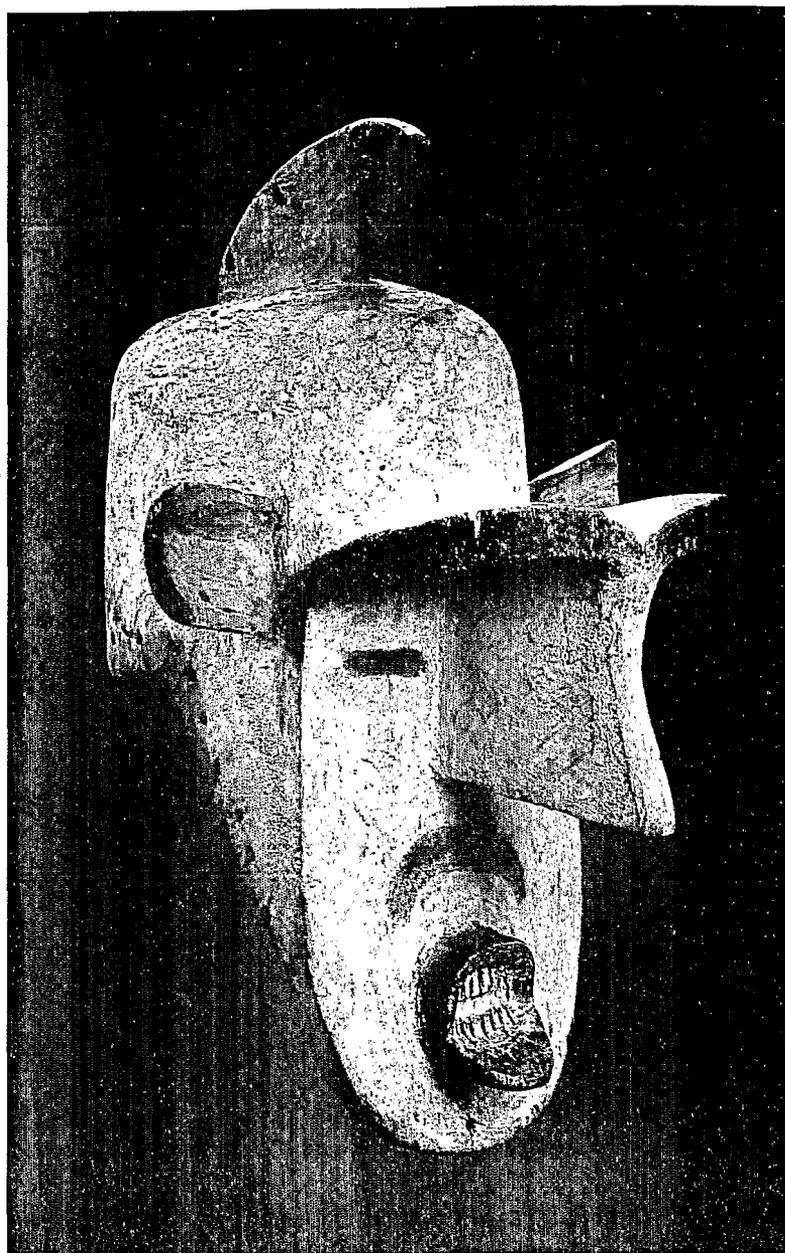
On constate des variantes à ce schéma: ici, la bouche est située juste en dessous du nez avec un méplat formant le menton, ce qui raccourcit la perspective habituelle. Les scarifications pyrogravées sous les yeux et sur les tempes rappellent les motifs relevés par Tessmann chez les Ntumu et les Mvaï en 1907.

Ces masques, dans cette forme ancienne, ne sont plus en usage depuis le début du XX^e siècle, mais d'autres types les ont remplacés comme l'*Ekekèk* (le croquemitaine) ou dans une certaine mesure le *Bikeghe* qui, nous l'avons vu, en sont des variantes dérivées.

A noter dans tous ces styles, l'utilisation de la couleur blanche (le kaolin) qui, dans ces régions, est l'expression de la puissance des esprits des défunts.

LP

Lit.: Tessmann 1913 - Otah 1965



125 Masque de danse *Bikeghe*
Fang, Gabon

Bois mi-lourd, avec peinture blanche (kaolin) et noire;
hauteur: 53 cm

Le masque *Bikeghe* ou *Bikerou* tel qu'il subsiste aujourd'hui au Gabon, en particulier dans la région du Moyen-Ogooué, est une forme dérivée des masques d'initiation fang vus par G. Tessmann vers 1907 en pays ntumu. Les caractéristiques morphologiques de ces objets du So ou du Ngil ont évolué, par une modification progres-

sive de la facture des détails anatomiques, parfois même jusqu'à la caricature, dans un contexte de mutations sociales et religieuses constantes.

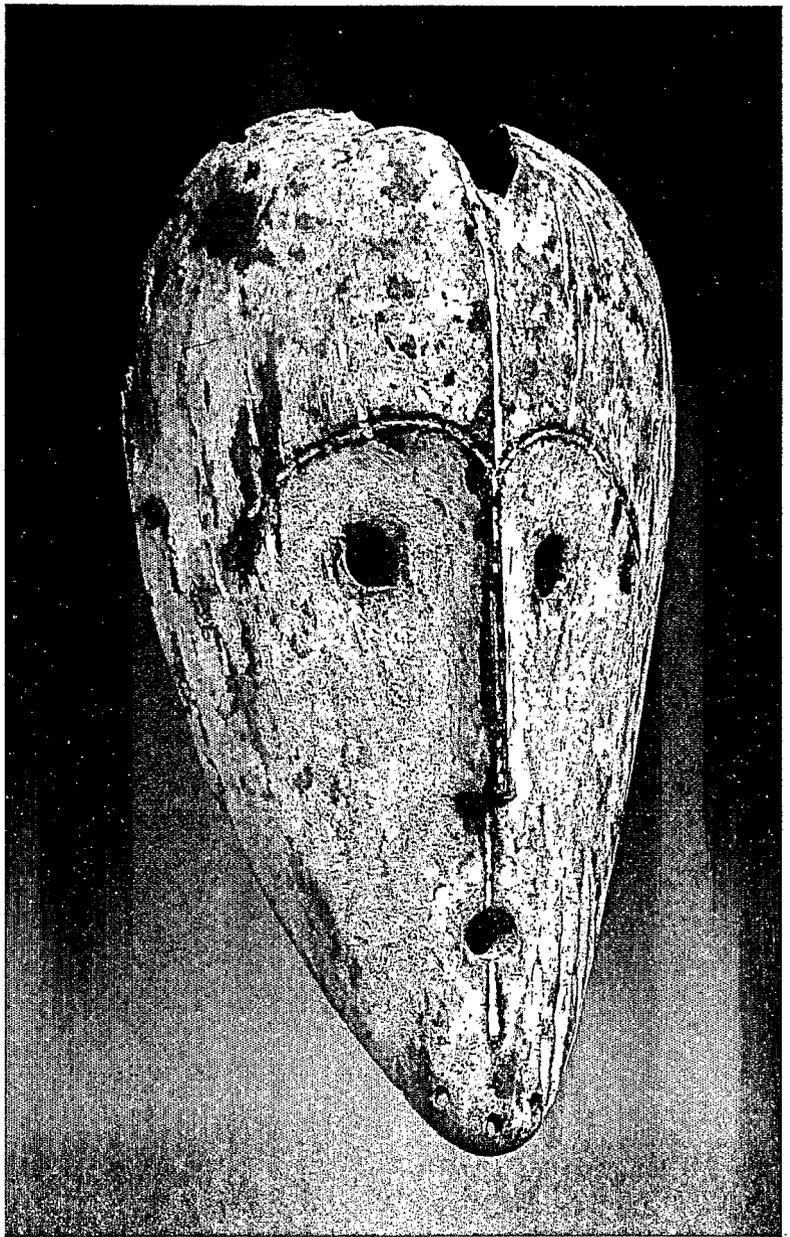
Le *Bikeghe* est à la fois un esprit humain et animal: on reconnaît ici la crête sagittale du gorille, le nez et les moustaches d'un homme blanc, enfin la bouche lippue et dentée d'un être mal-faisant.

Ce masque, qu'on a parfois attribué aux Duma de l'Ogooué en référence à la forme du nez et du front en surplomb, constitue un type intermédiaire entre les cultures anciennes du moyen Ga-

bon et les apports plus récents des Fang. Il sert maintenant à animer des manifestations dénuées de toute signification religieuse.

On peut remarquer le contraste entre l'aspect serein de la statuaire fang «classique» où les attitudes représentées sont toujours très sobres et celui de certains masques où la recherche de l'effet est évidente, le visage du personnage devant inspirer le respect sinon la terreur (celle-ci étant le plus souvent feinte, bien entendu).

LP



126 Masque de danse
Fang-Betsi (?), Gabon

Bois léger pyrogravé, peinture blanche (kaolin);
hauteur: 31 cm

Les lacunes documentaires dans le domaine des masques fang restent importantes tant au niveau des objets connus que de leur environnement socio-religieux. Leur étude stylistique est donc encore très partielle et susceptible d'évoluer.

En raison de sa taille, plutôt réduite, et malgré sa forme allongée, on peut estimer en première analyse que ce masque est une variante du *Ngontang*, traitée plus ou moins comme les *Ngil*

anciens. En référence de masques de facture analogue recueillis dans les années vingt dans la région de l'Abanga et de l'Okano, au Nord de la boucle de l'Ogooué, on peut raisonnablement penser que ce masque provient des Fang-Bétsi.

Le front bombé comme la face à peine creuse ainsi que la scarification axiale sont de style fang. Par contre les yeux et la bouche sont traités de façon inhabituelle, de simples trous ronds qui ponctuent le creux des orbites (déterminées par une ligne en double arc pyrogravé figurant les sourcils) d'une part et l'axe médian dans le prolongement d'un nez fin et allongé d'autre part. LP

Les Kwélé

Les Kwélé du Haut-Ivindo, qui vivent aux environs de Mékambo, sont assez peu connus. Comme les Mahongwé, les Kwélé sont installés de part et d'autre de la frontière qui sépare le Gabon de la République populaire du Congo. Et les deux groupes, de même que les Obamba ou les Kota, seraient anciennement venus du nord-est, c'est-à-dire du bassin de la Sangha.

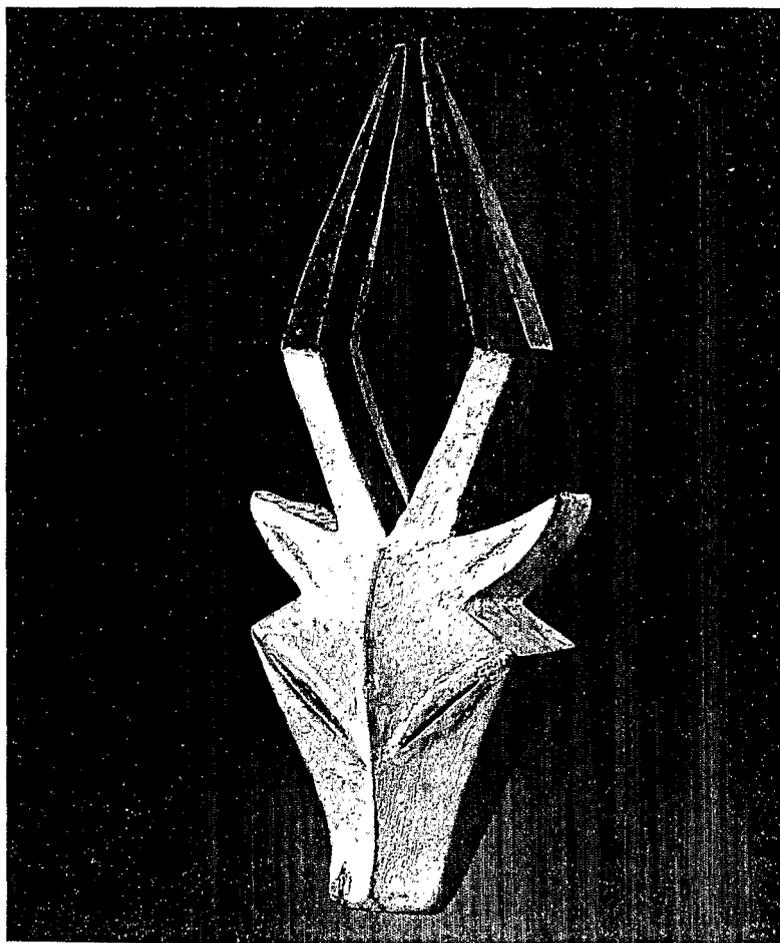
Selon Léon Siroto, ces masques appartiennent au culte *Beete*, dont le support est le pouvoir des ossements ancestraux conservés dans des paniers-reliquaires.

Dans l'ensemble des arts de l'aire Gabon/Congo, les productions kwélé restent très minoritaires par rapport aux objets fang, pou-nou-loumbo ou kota.

Il existe des masques animaliers, d'autres humains, et enfin des masques-heaumes qui ressemblent beaucoup aux *emboli* des Kota et dont les Mahongwé voisins connaissent une variante, appelée « la chouette ».

AMV

Lit. : Siroto 1969, 1979



127 Petit masque de danse

Kwélé, Gabon

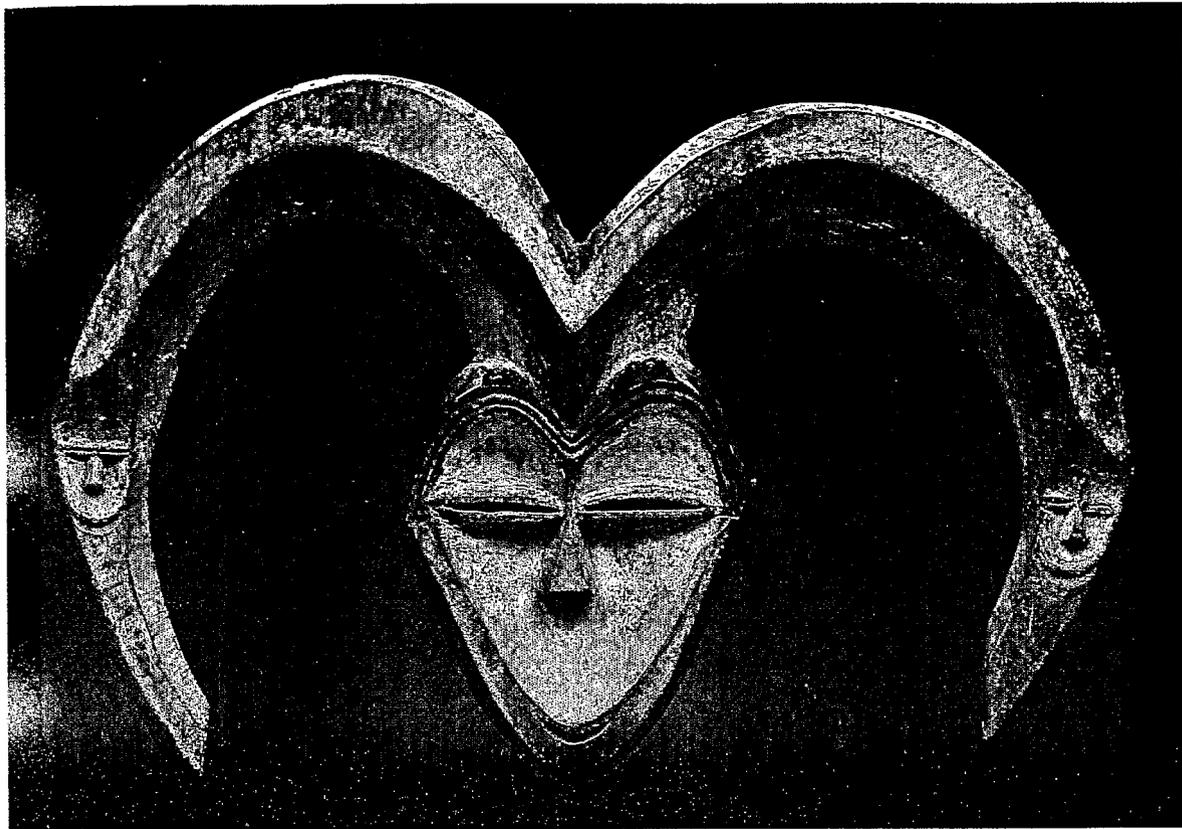
Bois mi-dur, peint en noir et blanc (kaolin);
hauteur : 38 cm

Des Kwélé, on connaît surtout des « masques » dont la plupart n'ont pas dansé soit que ces visages de bois aient été faits pour un autre usage, soit que les vrais masques soient restés cachés aux Blancs trop curieux. Parmi ces figures, il y a plusieurs masques d'antilope à cornes verticales ou à peine courbées, probablement liés à des rituels animistes évoquant les esprits de la forêt — on connaît mal les croyances kwélé mais on pense évidemment à certains masques à cornes des Fang du rituel *So* (l'antilope rouge) qui intervenaient dans les initiations, au sud du Cameroun (très voisin), et à d'autres masques kota et tsogho, à cornes également, du Gabon.

Ce petit spécimen est d'une grande qualité plastique tant par la sensibilité extrême de la sculpture des volumes que par le fini des surfaces. De facture à la fois anguleuse (à l'opposé d'un autre masque du même type du British Museum, très arrondi) et douce, ce visage raffiné est ordonné en oblique de part et d'autre d'un axe médian soigneusement souligné : le mufler étroit s'évase en un front plus large dont les extensions rayonnantes déterminent des yeux finement étirés en amande ainsi que les oreilles incurvées qui supportent les cornes traitées en lignes brisées se répandant en losange.

Le rythme des plans, des courbes (particulièrement de trois quarts ou de profil) et des plages de couleurs (un blanc rehaussé de noir) montrent la maîtrise d'un artiste en pleine possession de ses moyens créatifs qui, avec un outillage que l'on sait très succinct, a pu aboutir à une œuvre exceptionnellement raffinée.

LP



128 Grand masque à cornes recourbées
Kwélé, Gabon

Bois dur, avec peinture noire et blanche (kaolin);
largeur: 62,5 cm

Ce grand masque à cornes arquées provient des Kwélé du Nord-Congo. Le visage central, dont la concavité en forme de cœur est caractéristique, est flanqué de deux autres visages miniatures de même facture gravés dans la partie recourbée des cornes, dont la signification, de part et d'autre d'un visage humain, est inconnue.

L'ensemble du masque constitue une harmonie remarquable de courbes dont le seul élément

de rupture est l'axe horizontal des trois paires d'yeux, l'entrelacs des arcs étant souligné par l'usage alterné du noir et du blanc.

Cet objet a été rapporté par l'administrateur des Colonies A. Courtois dans les années trente. Il est à rapprocher du grand masque à coiffe en W du Musée de La Rochelle (France).

On ne sait presque rien du rôle de ces masques, on ne sait même pas s'ils dansaient effectivement ou s'ils servaient de représentations emblématiques à accrocher dans une case de culte car la plupart n'ont pas les yeux percés*. Ce n'est pas le cas de celui-ci dont les orifices des yeux existent mais qui n'a pas, par contre, de

trous de fixation pour la collerette de raphia habituelle à tous les masques de ces régions.

*R. Lehuard, qui a eu l'occasion d'aller récemment à Souanké en pays kwélé, m'a indiqué que les seules utilisations actuellement connues des « masques » sont leur intervention dans les cérémonies d'initiation des jeunes gens et les levers de deuil. Les objets sont expliqués aux néophytes mais ne servent pas de masques de danse proprement dits. Cela correspond à ce que j'ai constaté moi-même au Gabon dans la région de Madjinga, au nord de Mékambo.

LP.

Les Kota et Obamba de l'Est du Gabon

Schématiquement, les peuples de l'Ivindo et du Haut-Ogooué se répartissent en trois ensemble principaux: le groupe kota proprement dit, le groupe mbédé-obamba et le groupe duma-ndjabi. Bien que différents au plan linguistique, ces trois groupes peuvent être valablement liés au plan culturel. L'histoire de la région est complexe, on peut la résumer en mentionnant la migration kota plus ancienne qui s'est avancée jusqu'au Congo (Ndassa, Wumbu) en laissant en arrière les Mahongwé puis la migration mbédé-obamba située plus à l'est qui est venue recouper l'autre à la latitude d'O-kondja sur la Sébé.

Tous ces mouvements, depuis le XVII^e siècle, ont compliqué la carte ethnique de la région est du Gabon et nord-ouest du Congo où se retrouvent les mêmes groupes. Les productions plastiques de plusieurs de ces ethnies sont bien connues et appréciées depuis les débuts de l'art nègre en Europe: ce sont les figurines qui gardaient les paniers-reliquaires contenant les ossements des ancêtres défunts (fig. 47). Les sculptures, toujours anthropomorphes, sont à une face (avec le revers orné d'un motif en relief) ou bifaces, surtout dans le sous-style obamba. Chez les Mahongwé et les Shamaye, où les figures sont exclusivement à une seule face, le visage est stylisé à l'extrême en une ogive, à peine concave, décorée de fils de laiton disposés à l'horizontale de façon absolument join-

tive, avec comme détail de reconnaissance anatomique, juste les yeux et le nez.

L'analyse morphologique de très nombreuses sculptures kota a conduit à une classification comportant sept catégories distinctes toutes différentes au plan des formes mais parfois liées dans la réalité stylistique (fig. 48).

Les catégories I et II sont les *bwété* mahongwé et shamaye à lamelles de laiton (on distingue les grandes et les petites figures). La catégorie III est une forme de transition avec un visage ovale décoré de fils de laiton agrafés à l'horizontale comme dans le Nord mais un cimier en croissant transverse comme dans le Sud. La catégorie IV est la plus « classique », correspondant à la production obamba (*mbulu-ngulu*). Les catégories V et VI, avec et sans cimier, présentent des schémas de formes très curvilignes. Les visages peuvent être franchement réalistes (convexes). Enfin la catégorie VII rappelle des *mbumba* sango avec une figure petite et étroite pourvue d'un crâne taillé en ronde-bosse.

Certaines sculptures étranges quoique tout à fait authentiques mais rarissimes, sont ces bustes dont les bras stylisés sont disposés en losange, avec une tête tout à fait « kota » mais parfois sans placage de laiton (cimier en croissant transverse, coiffes latérales à pendants verticaux, front en surplomb, etc.).

LP

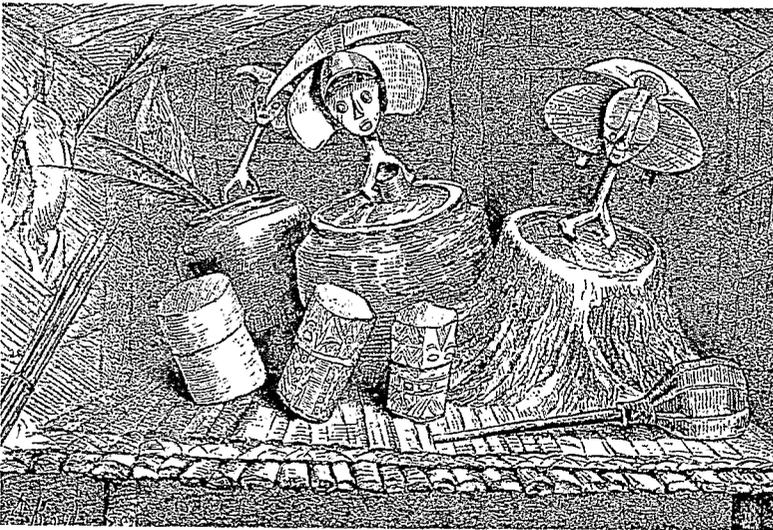


Fig. 47 Reliquaires vus par Brazza dans le village de Pongo, chez les Ondoumbo (maintenant nommés Mindoumou), sur la rivière Mpassa. Noter que les paniers contenant les crânes, surmontés de figures plaquées de cuire, coexistent avec des boîtes en écorce contenant également des reliques, sans figurine. (De: *Tour du Monde*, 1888, II, p. 50)

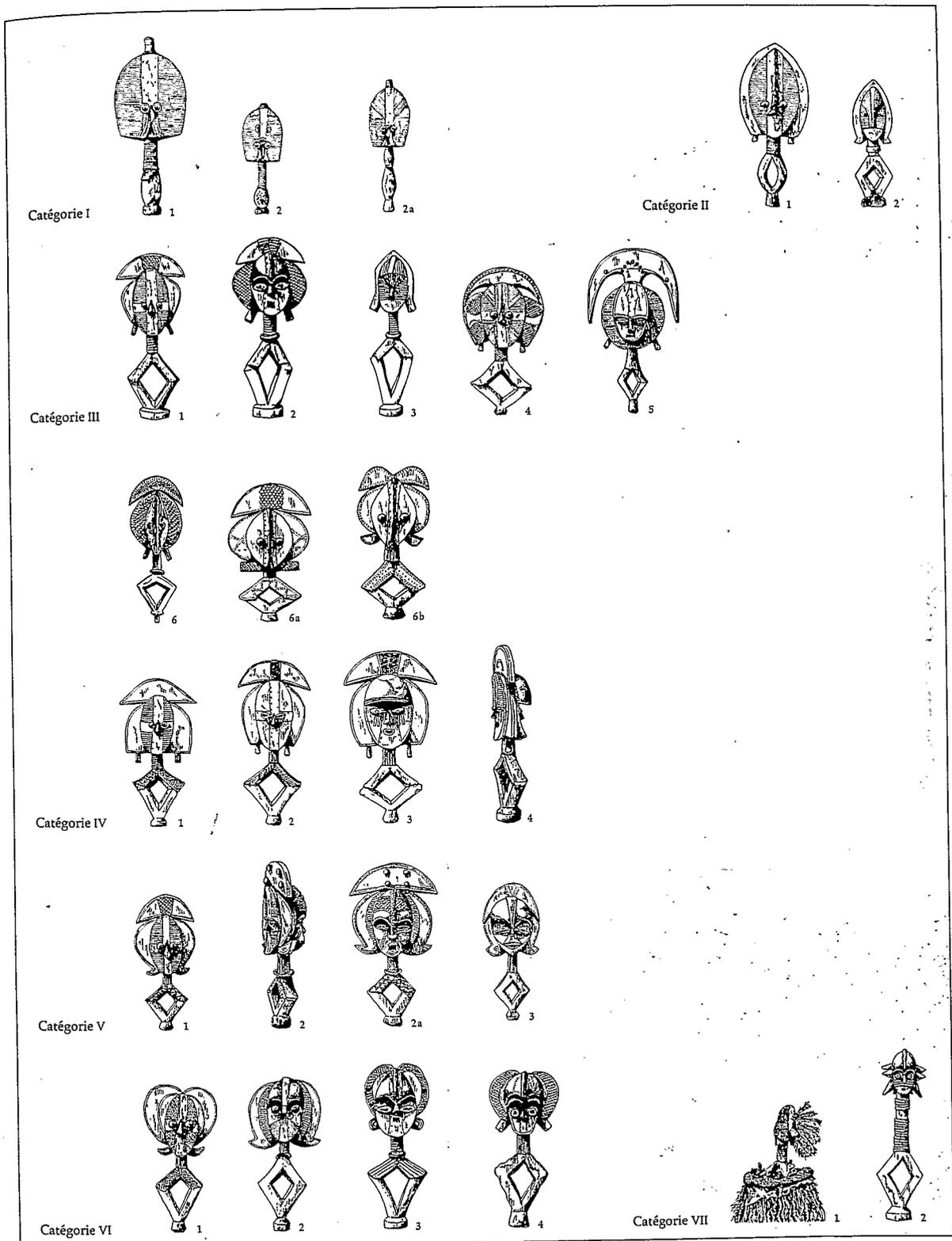
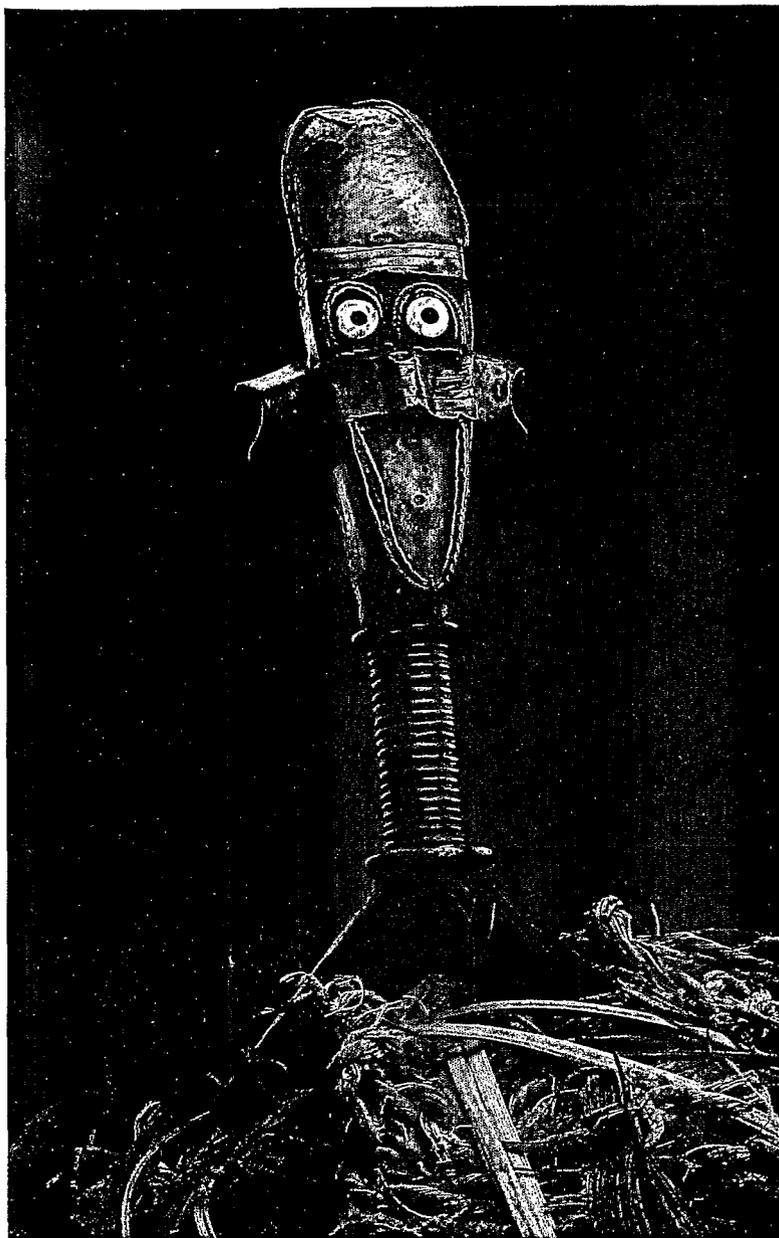


Fig. 48 Tableau des styles kota. (Domenico Terrana et Louis Perrois)



129 Panier-reliquaire complet avec une figurine anthropomorphe *mbumba* Sango, Gabon

Bois, recouvert de lamelles de laiton. Panier tressé contenant des fragments de crânes humains; hauteur: 48 cm

Comme chez les Tsogho, les paniers-reliquaires sont connus chez les Sango et les Duma sous le nom de *mbumba*. L'aspect de la figure sculptée peut varier, on en connaît de facture plus ou moins stylisée selon les endroits: plus en ronde-bosse chez les Tsogho et les autres groupes de la

Haute-Ngounié, tout à fait abstraite dans l'aire de la boucle de l'Ogooué vers Lastoursville où les liaisons stylistiques avec les styles *kota* sont évidentes (piètement en losange, décor de laiton, etc.).

Ici, le visage comme le cou et les « bras » de la figure sont réinterprétés dans un registre de volumes qui n'a plus rien à voir avec une quelconque ressemblance de premier degré. La relative proximité des styles plus naturalistes *tsogho*, *ndzabi* et *tsangui* montre la détermination des artistes *sango* à s'exprimer dans un imaginaire spécifique pour des objets de mêmes fonctions.

De même pour les sculpteurs *shaké*, *shamaye* et *mahongwé* des régions immédiatement au nord-est dont les innovations plastiques nous étonnent tellement.

Les *mbumba* *sango* comme celui-ci sont des expressions intermédiaires entre les styles du centre et de la région littorale du Gabon, domaine des figures peintes d'un réalisme plus ou moins idéalisé, et les styles « *kota* » de l'aire gabono-congolaise *obamba*, *mbédé*, *ndassa* et *wumbu* d'une part, *shamaye* et *mahongwé* d'autre part, domaine des figures plus ou moins abstraites entièrement plaquées de laiton. Si on doit nuancer les qualificatifs définissant les critères morphologiques de ces styles aux variantes nombreuses (correspondant à une réelle liberté d'expression à l'intérieur d'un schéma global identifié), on constate par contre l'existence d'une zone de rupture stylistique justement dans la région de Lastoursville, plus nette pour les figures d'ancêtres que pour les masques dont l'extension est plus large.

L'analyse de quelques paniers-reliquaires a permis de voir que les crânes, en fragments plus ou moins importants, étaient accompagnés de tout un ensemble de petits objets, coquilles, cauris, plantes séchées et autres ossements animaux (rongeurs, serpents, etc.) à valeur symbolique ou magique précise.

Les rituels liés aux *mbumba* consistaient essentiellement en offrandes propitiatoires destinées à satisfaire les défunts du lignage, ceux-ci pouvant toujours être un danger pour les vivants. Les crânes étaient extraits du panier lors des initiations des jeunes gens, ils étaient alors exhibés et identifiés avant d'être oints du sang d'animaux sacrifiés (des poules en général).

LP

Bois dur, décoré de feuilles de laiton et de cuivre;
hauteur: 41 cm

Contrairement à d'autres régions voisines, par exemple les Grasslands camerounais où le mobilier rituel est très abondant, chez les kota nous n'avons pratiquement que des figures de reliquaires, celles-ci supportant à elles seules tout le message symbolique nécessaire aux pratiques cérémonielles.

Bien que dépourvue d'éléments probants d'identification et de localisation comme quelques rares objets-repères, cette figure de reliquaire, à l'examen de ses formes, de son décor, de sa facture et de sa patine, peut être en première analyse rattachée au sous-style obamba/mindumu du Haut-Ogooué et estimée relativement ancienne (XIX^e siècle).

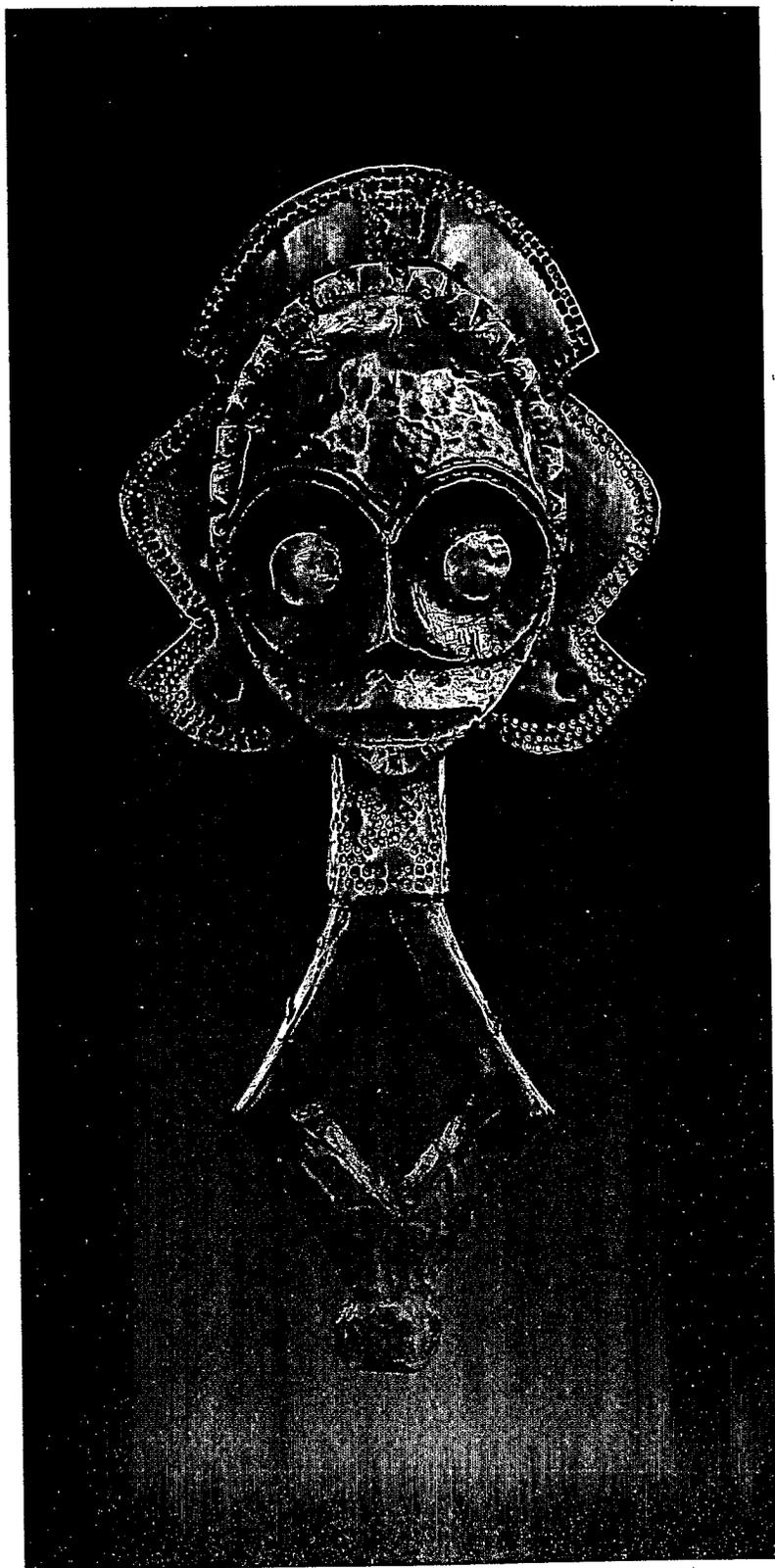
La silhouette, vue de face, est tout à fait caractéristique d'une variante connue dont les détails typiques sont les suivants, de haut en bas: cimier transverse très étroit et arrondi; coiffes latérales courbes à volutes terminales délicatement relevées; visage concave-convexe avec un effet de contraste de volumes entre le front dégagé et bombé d'une part et le double creux des orbites d'autre part, celles-ci étant en continuité avec l'arête du nez comme pour déterminer une sorte de masque d'où jaillissent de gros yeux circulaires; la bouche balafre le bas de la face plus qu'il ne la complète de manière anatomique.

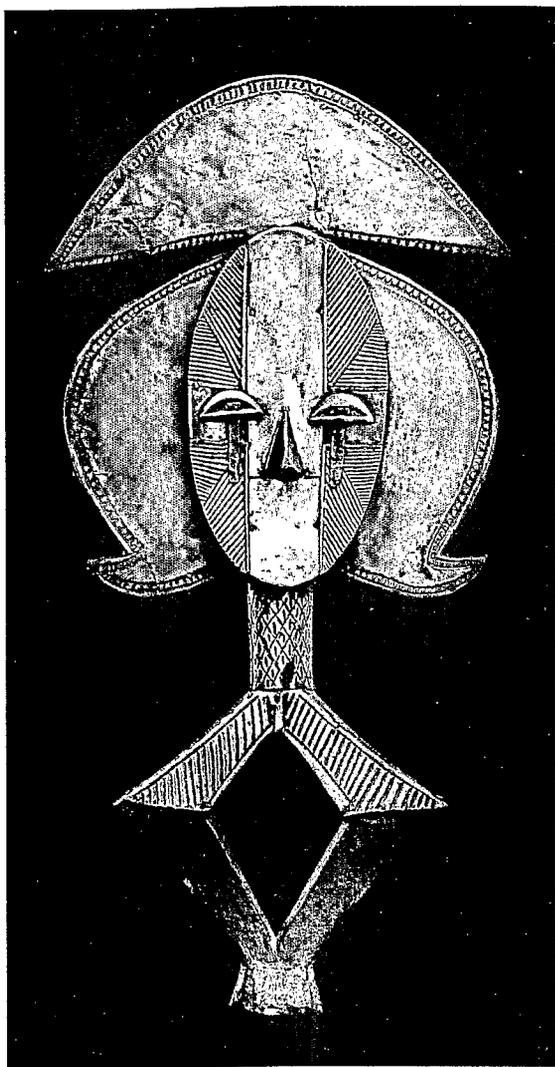
Du point de vue de la marque propre de l'artiste, à coup sûr un sculpteur particulièrement inspiré et maître de ses matières (le bois, le cuivre), il faut remarquer le rythme et l'harmonie des volumes du visage, une dynamique subtile de plans, de bosses et de creux délimités par des courbes entrelacées qui s'articulent sur les axes rectilignes, certains verticaux d'autres horizontaux.

Les motifs décoratifs utilisés sont très sobres: une double ligne de points sur tout le pourtour de la coiffe avec un renforcement en trois lignes sur les volutes du bas et un bandeau frontal en forme de diadème orné d'une série rayonnante de petits cubes de taille décroissante du front vers les tempes. Au revers tout à fait plat, on trouve un grand losange en léger relief dont la partie médiane est percée de plusieurs trous ayant dû servir à la fixation d'une touffe de plumes comme sur tous les reliquaires du Gabon (ces plumes ont été enlevées soit par le collecteur sur place soit par les collectionneurs ensuite afin de faire « plus net » et ou d'éviter une mise en valeur « ethnographique » le plus souvent mal perçue).

On peut replacer cet objet dans une dynamique stylistique identifiée dans la mesure où une étude analytique tend à montrer que les coiffes latérales courbes à volutes terminales sont une évolution des pendeloques cylindriques obliques que l'on trouve sur des objets provenant de la vallée de la Sébé, un peu plus au nord. LP

Lit. : Perrois 1985, p. 51





131 Figure de reliquaire biface *Mbulo-Ngulu*

Kota (Ndassa-Wumbu), Gabon

Bois dur, décoré de plaques de laiton et de cuivre; hauteur: 54 cm

Les représentations janiformes ne sont pas rares dans l'art kota, en particulier dans les styles de la zone sud chez les Ndassa et les Wumbu du Nord-Ouest du Congo.

La signification de ce double visage reste encore énigmatique. Ailleurs, chez les Fang par exemple, la multiplication des visages et des yeux indique que le masque est très clairvoyant

et que rien ne peut lui échapper, en particulier dans le domaine délicat de la sorcellerie.

Ici, les deux visages opposés sont traités, plastiquement, de manières différentes: l'un est réaliste et convexe avec un front très bombé, le nez proéminent et la bouche entrouverte sur des dents pointues; l'autre est schématisé et concave avec comme seuls détails anatomiques les yeux et le nez, de volume tétraédrique. On a suggéré que les visages opposés concave/convexe pouvaient se rapporter à une différenciation sexuelle des figures, mais cela reste une hypothèse car aucune information sûre n'a été recueillie sur ce sujet.

Du point de vue stylistique, il est sûr par contre que cet objet provient des Kota du Sud (Ndassa ou Wumbu), avec le large cimier transverse caractéristique et les coiffes latérales courbes à volutes terminales relevées. Le décor, au recto comme au verso, est soigneusement incisé, en particulier sur le pourtour, laissant de grandes zones d'aplatissement, tant sur la coiffure que sur le visage lui-même. A noter les lamelles de fer, traitées comme des « larmes » métalliques (mais en réalité plutôt des scarifications) qui soulignent l'acuité du regard.

LP

132 Figure de reliquaire *Bwété*
Kota-Mahongwé, Gabon

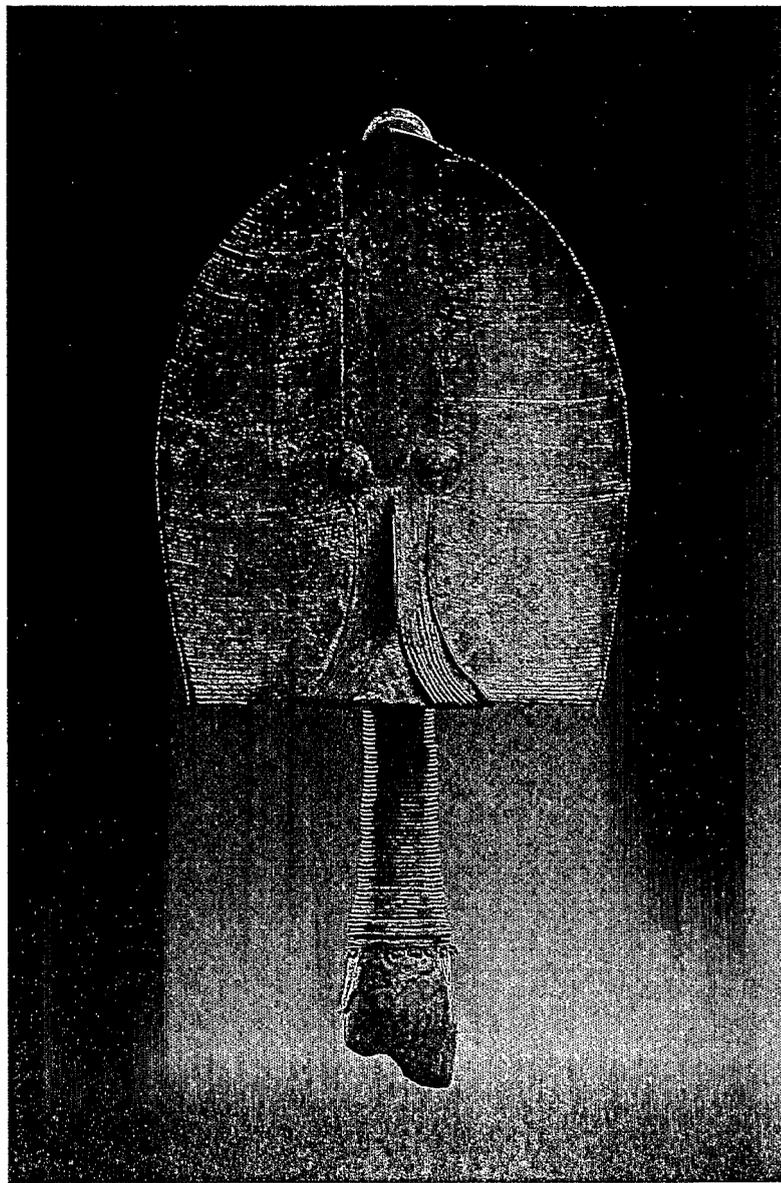
Bois, recouvert de fines lamelles et de plaques de laiton. Patine de fouille; hauteur: 38 cm

Les figures de reliquaire des Kota-Mahongwé du bassin de l'Ivindo au nord-est du Gabon et des zones limitrophes de la République populaire du Congo ont, depuis les débuts de « l'art nègre », constamment fasciné les amateurs du fait de leur abstraction poussée aux limites d'une forme identifiable. C'est aussi la raison pour laquelle d'innombrables falsifications ont été faites, parfois de manière habile. Les objets authentiques sont rares, du moins ceux que tous, collectionneurs comme anciens utilisateurs gabonais, reconnaissent comme « très bons », par exemple celui-ci.

Sur place, à Mokokou, Mékambo ou Kellé, ces figures étaient, et sont encore, considérées comme des objets dangereux à manipuler en raison de leur rôle important dans les anciens rituels funéraires bien que ceux-ci aient complètement disparu aujourd'hui du fait des transformations socio-religieuses spontanées, d'autres provoquées de l'extérieur, dans les soixante dernières années.

La figure présentée ici, comme beaucoup des plus belles pièces connues de ce style, a une patine de fouille, ayant très probablement été dissimulée à une époque d'action missionnaire un peu plus aiguë que d'habitude, dans une sépulture clandestine aménagée tout exprès à l'écart des villages afin d'échapper à une destruction plus radicale, le plus souvent par le feu.

Les Européens n'ont pas été les seuls iconoclastes de ces périodes troublées: les adeptes du

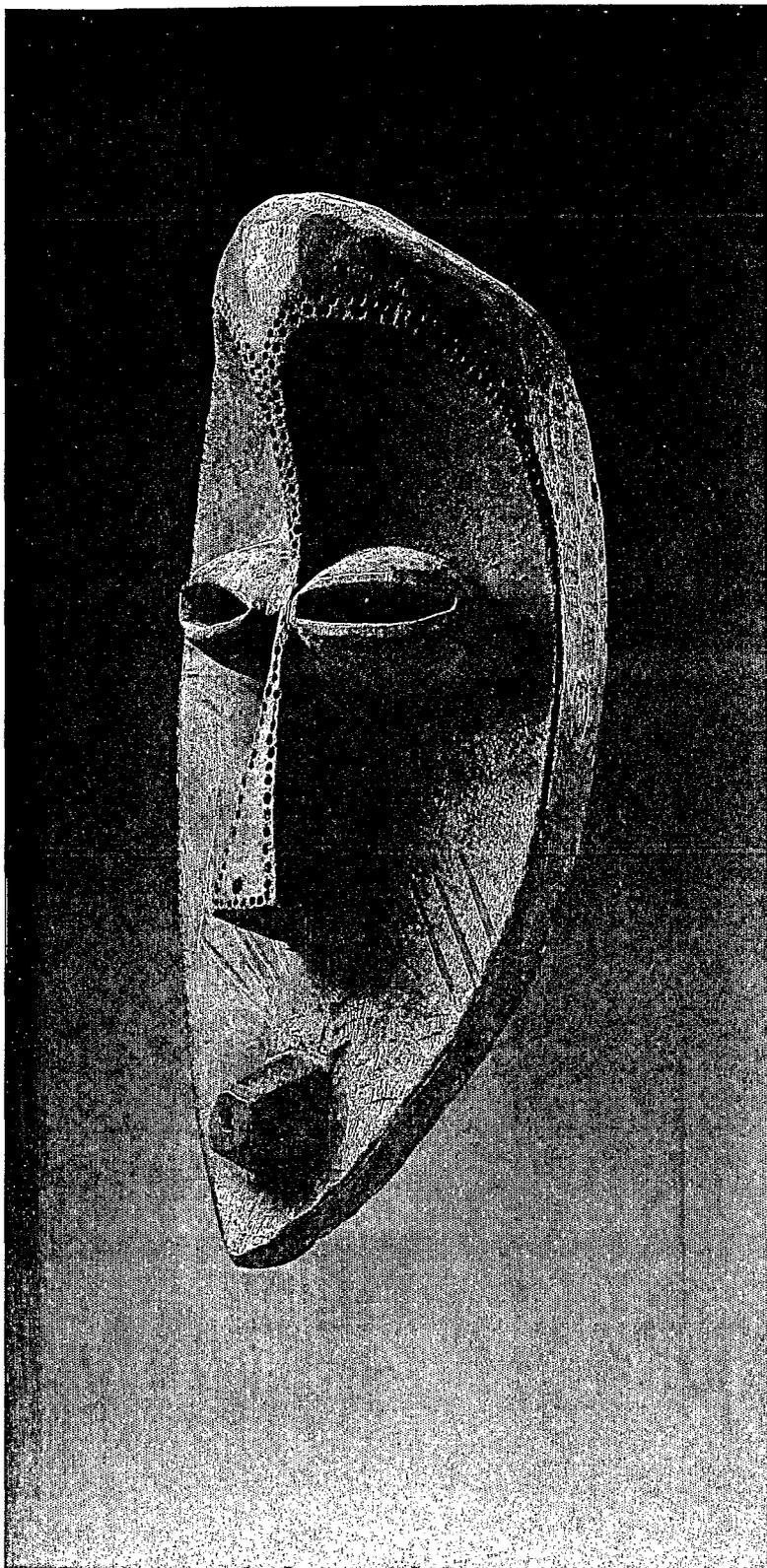


culte syncrétique anti-sorcellerie connu sous le nom de « Mademoiselle » ont aussi parcouru des villages pour en extirper toutes les traditions considérées comme mauvaises, et notamment tout ce qui touchait au *Bwété*, au Gabon comme au Congo.

Les paniers-reliquaires, parfois de grande taille, contenaient les ossements des défunts importants du lignage. Les figures sculptées les surmontaient, attachées par des liens de fibre. Lors de rituels propitiatoires ou d'initiation, les crânes étaient sortis des paniers, oints de diverses substances à caractère symbolique ou magique et exhibés aux yeux effrayés des néophytes. Les sculptures elles-mêmes pouvaient être « animées » comme des marionnettes pour renforcer l'effet des reliques.

Les Kota-Mahongwé taillaient deux types de sculptures de *Bwété*: les « grandes » dont la face en ogive était très ample avec les yeux placés à peu près à mi-hauteur, et les « petites », de proportions en tous points réduites, avec les yeux placés très bas et un décor plus élaboré. Les grandes figures représentaient les notables fondateurs, les petites, des personnes de moindre importance, toutes les sculptures ayant un nom propre connu de tout le village.

Dans les zones de contacts inter-ethniques, il est très probable que l'on trouvait dans les mêmes villages, des figurines à lamelles de style « mahongwé » et des figures à plaques de styles « obamba » ou « sango » vers la boucle de l'Ogooué, comme on peut le voir sur les gravures de la revue *Le Tour du Monde* de 1888. LP



133 Masque de danse

Mahongwé ou Ngaré (?), Rep. populaire du Congo

Bois dur. La face de ce masque était très anciennement couverte de pigment minéral rouge; hauteur: 35,5 cm

Ce masque, qui aujourd'hui est une pièce de référence de « l'art nègre », aurait été collecté par l'administrateur A. Courtois dans le village d'Etoumbi, petite agglomération située au Nord-Ouest du Congo sur la Haute-Likuala, entre les postes plus importants de Makua et de Kellé, région où se trouvent mêlés des Mboko, des Ngaré et quelques groupes mahongwé, parents de ceux du Gabon plus à l'ouest.

On connaît quelques autres masques de ce même style (notamment celui du Musée de Brooklyn), mais leurs origines sont tout à fait floues pour le moment.

Aucun, à part des copies récentes, n'est d'ailleurs vraiment semblable à ce masque célèbre.

Jean Laude indique que, d'après Alfred Barr, c'est un masque itumba (mauvaise graphie de Etoumbi, petit village non loin de la frontière du Gabon, selon Charles Ratton) de ce genre qui aurait inspiré Picasso en 1907 pour le fameux tableau « Les Dames d'Alger » dont le visage « au nez en quart de brie » constituerait donc un des premiers exemples de l'impact « nègre » sur la peinture moderne européenne.

Les travaux de William Rubin ont aujourd'hui établi que « l'art nègre » n'avait pas encore influencé Picasso lorsqu'il peignit « Les Dames d'Alger ». D'autre part, ce masque ne parvint qu'en 1930 en France et l'hypothèse fournie par Laude/Barr n'est aujourd'hui plus retenue.

Du point de vue morphologique, on remarque que la face en cœur très creuse, les yeux proéminents en amande et le nez saillant rappellent la facture de certains masques *emboli* des Kota de l'Ivindo. Le visage lui-même en ogive allongée, touche aux figures de reliquaire, en particulier celles des Shamayé, voisins méridionaux des Mahongwé.

S'il semble maintenant admis que cette série de masques appartient à la culture kota, il reste hasardeux en l'état actuel des connaissances de les attribuer à l'un ou l'autre des quelques groupes de la zone, Mboko et Ngaré (apparentés aux Mbochi et Kuyu) ou Mahongwé proprement dits.

Du coup, il est encore impossible de définir stylistiquement et historiquement ces objets qui, en l'état, sont parmi les œuvres les plus remarquables de la zone.

LP

Les Tsogho, Sango et Ndjabi du Centre-Gabon

Si la sculpture de la zone côtière est particulière, celle du Centre-Gabon lui est apparentée, tout en ayant des formes très spécifiques aussi (fig. 49).

Le foyer stylistique tsogho/sango est le dernier qui résiste encore aux effets du modernisme ambiant, cela en raison de la vitalité encore forte du *Bwiti*, société initiatique masculine, qui pour les rituels demande tout un matériel symbolique qui va des éléments d'architecture des *ébandza* (colonnnettes, autels, poteaux centraux) à l'art mobilier et à la statuaire sans omettre les très nombreux types de masques, la plupart peu connus en Occident.

La variété des formes tsogho contraste fortement avec l'homogénéité des autres styles de masques de l'aire shira-pounou-loumbo. Le style statuaire tsogho est caractéristique tant par la manière de traiter la tête et surtout la face, que par celle de sculpter les épaules et les bras. Les formes sango sont très semblables sauf pour ce qui concerne les *Mbumba*. Le double arc des sourcils, appuyé sur un petit nez triangulaire et plat, est un omega qui souligne les yeux étirés en amande. Le visage est généralement triangulaire, parfois même tout à fait géométrisé en un motif décoratif (surtout sur les planches des autels du *Bwiti*). Les Sango et les Vuvi avaient, il y a encore peu d'années, de magnifiques portes de case sculptées de motifs symboliques en bas-relief.

Les Ndjabi possédaient des masques, du genre *Okuyi* d'une part, mais surtout du type *Mvudi*, polychromes, qui se sont répandus dans toute la région jusqu'aux plateaux téké à l'est. LP



Fig. 49 Reliquaire *mbumba-bwiti* des Sango du Centre-Gabon.
(Photo: Monseigneur Augouard au début de ce siècle)



134 Tête de reliquaire *Mbumba Bwiti*
Tsogho, Gabon

Bois, peint en rouge, noir et blanc (pigments minéraux); hauteur: 36,8 cm

Les figurines anthropomorphes qui surmontaient les paquets-reliquaires appelés *Mbumba Bwiti* dans la plupart des populations du Sud et du Centre du Gabon peuvent être classées en plusieurs catégories. Ce sont, soit des bustes, soit des têtes seules juchées sur un long cou comme celle-ci, ces dernières étant surtout connues des Sango, des Duma et parfois des Tsogho. A la frontière occidentale de la zone d'inférence kota-mbéde, les sculptures sango sont généralement complètement recouvertes de lamelles de laiton (mais pas toujours). Les têtes tsogho sont peintes, alors que chez les Tsogho l'utilisation décorative du métal (du laiton, rarement du fer),

plaqué sur les sculptures de bois, reste discrète et même exceptionnelle, sauf pour les *mbumba* où un décor frontal peut compléter la couleur ocre du visage.

Certaines têtes sont traitées en ronde-bosse aux volumes pleins, d'autres de façon plus schématique comme ici.

Dans cet objet probablement tsogho, on peut retrouver un certain nombre de détails formels venus d'ailleurs. Le volume concave-convexe du visage (un front bombé, une face creuse) rappelle les styles voisins des Kota du Haut-Ogooué; les yeux, habituellement étirés en amande, sont ronds comme ceux de la figure de reliquaire (cat. 130).

Le cou, souvent cylindrique, est de section rectangulaire, aplati sur le devant et décoré d'une plaque métallique; les oreilles sont démesurément étirées sur les côtés comme dans beau-

coup de statuettes de la région; la bouche est large, entrouverte sur des dents pointues avec des lèvres débordantes; la coiffe, au revers, est traitée en volumes carénés qui proviennent des Sango, ou les annoncent. On a donc là une sculpture dont la facture touche nettement aux formes sango-duma ou même kota.

Le culte des ancêtres *Mombé* fait partie des rituels liés au *Bwiti*, ensemble de croyances et pratiques socio-religieuses spécifiques du Centre-Gabon, donnant lieu à une hiérarchie sociale bien identifiée, des initiations, des rites, des thérapies et des mythes complexes.

Depuis presque un demi-siècle, le *Bwiti* tsogho et sango s'est diffusé vers la côte et la région du Moyen-Ogooué où les Fang, entre autres peuples, l'ont adopté tout en le transformant notablement par une intégration d'éléments du *Mélan* et du *Byéri* d'une part et des cultures importées (christianisme, franc-maçonnerie, administration, etc.) d'autre part.

Si les masques tsogho sont encore en usage dans beaucoup de manifestations traditionnelles, les figures d'ancêtres *Mbumba* ont maintenant pratiquement disparu.

LP

Lit.: Gollnhofer 1975 — Perrois 1985, no. 30, p. 204

135 Statuette commémorative d'ancêtre
Tsogho, Gabon

Bois mi-lourd, polychromé rouge, noir et blanc; pagne
en tissu; hauteur: 53,4 cm

Les statuettes *ghéonga* sont très nombreuses en pays tsogho. Il n'est pas rare d'en découvrir cinq ou dix rassemblées dans telle ou telle *ébandza* (dans la case-sacristie plutôt que dans le local principal où rien ne reste entreposé entre les manifestations), comme il m'est arrivé de le constater lors de mes enquêtes dans la région de Mimongo (1970).

Ces figurines sont des représentations commémoratives peu ou même pas du tout sacralisées, parfois des objets à pouvoir prophylactique si on leur rajoute une « charge » médicamenteuse à caractère magique. Beaucoup de ces statuettes sont d'ailleurs sculptées à la hâte et souvent mal finies.

Celle-ci est un spécimen particulièrement bien exécuté tant au point de vue de la forme générale que des surfaces. Le tronc est de facture typiquement tsogho avec des épaules un peu levées et rejetées vers l'avant dans un mouvement contenu de tension du buste; les bras plus longs que les avant-bras, ceux-ci écartés du corps mais ramenés sur le devant du ventre avec des mains aux doigts fermés en un geste rituel; le ventre proéminent avec le nombril saillant; des seins à peine esquissés aux mamelons noircis.

La statuette est peinte d'ocre avec juste quelques touches de kaolin blanc et de noir pour souligner les détails importants, mains, seins, yeux et coiffure.

La tête est de facture originale avec un long visage tendu vers la bouche entrouverte, des yeux en amande dont la pupille noire semble jaillir du fond blanc de l'iris, de grandes oreilles ourlées, enfin une coiffure à tresses aplaties stylisées par des bandes noires et blanches.

Au total, on a là un objet tsogho très classique mais exceptionnellement fort dans le raffinement de sa sculpture.

LP



Des Myènè aux Shira-Pounou-Loumbo du Sud-Ouest du Gabon

Des Myènè on connaît essentiellement les masques *Okukwé* des Galoa des lacs du Bas-Ogooué (fig. 50). Il faut immédiatement dissiper le malentendu relatif aux masques « Mpongwé ». Il s'agit des masques blancs originaires de la Ngounié, faits aussi bien par les Shira que par les Pounou et les Loumbo, mais attribués longtemps aux Mpongwé côtiers, alors que ceux-ci n'ont plus de masques depuis plus d'un siècle et demi. Cette erreur d'identification provient certainement du fait que les premiers masques « blancs » ont été achetés à des traitants mpongwé qui se sont bien gardés de dire d'où ils venaient en réalité.

La statuaire du Sud-Gabon est riche en formes différentes, depuis les poteaux shira maintenant disparus et oubliés jusqu'aux statuette propitiatoires pounou et aux figurines magiques des Loumbo et des Vili. Dans toutes ces populations, on a à la fois un art mobilier développé et une sculpture abondante avec beaucoup de statuette et surtout de masques blancs.

L'examen de toutes ces œuvres, toutes très raffinées, parfois jusqu'au maniérisme, avec des visages aux traits délicats et des surfaces soigneusement polies et peintes, conduit à supposer que ces peuples avaient un goût certain pour la beauté, même si tous ces objets étaient éminemment fonctionnels. Les nombreuses coiffures de femmes (dont on retrouve la réplique dans les coiffures de bois des masques) l'attestent également.

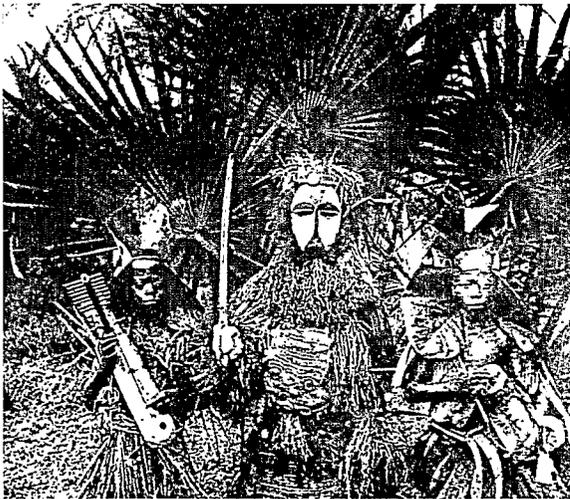


Fig. 50 Masque *Okukwé* des Galoa de la région de Lambaréné. (Photo: Père Trilles, 1903)

Fig. 51 Danse du masque *okuyi* chez les Pounou. Le danseur est monté sur des échasses.

(Photo: M. Huet, Agence Hoa-Qui, Paris)



Le foyer stylistique de ce qu'on désigne par « masques blancs de l'Ogooué », s'étend, avec des formes dérivées les unes des autres, de la région de Lambaréné au nord (Galoa, Enenga, Djumba, Pindji, Iuli du lac Zilé), au Congo au sud (Loumbo, Vili du Kouilou, Pounou, Tsangui), ainsi que vers l'est, à l'intérieur, chez les Tsogho, Sango, Ndjabi, Tsangui, Vuvi et même les Wumbu de souche kota.

Les masques polychromes vili, très réalistes de facture, sont probablement liés aussi à cet ensemble.

Les plus anciens masques blancs connus sont curieusement bicolores avec le front ocre et la face blanche. Leur coiffure en visière est également caractéristique. Une autre série, ancienne aussi, comporte dans la collerette une sorte de poignée sous-mentonnière. Mais les masques blancs les plus répandus sont les visages à coiffure à coques (généralement une haute coque centrale pourvue de petites tresses latérales) dont on connaît plusieurs types (fig. 51).

Les masques ndjabi, d'une part, avec leurs proportions réduites, leur coiffure à coque fendue, leur bouche lippue et leur menton caréné, et tsangui d'autre part avec leur visage scarifié horizontalement, sont très reconnaissables. Chez les Vuvi, le visage s'est simplifié pour n'être plus qu'un ovale aplati. LP

136 Masque de danse
Tsangui, Gabon

Bois léger, peint en blanc, rehaussé de noir et de rouge;
hauteur: 30 cm

Les formes tsangui sont identifiables à une certaine articulation des volumes du visage – le front ample projeté en avant au-dessus d'une face plutôt petite terminée par un menton caréné – et à un motif décoratif tout à fait typique de scarifications polychromes horizontales sur le front et les joues. Comme dans tous les styles, on trouve des variantes correspondant plus ou moins à ce schéma.

Ici, nous avons un objet de transition entre les styles de la zone littorale, shira-pounou-loumbo, et ceux de l'intérieur. De forme générale pounou, le visage se compose de trois éléments: le front réduit en serré dans une coiffure à coques avec un bandeau tressé à pointe médiane; la bouche large, très en relief, aux lèvres arquées vers le bas et le menton caréné; entre les deux extrémités de ce visage, la zone du regard avec des yeux très finement arqués, aux paupières en léger relief, est comme délimitée par le double



arc des sourcils auquel répond plus bas le même motif géométrique inversé représentant là des scarifications jugales courbes.

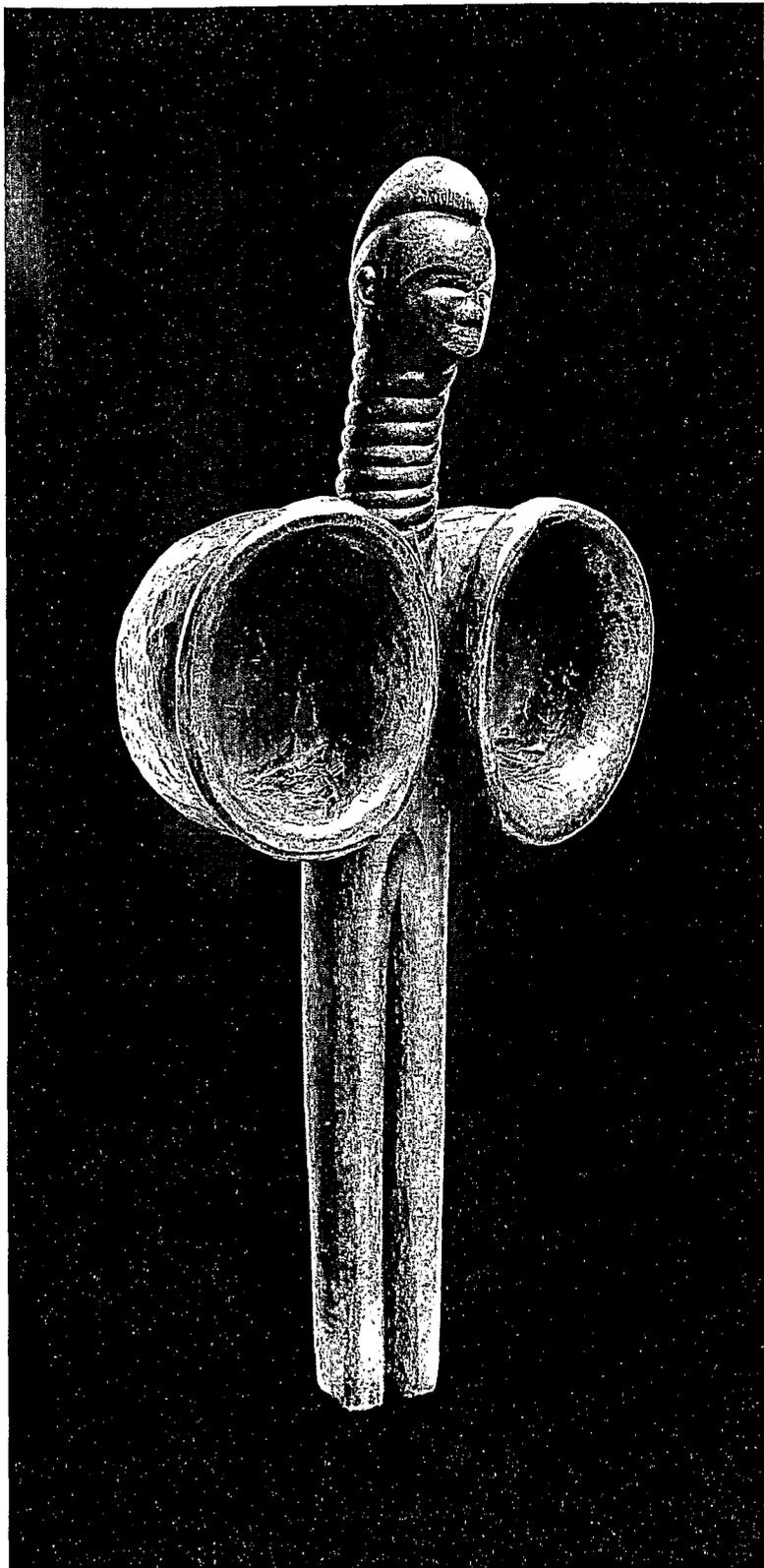
Le décor à écailles du front et des tempes renforce l'identification pounou-loumbo, ainsi que la coiffe à coque centrale et tresses latérales. Cette coiffure, de facture très élégante dans l'articulation de ses volumes, est décorée sur les lignes d'arête d'une série de clous à tête demi-sphérique de laiton, comme cela se pratique couramment dans l'aire kota, plus à l'est.

Ce masque est remarquable par l'harmonie de ses courbes combinées et opposées, tant de face que de profil. On sent que l'artiste a recherché à marquer son œuvre et à créer un effet par l'ac-

centuation de quelques angles et le maintien d'une stricte symétrie.

Il ne faut pas oublier que si nous pouvons contempler ces masques sous la lumière crue des spots, ils ne sont jamais vus de cette façon sur place: le masque *okuyi* danse sur des échasses et son visage de bois est complètement enfoui sous un amas de pagnes de tissu et de raphia, souvent dans la lumière atténuée de l'aube ou du crépuscule. Il incarne l'esprit d'un défunt et se manifeste surtout lors des cérémonies de deuil. C'est peut-être pourquoi ces visages sont toujours représentés comme figés dans une sérénité triste et austère, malgré leur beauté idéale poudrée de kaolin.

LP



137 Soufflet de forge à figure anthropomorphe

Shira-Pounou, Gabon

Bois dur, patine brillante; hauteur: 62 cm

On connaît d'assez nombreux soufflets de forge du Gabon, mais peu de cette qualité plastique au niveau du décor. Nous avons là un véritable outil-sculpture.

Taillé dans un bois dense à la patine brillante et foncée due à un usage intensif, ce soufflet avait une grande importance culturelle, étant à la fois un instrument technique et une figurine symbolique. Ce type d'objet se trouve aussi bien chez les Fang du Nord du Gabon, que dans l'aire shira-pounou-tsogho du Sud de l'Ogooué.

Appelé *okuka*, le soufflet fait partie du matériel rituel du *Bwiti* des Tsogho. Au cours de l'initiation des jeunes gens, les *évovi* expliquent aux néophytes que le soufflet est à la fois femme (l'orifice de refoulement de l'air est une vulve par où vient la vie) et homme (les deux chambres recouvertes de peau sont les testicules et le ou les bâtons de manipulation sont le pénis). Chez les Shira-Pounou-Loumbo d'où provient probablement cet objet, un symbolisme du même ordre existe.

La tête sculptée qui décore le bout du soufflet est de style pounou avec une coiffure à coque centrale, un front bombé orné du motif caractéristique des neuf écailles en losange et des yeux délicatement arqués. Le cou est annelé en spirale comme certaines cannes de chef par ailleurs bien connues dans toute cette région.

Partout, le soufflet est fabriqué par les hommes à l'abri du regard des femmes et des enfants. On note d'ailleurs une sexualisation de toutes les activités liées à l'extraction, puis à la transformation du fer au Gabon: abstinence sexuelle prolongée des forgerons; aide de très jeunes garçons impubères; renfort de « médicaments » d'origine féminine; figures symboliques à signification sexuelle évidente; etc. LP

Lit.: Collomb 1977 - Perrois 1985, no. 28, p. 200

*Le soufflet de forge est nommé *nkoum* chez les Fang, *okumba* chez les Téké, *iguwa* chez les Myènè, *loba* chez les Ndjabi.

138 Masque de danse *okuyi*

Pounou/Loumbo, Gabon

Bois léger, peinture blanche (kaolin); hauteur: 28 cm

On peut parler de « classicisme » à propos des masques blancs de la Ngounié, si l'on entend par là une forme d'art élaborée où s'allient qualité technique, rationalité et harmonie. Dans cette perspective, ce masque est une illustration d'un style classique des arts de l'Afrique noire.

On note que dans toutes les variantes des masques blancs (connus sous cette appellation en raison du décor à fond blanc de leur visage), l'équilibre des formes n'est pas le même. Le front, la coiffure et la face n'ont pas les mêmes proportions relatives ni en dimensions ni en volumes. Ici, peut-être par un certain souci de réalisme de la part de l'artiste qui aurait voulu représenter quelqu'un tout en l'idéalisant, la coiffure est très ample avec une coque centrale énorme qui contraste avec les petites tresses latérales, le visage large aux pommettes saillantes est proportionné au front bombé et l'ensemble des autres détails anatomiques est réparti sur toute la surface: les yeux en grain de café finement fendus en courbes obliques opposées, le nez aux ailes ourlées, la bouche plutôt petite avec des lèvres très en relief, les oreilles bien dégagées sur les côtés et les scarifications en écailles dont la couleur rouge éclate sur le front et les tempes.

A cet égard, il n'est pas tout à fait sûr que les masques à scarifications en écailles soient tou-

jours féminins car les informations varient à ce sujet. La danse est bien entendu réservée aux hommes, bien que le public villageois puisse y assister de plus ou moins près sans difficultés.

Les coiffures de bois des masques *okuyi* rappellent directement la manière dont se coiffaient les femmes galoa, shira et pounou au début du siècle. La coque centrale était un montage de cheveux tressés garni d'une bourre de fibres. On remarque ici les fines tresses latérales et la tresse transverse en bandeau qui délimite le haut du front. L'art capillaire était très développé dans toute cette région au XIX^e siècle avec des variantes multiples, certaines nous étant connues par les croquis faits par les voyageurs qui tous ont été étonnés par l'élégance de ces parures sou-

vent complétées par des colliers, des chaînettes et des peignes de bois au manche décoré.

La sculpture des Pounou et des Loumbo, du Gabon au Congo, reflète un souci constant de beauté et d'équilibre par une recherche au niveau de la structure des volumes et par un souci du détail anatomique aux aspects réinventés. On sent que l'artiste a d'abord appris des schémas et qu'il s'exprime dans un ensemble de formes préétablies, mais aussi que parfois, par la maîtrise parfaite de la matière à tailler, il a réussi l'exercice de façon exceptionnelle, comme ici. Il y a peu de fantaisie ou de spontanéité dans ce style. On doit plutôt y voir l'application d'une expérience de l'œil et de la main au service d'un raffinement qui confine à la préciosité. LP



Les Kuyu

Les Kuyu habitent un territoire relativement exigu de part et d'autre du fleuve du même nom qui se déverse dans la Likouala, affluent septentrional du fleuve Congo/Zaire, au centre de la République populaire du Congo. Leur système de parenté est de type patrilinéaire. Les villages sont dirigés par des chefs. En relation avec ceux-ci se sont créées des sociétés initiatiques constituées en groupes organisés autour d'animaux emblématiques, tels le léopard et la vipère. Hommes et femmes appartiennent à des sociétés différentes. L'initiation aux associations, les funérailles de leurs membres éminents, ainsi que d'autres événements, telle la naissance de jumeaux, sont accompagnés de rituels qui comprennent des danses masquées. A ces occasions, on sort des objets dont l'iconographie et la signification sont en rapport avec les activités de l'association.

AMV



Fig. 52 Marionnettes portées par des danseurs lors de cérémonies *ebokita*. (Photo: M. Huet, Agence Hoa-Qui, Paris)

139 Figure féminine avec un petit personnage

Kuyu, Rép. populaire du Congo

Bois, polychrome blanc, noir et jaune; hauteur: 67 cm

Cette sculpture d'une femme debout avec une petite figure appliquée sur son flanc est une pièce aussi curieuse qu'expressive. Les deux principales couleurs utilisées, l'ocre et le blanc, représentent le léopard dans l'attirail des associations masculine et féminine du léopard chez les Kuyu. Le bleu, plus rare sur la sculpture, fait également partie du chromatisme kuyu, bien qu'il n'y ait pas de données précises sur son symbolisme. Il est vraisemblable que la forme presque cylindrique évoque tout à la fois le canoë, le cercueil, le tambour et le serpent, tous utilisés d'une manière ou d'une autre dans les cérémonies initiatiques et funéraires des associations du léopard et du serpent. Sur les deux berges du fleuve Kuyu, ces confréries élitistes contrôlaient la société à tel point que, durant la période coloniale, on les accusait de terrorisme. La facture des membres est surbordonnée à la rondeur du torse de la figure, si bien que les jambes complètent l'aspect cylindrique, et les bras, moins accentués plastiquement, n'interfèrent pas avec le cylindre de base. La petite figure qui adhère au torse féminin, en bas-relief, offre des vues simultanées, frontale et latérale; elle est en conformité avec le concept général de l'œuvre. Il n'est pas possible d'attribuer cette sculpture d'une manière convaincante aux rites de l'association, en fonction des informations dont nous disposons. Associer cette image à l'une des facettes du thème femme/génitrice/continuité sociale n'aurait pas non plus beaucoup de sens. La société kuyu est de type patrilinéaire, et le lien de l'individu avec l'animal héraldique comme le léopard ou le serpent se transmet d'une génération d'hommes à l'autre.

ZV

Lit.: Lheyet/Gaboka 1960, p. 21-23 — Poupon 1918, p. 53-88; 1919, p. 297-331 — Tsamas 1957, p. 61-65



Les Téké

Les Téké, jadis venus du nord, occupent un vaste domaine s'étendant du Stanley Pool, cette grande cuvette que forme le fleuve du Zaïre, jusqu'à la frontière du Gabon.

Les Téké occidentaux, qui vivent près des sources de l'Ogooué et que l'on nomme aussi Tsaayi, sont les seuls à utiliser les masques, comme celui que présente M. C. Dupré. Ce sont des habitants des savanes, opposés fondamentalement aux gens de la forêt que sont les Obamba et différents groupes kota comme les Ndassa et les Wumbu. Ces derniers se sont installés à une date assez récente parmi les Tsaayi à la faveur d'une infiltration progressive, ultérieurement encouragée par l'administration coloniale française (voir Dupré).

Il est possible que le masque rond soit une version bidimensionnelle des visages de reliquaires kota, dont le front bombé surplombe un visage légèrement concave. En tout cas, il n'a aucune relation stylistique avec l'art des autres groupes Téké, sans contact avec les peuples gabonais du Haut-Ogooué. AMV

Lit. : Dupré 1968, p. 295 ff.



Fig. 53 Masque du *Kidumu* chez les Tsaayi. (Photo: M. C. Dupré)

140 Masque

Téké-Tsaayi, Rép. populaire du Congo (région du Haut-Ogooué)

Bois; hauteur: 34 cm

Parmi tous les masques *téké*, celui du Musée Barbier-Mueller est le seul (avec celui du Musée d'Ethnographie de Stockholm) dont la composition est presque parfaitement symétrique. De part et d'autre du dénivelé médian qui délimite deux moitiés égales, les motifs paraissent identiques. Un « nez » assez large, tricolore, permet d'identifier l'hémisphère inférieur sculpté en retrait par rapport à l'hémisphère supérieur. Deux fentes percées de part et d'autre du nez permettaient au danseur de se diriger. Le pourtour, sculpté également en retrait, est percé de nom-

breux trous utilisés pour attacher une parure de plumes et de fibres de raphia qui dissimulait la tête du danseur. Contrairement aux masques venus en Europe avant 1920 (celui de Stockholm et celui du peintre et sculpteur Isaac Païlès), il n'est pas détérioré et fut probablement acquis alors qu'il était en usage.

Date et lieu d'acquisition sont inconnus. Le peintre André Derain en fut le premier propriétaire européen. Dans le grand mouvement de recréation qui suivit l'indépendance au Congo, plusieurs masques apparentés, appelés *kidumu*, resurgirent en pays *téké*, chez les Tsaayi et beaucoup ressemblent au masque du Musée de l'Homme et à celui de Païlès. Mais, malgré les nombreuses photographies et croquis qui circulèrent chez les sculpteurs, ce type de masque,



avec sa symétrie et son motif à quatre pales, ne fut pas recréé. Sans doute n'appartenait-il pas au pays tsaayi.

Il en est pourtant fort proche. En premier lieu parce qu'il n'existe aucun masque semblable dans toute l'Afrique centrale; ensuite parce que certaines particularités se retrouvent, dispersées sur quelques masques *kidumu*. La localisation des exemplaires ayant des points de ressemblance avec celui-ci permet de supposer qu'il viendrait, comme le masque de Stockholm, de la région située au Sud du pays tsaayi, c'est-à-dire dans une zone de plus de 200 km de long. Cela ne permet pas pour autant d'affirmer qu'il appartient à la famille des *kidumu*, avec les mêmes usages politiques et le même symbolisme. *Kidumu* fut « inventé » dans le Nord-Ouest du

pays tsaayi. Vers le milieu du XIX^e siècle, le métallurgiste maître de cette région envoya vers le sud un jeune parent avec deux boules de fer brut pour payer son apprentissage. Le jeune homme revint chez lui les mains vides et sculpta son premier masque de mémoire. La diffusion fut ensuite très rapide, s'accompagnant à chaque emprunt de modifications plus ou moins importantes qui permettent de suivre les chemine-ments et les règles de la syntaxe graphique.

Le motif à quatre pales n'est jamais utilisé dans les masques tsaayi. Mais on trouve dans ceux qui s'apparentent aux premiers masques, dans l'hémisphère inférieur, à la même place, quatre triangles accolés par le sommet et entourés de deux cercles concentriques. Ce motif, désigné tantôt comme le python tantôt comme le

mille-pattes pourrait indiquer aussi le mouvement de rotation qui est un moment important des exhibitions de *kidumu*. Quant à la flèche qui pointe vers le nez, non recouverte de peinture, elle me semble postérieure à l'acquisition du masque, lorsqu'il fut nécessaire de remettre de la peinture par-dessus les fissures du bois. Les grandes parties blanches dissimulent aussi des incisions, sortes de cernes soulignant l'ellipse des « yeux » qui étaient colorées différemment. S'agit-il au contraire d'une retouche effectuée par les utilisateurs du masque et seulement repeinte ultérieurement?

MCD

Lit. : Dupré 1984 – Barbier 1978, no. 2

