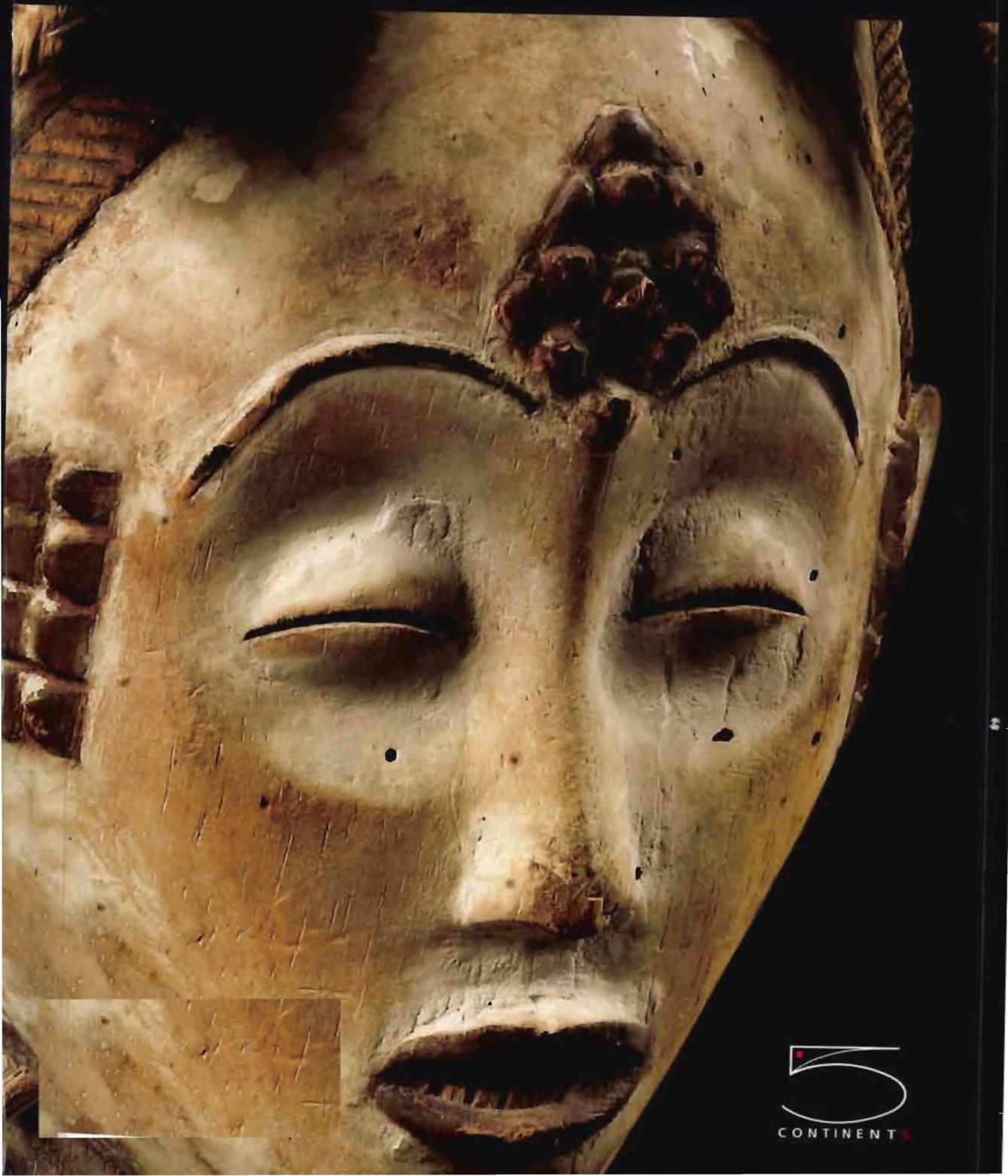


VISIONS D'AFRIQUE

PUNU

Louis Perrois &
Charlotte Grand-Dufay

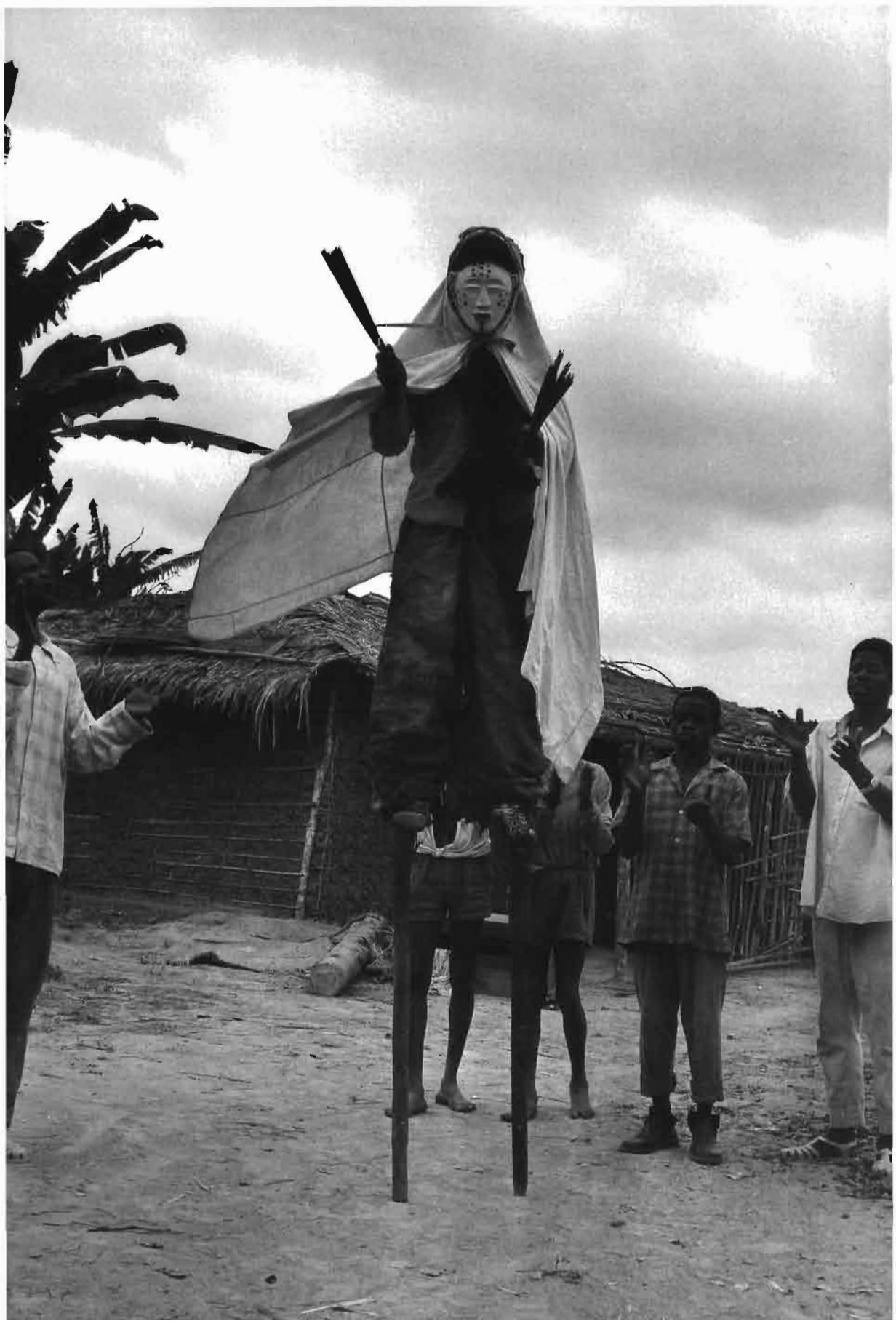


5
CONTINENT

VISIONS D'AFRIQUE

Sous la direction d'Anne-Marie Bouttiaux

*Conservatrice en chef, Section d'Ethnographie
Musée royal de l'Afrique centrale, Tervuren, Belgique*



Louis Perrois et Charlotte Grand-Dufay

PUNU



Avertissement

Les langues du Gabon n'ayant été transcrites qu'au début du xx^e siècle et scientifiquement étudiées que ces dernières années, la plupart des termes vernaculaires et des noms sont orthographiés différemment selon les époques et les auteurs. Les auteurs de cet ouvrage ont donc retenu de simplifier la lecture en adoptant une graphie de type phonétique, non accentuée (sauf pour les termes géographiques). Pour les noms de peuples notamment, sans préfixe de pluriel, mais aussi les noms de rites, le « u » doit se lire « ou » (comme dans « Punu » qui se lit « Pounou »; « okuyi » qui se lit « okuyi »); le « e » doit se lire « é » (comme dans « Mpongwe » qui se lit « Mpongwé »; « okukue » qui se lit « okoukue »); le « g » est toujours dur (comme dans « Tsengi » qui se lit « Tsengui »).

Suivi éditorial

Marie-Laure Jouve

Assistante d'édition

Marie-Christine Raguin

Directeur artistique

Fayçal Zaouali

Mise en page

Annarita De Sanctis

Collecte de l'iconographie

Marie-Laure Jouve

Michela Ranuzzi

Remerciements

L'éditeur remercie Marc Ghysels pour sa précieuse collaboration ainsi que le Musée royal de l'Afrique centrale, Tervuren, Belgique.

Les auteurs remercient tout particulièrement de leur aide documentaire :

Lance Entwistle (Londres),
Guy Van Rijn (Bruxelles),
Gwénaëlle Dubreuil (Libreville),
Daniel Marchesseau (Paris),
Pierre Dartevelle (Bruxelles),
Philippe Guimiot (Bruxelles),
Alain de Monbrison (Paris),
Hélène et Philippe Leloup (Paris),
Alain Schoffel (château de Lezhildry),
Marguerite de Sabran (Paris),
la congrégation des pères
du Saint-Esprit (Chevilly-Larue)
ainsi que les nombreux galeristes, conservateurs
de musée, collectionneurs d'ici et d'ailleurs, et...
les informateurs gabonais qui se sont intéressés
à la préparation de cet ouvrage.

Le Code de la propriété intellectuelle interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

© 5 Continents Editions, Milan, 2008

Dépôt légal : mai 2008

Couverture

Punu. Masque de la danse *okuyi* (pl. 34).
Collection particulière

Quatrième de couverture

Danseur de l'*okuyi* au repos, pays punu,
village Loango, 2005

Page 2

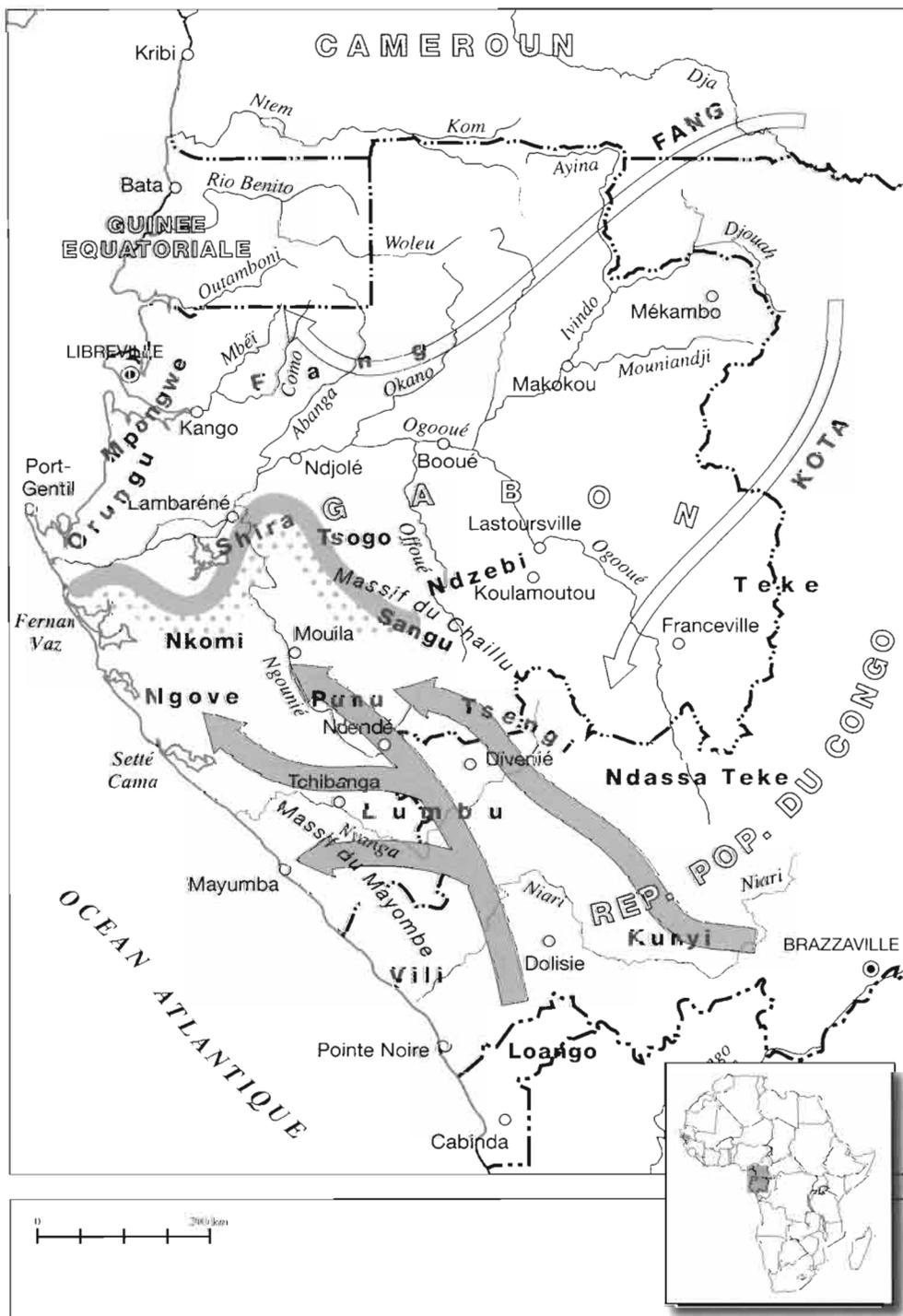
Danse sur échasse de l'*okuyi*, région de Ndendé,
1968, photo L.P.

ISBN 978-88-7439-400-5

www.fivecontinentseditions.com

SOMMAIRE

7	L'ART PUNU
7	Les masques blancs et les sculptures du sud du Gabon
10	Histoire, culture et rites traditionnels des Punu
10	<i>La découverte des masques blancs en Europe</i>
14	<i>Brève histoire des « Punu » et des peuples apparentés, du Congo au Gabon</i>
19	<i>Les migrations bayaka</i>
22	<i>L'identité punu</i>
23	<i>La société punu</i>
26	<i>La vie quotidienne dans les villages de jadis</i>
32	Croyances, cultes et rites dans le sud du Gabon
32	<i>Esprits ancestraux et esprits de la nature</i>
38	<i>Les sociétés secrètes du sud du Gabon</i>
42	<i>L'okuyi, une danse du mwiri</i>
45	<i>Les danseurs</i>
49	<i>Masques blancs et... noirs</i>
50	<i>Le masque blanc des Punu, un emblème identitaire</i>
51	Panorama stylistique des « masques blancs » punu
51	<i>Une approche comparative</i>
51	<i>Le corpus d'étude</i>
56	<i>Esquisse d'une géographie des « masques blancs » du sud du Gabon</i>
56	<i>Le centre de style « punu-lumbu »</i>
58	<i>Les masques blancs punu-lumbu de type « classique » : quelques variantes</i>
63	<i>Les styles périphériques</i>
66	Sculptures et objets mobiliers
68	Le mystère des « masques blancs », un héritage culturel
71	PLANCHES
135	LÉGENDES DES PLANCHES
145	BIBLIOGRAPHIE COMMENTÉE



Le pays punu : peuples et migrations

L'ART PUNU

LES MASQUES BLANCS ET LES SCULPTURES DU SUD DU GABON, UN STYLE RÉGIONAL

Bien que connus aujourd'hui sous le nom générique de « masques punu », les masques à visage blanchi au kaolin et à coiffure noire en cimier à coques rembourrées finement tressées provenant de la partie sud du Gabon constituent un ensemble qui est moins homogène qu'un examen superficiel de la question le laisserait penser. Moins représentées dans les musées et les collections, les sculptures anthropomorphes de cette même région – des figurations d'ancêtres ou des effigies à caractère magique répertoriées comme punu ou lumbu – présentent des visages très semblables à ceux des masques, également blanchis au kaolin et agrémentés de coiffes noires à plusieurs coques.

Déjà, en 1905, René Avelot évoquait dans une étude des migrations anciennes des peuples de l'Ogooué, les difficultés qu'il avait eues dans son travail de recherche sur le Gabon, en raison de la rareté des données anthropologiques et des renseignements souvent contradictoires donnés par les voyageurs (Avelot 1905, 357). Dans l'introduction de *Rites et croyances des peuples du Gabon* (1962), André Raponda-Walker et Roger Sillans écrivent à propos des archives des pères spiritains, qu'il « ressort malheureusement, de la plupart des écrits ou inédits, une fâcheuse impression d'obscurité, voire même de naïveté, [...] des contradictions d'un écrit à l'autre, fruits de préjugés défavorables [qui] persistèrent longtemps dans l'esprit des ethnographes occasionnels, qu'ils fussent missionnaires, marins, voyageurs ou administrateurs ». Ingeborg Bolz, dans son mémoire universitaire sur des arts du Gabon (*Zur Kunst in Gabon*, 1966) souligne « qu'il n'est pas possible de déterminer avec exactitude l'appartenance de certains types de [ces] masques à telle tribu ou sous-tribu ». Quant à l'éminent spécialiste britannique William Fagg, il affirme en 1967 que si l'on connaît beaucoup de masques gabonais à face blanche dans les collections et les musées de par le monde, rares sont les ethnologues ou les voyageurs qui ont pu trouver à leur sujet une « documentation satisfaisante ».

Aujourd'hui, quelques décennies plus tard et à l'heure d'Internet, les difficultés rencontrées dans l'étude de la documentation disponible sont sensiblement les mêmes : il est même peu probable que, dans le futur, l'on découvre des preuves suffisantes pour attribuer de façon rigoureuse et convaincante des objets précis à tel ou

tel groupe de cette région, et encore moins à des artistes nommément connus. D'où l'embarras d'un emploi strictement approprié des termes Punu, Lumbu, Shira, Apindji ou Pinzi, Nkomi, Sangu, Tsengi et autres, utilisés pourtant couramment aujourd'hui, mais parfois de façon aléatoire, pour caractériser les masques blancs, les statues, les sculptures rituelles et autres reliquaires provenant du sud du Gabon. En la matière, il convient de rester prudent.

Dans les catalogues et ouvrages de la première moitié du xx^e siècle traitant des « arts nègres », les masques blancs étaient présentés sous des noms divers, se rapportant soit à des peuples soit à des lieux, tels que : « Mpongwe », « Kama », « Vili », voire tout simplement « Congo-Brazzaville ». Ils étaient assez vaguement localisés dans une très vaste zone allant de la région de l'estuaire du Gabon (Libreville) au nord, jusqu'à celle de Pointe-Noire, au sud ; et d'ouest en est, de la côte atlantique aux confins du haut Ogooué, vers l'intérieur du continent. Certains auteurs ont supposé, en raison de leur aspect réaliste et de leurs yeux bridés, qu'ils avaient été façonnés à l'imitation de masques du nô japonais (Paulme 1956). William Fagg (1967) indique, lui, que ces masques au visage fardé au kaolin, achetés par les Européens de passage le plus souvent et par commodité sur la côte plutôt que recueillis à l'intérieur des terres, ont d'abord et longtemps été attribués aux seuls Mpongwe (par simple ignorance de la vraie provenance des artefacts), puis ensuite et globalement aux Bapunu et parfois aux Balumbu, une « tribu côtière du Congo (Brazzaville) ».

D'ailleurs, en contradiction flagrante avec la théorie que Fagg avait lui-même développée dans les années 1960 et illustrée lors de son exposition « Afrique. Cent tribus, cent chefs-d'œuvre » de 1964 (Paris, musée des Arts décoratifs), où il mettait en rapport quasi exclusif chaque « style » avec une « tribu », les masques blancs du sud du Gabon sont présents de façon difficilement différenciable dans un large ensemble de peuples, à savoir la nébuleuse des groupes de la boucle de l'Ogooué et du sud-ouest du Gabon. Cet ensemble comprend les Shira, les Pinzi, les Nkomi, les Punu, les Lumbu, les Sangu, les Nzebi, les Tsengi, etc., tous ayant adopté (pour des raisons rituelles que nous évoquerons plus bas) un même type de masque d'esprit à face blanche et coiffure noire.

De morphologie apparentée, fabriqués et utilisés pour des groupes de danse appelés *okuyi*, *mukuyi*, *mukudj'* ou parfois *okukwe*, ces masques de bois léger ont eu une extension géographique parfois surprenante au xx^e siècle. Dans *Sculptures africaines* (1965), le même Fagg indique à cet égard que « ce type [de masque] se retrouve même parfois chez les Bakota » et que l'on ne peut donc pas attribuer ces masques aux seuls Lumbu et Punu. Il admet que ces visages poudrés de terre blanche, aux pommettes hautes et aux yeux globuleux mi-clos et parfois bridés, ont bien, pour nous Européens, un aspect « mongoloïde », mais cependant qu'en aucun cas il ne faudrait y voir une quelconque influence asiatique, même si une telle hypothèse fut communément mentionnée par les pionniers de l'art nègre

dans les années 1920 ou 1930. Cette stylisation assez particulière, constante dans toute l'aire shira-punu-sangu, est en effet purement autochtone et correspond à un trait physique remarqué sur des personnes de cette région d'Afrique. Comme le note l'ethnomusicologue Pierre Sallée, dans *Art et artisanat tsogho* (1975) : « [Cette similitude fortuite] provient, à notre avis, d'une coïncidence de traits stylistiques associant la couleur blanche du visage et la stylisation de coiffures traditionnelles en cimier évoquant parfois un gros chignon, et surtout l'interprétation [plastique] d'une particularité ethnique propre à certains individus des populations du centre du Gabon, que l'on observe essentiellement chez les Mitsogho : l'œil à fleur de tête, très étiré et en amande, critère de beauté attesté par le terme *mighèmbè*. »

Ces masques relèvent donc d'un type plastique qu'on peut qualifier de « régional », répandu dans une large partie méridionale du bassin de l'Ogooué. Il a pour principale caractéristique la couleur blanche du visage, due à l'utilisation d'une argile blanchâtre appelée *mpemba* (ou *pembi* en langue punu), contrastant avec la teinte noire des chignons en coques de la coiffure. Le *mpemba* est le fard rituel par excellence, commun à toutes les populations du Gabon. Il est utilisé à la fois pour décorer les masques et les statues de bois, mais aussi et surtout pour farder le visage et les membres des officiants et des initiés, cela pour toutes les grandes circonstances collectives, telles que les rites de naissance, de funérailles et de deuil, les initiations ou les cérémonies du *bwiti*. Autrefois, le *pembi* (en langue punu) était un mélange d'une argile blanche, de très fine texture, recueillie sur le bord des cours d'eau, et de brisures pulvérisées ou cendres d'os des défunts (André Raponda-Walker précise même « de poudre de chair desséchée ou grillée d'enfants jumeaux mort-nés »). Cette omniprésence de la couleur blanche, qui marque aussi bien les objets rituels que les personnes qui s'en approchent ou les manipulent, est un rappel récurrent de la présence du sacré dans le monde profane, une marque du monde de l'invisible, de l'univers mystérieux des défunts et des esprits. Les explorateurs du XIX^e siècle, tels Paul Du Chaillu et plus tard Pierre Savorgnan de Brazza, n'ont-ils pas été considérés, l'un comme l'autre et du fait de leur peau blanche, comme le « grand Esprit blanc », l'*ombwiri* des origines, dont les anciens mythes avaient prédit le retour sur terre, chargé de richesses et d'armes terrifiantes.

Les masques blancs du sud du Gabon sont des masques faciaux anthropomorphes de dimension qu'on peut qualifier de « naturelle », c'est-à-dire d'approximativement 20 centimètres de hauteur à presque 40 centimètres pour les plus grands. Ils sont sculptés en creux pour être maintenus devant le visage du danseur qui peut ainsi voir ce qu'il y a autour de lui au travers des fentes des yeux : ce sont strictement des masques faciaux – alors même que plusieurs autres types de masques gabonais sont des masques-heaumes. Dotés d'une coiffure, plus ou moins ample et toujours noire, en cimier à une ou plusieurs grosses coques aux surfaces finement ciselées pour figurer les nattes et les chignons rembourrés des femmes, le visage

présente généralement un modelé suave et raffiné, poudré de façon plus ou moins épaisse de kaolin, les yeux mi-clos étirés en amande, le nez fin aux ailes latérales toujours soigneusement traitées, la bouche avec des lèvres soigneusement dessinées ourlées de couleur rouge. En comparaison de la plupart des autres masques du Gabon, de taille assez expressionniste, polychromes et anguleux de formes, les masques blancs du sud du Gabon relèvent d'une facture tendant de prime abord à un certain réalisme, mais qui se révèle être rigoureusement idéalisée quand on observe bien les volumes et les détails anatomiques. La question de l'identification de genre des masques blancs n'est pas claire, quoique la plupart des informateurs aient mentionné une grande majorité de masques féminins et quelques autres masculins, sans qu'il soit évident de les différencier formellement.

Ces visages de bois sont les symboles sculptés et visibles pour le public villageois des rites de l'*okuyi*. Cette danse coutumière est également connue, selon les peuples et les endroits, sous les noms suivants : *ocuya*, *okuyi*, *mokoi*, *mukudj'*, *ikwara*, *okukwe*, *mbwanda*, etc. Nous verrons qu'elle était en fait très liée aux rites initiatiques de la société secrète masculine du *muiri*, celle-ci étant présente partout au sud et au centre du Gabon. Les manifestations au cours desquelles intervenait le masque étaient organisées lors de tous les événements collectifs importants. Le danseur, dont le public ne devait jamais reconnaître l'identité, était recouvert d'un ample costume de raphia (confectionné avec des touffes de fibres tressées en nattes; aujourd'hui, ce vêtement est fait de pagnes de coton), c'est-à-dire une sorte de grande cape que complétaient une collerette de fibres végétales et des pantalons recouvrant le haut des échasses. Il maintenait le masque devant son visage en serrant dans ses dents un bâtonnet, fixé comme un mors dans l'intérieur de l'objet; souvent et par sécurité, le masque était aussi retenu par un lien enserrant la tête. Juché sur de fines échasses, plus ou moins hautes et qui pouvaient parfois mesurer de deux à trois mètres de hauteur, il avait dans chaque main un chasse-mouches qu'il brandissait de façon menaçante. Le danseur était toujours accompagné de plusieurs acolytes, prêts à intervenir en cas de déséquilibre lors de ses exhibitions acrobatiques. À cet égard, il faut admettre que les jeunes initiés (*bisi mukudji*) qui prétendaient devenir des danseurs d'*okuyi*, devaient à la fois être de très fine corpulence et d'une grande force musculaire, en fait de vrais sportifs.

HISTOIRE, CULTURE ET RITES TRADITIONNELS DES PUNU ET PEUPLES APPARENTÉS DU SUD DU GABON

La découverte des masques blancs en Europe

Le premier « masque blanc » découvert par un Européen a été vu par l'explorateur naturaliste Paul Du Chaillu en juin 1865 au village « apono » (punu) de Mokaba – non loin de l'actuel Mouila sur la moyenne Ngounié, sans qu'il en ait cependant bien perçu l'importance rituelle bien entendu. « Boire à discrétion, danser, frapper

du tam-tam et pousser des cris tant que la nuit dure, voilà leur grand divertissement. Ils aiment beaucoup aussi le jeu de l'*ocuya*. Un homme portant une grosse pièce de bois taillée en forme de géant, parée et habillée d'une manière bizarre, se promène et danse sur des échasses. Ce mannequin porte un *masque blanc* aux épaisses lèvres ouvertes découvrant deux rangées de dents où manquent les incisives du milieu, suivant la mode des Aponos» (Du Chaillu 1868, 215-216).

Jusqu'à la fin du XIX^e siècle cependant, peu d'autres voyageurs européens eurent l'occasion ou la curiosité peut-être de voir de telles danses et encore moins de collecter ces objets, masques ou statues «fétiches». On en connaît cependant quelques-uns, très rares, tels le masque à «visière» bicolore collecté par le «trader» Robert Bruce Napoléon Walker en 1867 sur le bas Ogooué et conservé au Pitt Rivers Museum d'Oxford ou le fameux masque punu (26 cm), de l'ancienne collection de sir Kenneth Clark (vente «Hubert Goldet», Paris, juin 2001, n° 278), qui aurait été rapporté en Angleterre au milieu du XIX^e siècle.

Pl. 41

Pl. 15

L'*okukwe*, c'est-à-dire la danse du masque blanc chez les Mpongwe de l'estuaire du Gabon – on retrouve cette même appellation chez tous les peuples du groupe linguistique Myene –, nous est incidemment connue par une référence du *Journal de communauté de la mission Saint-Pierre de Libreville*, en date du 14 juillet 1890 : en ce jour de fête nationale et en présence de l'explorateur Pierre Savorgnan de Brazza, qui était à l'époque commissaire général du Congo français, les danseurs mpongwe exhibèrent un masque, habituellement réservé aux rites coutumiers et secrets des villages. À cet égard, on connaît un dessin original, datant de 1869, montrant une parade de deuil en l'honneur du roi Louis Ré-Dowé au village du roi Kringer, près de Libreville (Perrois et Grand-Dufay 2005, 117), dans laquelle intervenait un masque, d'ailleurs assez difficilement reconnaissable sous son amoncellement de pagnes.

Dans les années 1925-1930, les rituels étant devenus moins secrets, du moins pour certains épisodes tels que les danses publiques qui pouvaient dès lors admettre des spectateurs européens (ce qui n'était que rarement le cas au XIX^e siècle), le thème des «danses africaines» et du folklore est en bonne place dans l'iconographie des cartes postales coloniales. C'est ainsi qu'on retrouve un «*okoukoué*» participant aux festivités du 14 juillet à Libreville sur une carte postale datée de 1929 (Le Carpentier et Walker, 2000, 214) : revêtu d'un costume de fibres mais privé de ses échasses, il est photographié au milieu d'un groupe comprenant un personnage officiel, un tirailleur et des Blancs avec leur casque colonial... Le masque de bois est bicolore, noir dans la partie inférieure du visage et blanc de la hauteur du nez jusqu'à la coiffure. Une deuxième carte postale, non datée mais probablement de ces mêmes années (*ibid.*, 213), nous montre un danseur d'*okukwe*, seul cette fois, habillé de feuilles et de fibres, dont le masque bicolore par quartiers, noir et blanc opposés, est recouvert d'une couronne de fibres, maintenant dans la bouche une peau de chat-tigre.



Fig. 1. Dans l'atelier parisien de Picasso vers 1910 : Frank Burty Haviland sous le regard mi-clos d'un masque punu

Les masques blancs shira-punu, objets de toutes les curiosités coloniales dès la fin du XIX^e siècle comme on l'a vu, furent d'après William Rubin (*Le Primitivisme dans l'art du 20^e siècle*, 1987, 10-13) parmi les premiers objets « sauvages » achetés sur le marché parisien par les peintres fauves, et les « découvreurs de l'art nègre », Vlaminck, Picasso, Derain, Matisse et les autres. Ils étaient appréciés pour le « classicisme » étonnant de leurs formes, leur beauté plastique raffinée et parfois leur côté « japonisant ». Matisse et Picasso, dans la première décennie du XX^e siècle, ont tous deux possédé des masques punu qui ont été parmi « les plus beaux fleurons de toute leur collection ». Sur une photo datant de 1910, on distingue bien, accroché au mur à l'aplomb de Frank Burty Haviland, l'ami du peintre, un masque blanc punu. Cette pièce fut une des premières acquisitions d'objets africains faites par Picasso, qui d'ailleurs l'aimait tout particulièrement selon le témoignage de sa compagne Fernande Olivier (*ibid.*, 339). Elle est aujourd'hui au musée Picasso à Paris.

Il revient à Leo Frobenius d'avoir le premier publié des « masques blancs » dans son étude *Die Masken und Geheimbünde Afrikas*, en 1898 (planches II, fig. 30 et 43 ; planche IV, fig. 39 ; planche VI, fig. 50, 51, 52, 53, 54). Les objets reproduits (dont certains en couleurs) étaient tous dans des musées d'ethnographie européens de l'époque, la plupart ayant été collectés entre 1860 et 1880 à l'occasion des explorations de l'Ogooué et de la région côtière par différents voyageurs, anglais, allemands ou français. Leur identification, à ce moment-là, restait évidemment assez floue et plutôt d'ordre géographique : « Loango », pour tout ce qui provenait de la vaste région côtière atlantique entre le sud du Gabon et le Congo – à noter que sur les cartes anciennes, du XVIII^e siècle notamment, le royaume de Loango, constituant la marche septentrionale devenue autonome du royaume de Kongo, s'étendait de la lagune de Sette-Cama, au nord, à l'embouchure du Zaïre-Congo, au sud ; ou « Ogowé », selon une graphie ancienne, pour tout ce qui arrivait de la région de l'estuaire du Gabon et de son arrière-pays vers les lacs du bas Ogooué. On trouve cependant parfois quelques indications plus précises telles que Mpongoué, Kama ou Ivili, des noms qui nous renvoient à certains peuples connus de la région : les Mpongwe de l'estuaire du Gabon (avec leurs célèbres « rois » : Denis Rapontchombo, Louis Ré-Dowé, Quaben, Kringer, Georges Rassondji, etc.), les « Ivili » ou Vili du lac Zilé – proches de Lambaréné –, à ne pas confondre avec les Vili du bas Congo aussi appelés « Fiottes », les Varama, les Nkomi du Fernan Vaz et les Lumbu des lagunes côtières qu'on appelait jadis globalement les « Kama » (probablement du nom éponyme de la lagune, Sette-Cama). Curieusement, le terme « Punu » n'est plus mentionné après les récits d'exploration de P. Du Chaillu, et ce, pratiquement jusqu'aux années 1920 (ce peuple était plutôt nommé « Bayaka »).

Un des tout premiers spécialistes américains des arts non occidentaux dont certaines publications remontent à 1922, H. U. Hall, consacra un article fort bien référencé aux « masques blancs » de l'Afrique équatoriale en 1927 dans *The Museum Journal* (University Museum of Philadelphia), à l'occasion de l'acquisition par ce musée de deux magnifiques masques punu provenant de la dispersion d'une collection privée de New York. Ces spécimens, de facture très classique à haut cimier à coque centrale en « pain de sucre » et long visage à décors frontal et temporal en écailles, provenaient de la région méridionale du Gabon (rivière « Ngunye », AEF). Dans cette étude, nourrie des informations des rares essais ethnographiques relatifs à l'Afrique équatoriale atlantique du XIX^e siècle et des années 1900-1925 (P. Du Chaillu, 1865 ; J. L. Wilson, 1856 ; L. Frobenius, 1898 ; A. Bennett, 1899 ; Mary Kingsley, 1897 et 1904 ; pasteur R. H. Nassau, 1904 ; E. Pechuel-Loesche, 1907 ; P. Daney et M. Leroux, 1924, etc.), H. U. Hall suggéra, à l'observation minutieuse des scarifications et des coiffures des quelques masques connus à cette époque, que certains de ces objets pouvaient être d'inspiration *isogho* (tsogo), l'*okuyi* étant plus ou moins en rapport avec les rites du *bwiti*. Il note aussi que le

point commun de toutes ces expressions sculptées est l'emploi généralisé de la couleur blanche comme fard rituel (le *mpemba* ou *pembi*).

Brève histoire des «Punu» et des peuples apparentés, du Congo au Gabon

Paul Belloni Du Chaillu, voyageur américain d'origine française, fut, en 1868, comme on l'a vu plus haut, le premier à révéler l'existence des Punu (qu'il appelait «Aponos») dans son ouvrage *L'Afrique sauvage. Nouvelles excursions au pays des Ashangos*, et à faire découvrir à ses lecteurs l'intérieur du mystérieux Gabon dans ses réalités géographiques et humaines. Familier des coutumes et de la langue des Mpongwe de Libreville, là où il avait passé ses années d'adolescence en compagnie de son père gérant d'une maison de commerce en 1848, il se rendit lors de son premier périple d'abord chez les Fang des monts de Cristal, puis chez les Orungu et les Nkomi du delta de l'Ogooué, enfin chez les Eshira de la Ngounié en 1865. De proche en proche, en allant vers l'est, il atteignit le pays des Punu aux villages Idumi et Mokaba (situés géographiquement non loin de l'actuel Mouila). Ces villages étaient encore à l'époque d'importants relais de la traite des esclaves, qu'il décrit avec émotion dans ses récits d'explorations. C'est là qu'il eut l'occasion de voir, un soir de fête coutumière – qu'il prit à tort pour un simple divertissement en son honneur –, une mascarade de l'*okuyi*, qu'il transcrivit *ocuya* (Du Chaillu, 1868, 215-216). Paul Du Chaillu pensait que ce peuple des Aponos était une branche des Eshira, les habitants de la basse Ngounié, dont il avait traversé les villages lors d'une précédente «excursion» en novembre 1858 (Hombert & Perrois 2007, 171-183).

Les Punu furent mentionnés à nouveau en 1899, par Jean-François Payeur-Didelot, qui avait fait partie en 1883, à l'âge de dix-neuf ans, de la mission de l'Ouest africain de Pierre Savorgnan de Brazza. Dans son récit écrit quinze années plus tard d'après ses notes et ses souvenirs, *Trente mois au continent mystérieux. Gabon-Congo et côte occidentale d'Afrique*, cet auteur indique la présence des «Bapounos» ou «Baponos» dans une chaîne montagneuse, qui ne peut être que celle du Mayombe, ainsi que des Bayakas vers l'est, avec qui l'on troquait le caoutchouc et l'ivoire contre des fusils. «Les Aponos font suite aux Apingis, dans la chaîne montagneuse qui borde le N'Gounié. Les Otandos et les Aponos sont peu nombreux» (Payeur-Didelot 1899, 205).

Payeur-Didelot, dans son panorama du Gabon traversé par l'équipe de Brazza, s'étend davantage sur les mœurs des Camas ou N'Comis (Nkomi) qui, très hospitaliers, sont établis sur les deux rives de l'Ogooué en amont de N'Gola jusqu'à la lagune du Fernan Vaz vers le sud, que sur ceux des Punu qui restent, à cette époque, encore très mal connus. C'est chez les Nkomi qu'il eut l'occasion de voir des masques «fétiches», entreposés dans une case isolée, qu'il qualifie de «hideux», comme toutes les sculptures qu'il découvrit un peu partout (chez les Fang, les Duma, les Ondumbo, etc.). Il fait aussi référence à des statues, qui «ont de petits

morceaux de glace encastrés dans les orbites et au milieu du ventre pour représenter les yeux ou l'ombilic». Enfin, Payeur-Didelot note que le Yassi, cet esprit connu et craint de tous les gens de l'Ogooué, possède une «puissance surnaturelle énorme» à laquelle le féticheur (appelé *nganga*) fait appel au moment de la naissance d'un nouveau né en lui faisant des applications d'onguent magique sur le corps.

En fait, il est probable que les différents auteurs ayant traité des migrations en Afrique équatoriale, et notamment R. Avelot (1905) ont repris pendant longtemps, sans recherches spécifiques complémentaires, l'hypothèse initiale du voyageur anglais Bowdich qui, au début du XIX^e siècle, parcourut le moyen Ogooué sur la «piste des caravanes d'esclaves» où il rencontra les Kande (Okande) et entendit parler du «royaume des Eshiras». Celui-ci fit en effet un séjour de sept semaines au Gabon en 1817 qui lui permit de donner des renseignements assez précis sur les groupes du bassin de l'Ogooué, dont les Galwa, les Shira et les Mpongwe. Il fait référence au «puissant royaume Galoa» dont le roi Nkombé, le «Roi-Soleil», «conduisait chez les Okande un convoi de pirogues dans le but d'échanger les marchandises européennes contre l'ivoire et les esclaves». L'étendue de ce royaume était de trois jours de marche, la capitale en étant une agglomération importante du nom d'«Inkanjee». Ces Galwa se répandirent sur les deux rives du fleuve Ogooué et autour des lacs du delta, imposant leur langue et leur civilisation aux Enenga. Le roi Nkombé mourut en 1873, au moment même du passage du marquis de Compiègne (Compiègne 1875, 64). Ce dernier écrit à la date du 29 décembre 1873 : «À huit heures du soir est arrivé un féticheur célèbre, destiné à jouer le rôle du *Iassi* (esprit redoutable et puissant) ; il porte sur sa figure un masque blanc et est vêtu d'une foule de ces petites nattes fines fabriquées par les Ivéia. Sa venue est le signal de nouvelles cérémonies.»

Sensiblement à la même époque que Du Chaillu, l'explorateur et commerçant Robert Bruce Walker séjourna onze années au Gabon et poussa ses explorations du bas Ogooué jusqu'aux chutes Samba, sur la rivière Ngounié en 1866, sans s'avancer jusqu'au pays des Punu. C'est Walker qui rapporta un des premiers «masques blancs» en Europe, celui du Pitt Rivers Museum d'Oxford (Royaume-Uni), publié en 1898 par Leo Frobenius. Le masque de l'ancienne collection sir Kenneth Clark (26 cm, coiffure à deux coques) parvint probablement en Angleterre dans ces années-là (1860-1880), mais on ne connaît précisément ni les circonstances ni le lieu de sa découverte.

Le terme «Punu» est repris en 1890 dans un article de J. Berton, administrateur colonial, chargé d'une mission générale d'inspection des postes et stations de la colonie «De Lastourville sur l'Ogooué à Samba sur le N'Gounié». Parcourant ainsi plus de cinq cents kilomètres et traversant cent vingt villages, l'administrateur affirme l'exactitude rigoureuse des différents noms de peuples rencontrés, tels les «Bapounous», «Achiras», «Bayakas», «N'javis», «Massangos» et «Mitsogos». Il ne fait pas référence au masque blanc mais note que le circuit commercial de l'ivoire

se fait par l'intermédiaire des Bayakas, à l'ouest, et des Bapounous, au nord-ouest, avec les Baloumbos et des Bavilis qui peuplent le massif du Mayumbe et le Loango. Pour Avelot (1905), qui dans son essai de classification des peuples du bassin de l'Ogooué s'appuie sur les écrits de Du Chaillu, les « Eshira » se rattachent aux « Bapounous », mais également aux « Ashango ».

On sait que le fils de Robert Bruce Walker, l'abbé André Raponda-Walker (1871-1968), né d'une princesse mpongwe, fut tout à la fois un botaniste estimé (*Les Plantes utiles du Gabon*, 1961), un linguiste éminent (auteur de plusieurs lexiques et dictionnaires, dont le plus connu a été consacré à la langue des Mpongwe, 1934), enfin un historien (*Notes d'histoire du Gabon*, 1960) et un ethnographe remarquablement averti des traditions, rites et coutumes de tout l'ouest du Gabon (*Rites et croyances...*, 1962). L'abbé parcourut cette région à pied et en pirogue dès les années 1900. D'après ses enquêtes orales des années 1930, les Punu, de langue originelle kongo, sont venus du sud en plusieurs vagues. Ces migrants auraient adopté, en fin de parcours, la langue gisira, le parler des gens de la Ngounié, assortie de nombreuses expressions nzebi glanées en route. C'est ainsi que l'abbé Raponda-Walker s'explique la « parenté » apparente entre les Punu et les Shira, pourtant de provenances bien distinctes. À propos des Shira, d'ailleurs, il rapporte un dicton qui souligne l'importance « régionale » de l'argile blanche comme signe symbolique : « *Gisira gi Nyangi, na Mgwangu, pèmbi ne ngula, mbuna na magolu* » (ce qui signifie : « Les Eshira, enfants de Nyangui [leur mère] et de Magwangu, grâce à l'emploi du *pèmbi* [le fard rituel blanc] et du *ngula* [l'onguent de poudre de bois rouge], ont de nombreux rejets. »).

Selon les archives laissées par le père Gaston Pouchet, un missionnaire spiritain grand connaisseur du sud du Gabon d'antan, les Kele, poussés au XIX^e siècle par l'avancée des Fang à travers le Woleu-Ntem, ont traversé l'Ogooué et, rencontrant alors des groupes punu, conclurent avec eux un accord de non-agression. À cet égard, les Kele affirment même (en contradiction avec les données historiques) que : « *Mupunu Ndinga, Mukele Ndinga, batu ba dibadi* » (ce qui signifie que les Kele et les Punu sont les fils d'un ancêtre commun appelé Ndinga, tous deux étant des peuples de guerriers redoutés). Cette tradition fait peut-être allusion à la dispersion des Kele dans le bassin de l'Ogooué - ceux-ci sont également connus selon les endroits sous les noms de : Bakalais, Ngom, Bingome ou Ungom, Tumbidi, Mbisisiu, Mbahouin, Mbangwe ou Ndambomo, etc.

En fait, il semble bien que les Punu du Gabon (terme dérivé du mot punu *punyi* qui signifie « guerrier » ou « brigand », voire parfois « meurtrier » [Bonneau 1956, 162]) aient été jadis une fraction dissidente du mythique et redoutable groupe Giaca (Jaga ou Yaka) mentionné par F. Pigafetta et D. Lopez en 1591 (*Description du Royaume de Congo*). Ce peuple mystérieux est connu dans la mémoire collective sous le nom de Bajag ou Bayaka. Le terme de Bayaka est devenu péjoratif au fil du temps, signifiant plus « sauvage » et « tueur » que « guerrier »,

comme le fait remarquer G. Le Testu dans son étude de 1918. En bref, ce peuple de guerriers « punyi » était donc constitué au ^{xvi}^e siècle de quelques clans en lutte contre le royaume de Kongo, devenu chrétien en 1491, et accessoirement contre les soldats portugais venus à l'aide du *manikongo* Alvaro I^{er}, suite à la prise de la cité de San Salvador en 1569. Mis en déroute par les Kongo, les « Bayaka » rebelles se dispersèrent progressivement vers le nord, jusqu'au fleuve Niari puis la Louessé, au-delà du Loango. Le détail de cette migration reste cependant obscur. Mais comme l'ont rapporté les informateurs du gouverneur H. Deschamps (Deschamps 1962, 25), des familles relevant peu ou prou de la même identité « punu », et probablement de même origine bayaka mais restés en arrière dans le triangle Sibiti-Zanaga-Mossendjo, ont émigré plus tardivement. Au ^{xviii}^e siècle, elles se sont mises en route, depuis cette région du Congo-Brazzaville, selon une direction sud-est / nord-ouest, c'est-à-dire vers le Gabon et la côte atlantique, sortant de la forêt pour s'avancer à travers les savanes de la Nyanga et de la Ngounié.

On constate ainsi que si tous les Punu viennent du sud et du sud-est, en provenance des zones kongo et loango, la plupart des autres peuples de la région (sud et centre du Gabon) sont venus, eux, de l'intérieur du Gabon mais, semble-t-il, bien longtemps auparavant et le plus souvent aussi en plusieurs étapes.

Les Shira, d'après les traditions orales recueillies par l'abbé Raponda-Walker (enquêtes de terrain commencées dans les années 1900 ; synthèse en 1960 sous le titre *Notes d'histoire du Gabon*, 1960), puis par H. Deschamps (Deschamps, 1962), seraient arrivés du Gabon oriental par la vallée de l'Ogooué jusqu'aux lacs du bas-fleuve. Par la suite, au contact des groupes myene et kele trouvés sur place, ils auraient remonté le plus notable affluent de la rive gauche du fleuve, la Ngounié. Les Galoa des lacs du delta sont venus quant à eux, comme leurs « parents » les Orungu, de la zone côtière de la lagune du Fernan Vaz, du moins lors de leur dernier déplacement à la fin du ^{xviii}^e siècle. Certaines traditions (mythiques ?) les feraient venir de beaucoup plus loin, et bien avant, de l'est du Gabon, au-delà du haut Ogooué. De même, les Nkomi du Fernan Vaz viendraient de l'intérieur du pays, mais au passage, ils se seraient un temps mêlés aux montagnards tsoغو dont ils auraient d'ailleurs adopté les croyances du *bwiti*.

Quant aux vénérables Mpongwe, connus sous le nom de « Pongo » dès l'époque des premières explorations maritimes des Portugais au ^{xvi}^e siècle, il est très difficile de savoir d'où ils sont réellement venus et quand, puisque la tradition orale ne remonte même pas jusqu'à cette époque. On estime cependant que les Mpongwe des siècles antérieurs étaient probablement plus nombreux que les quelques pauvres villages installés sur le site de « Libreville » en 1840.

Les Mpongwe de l'estuaire du Gabon ont été très tôt en relation commerciale et matrimoniale avec d'autres groupes, notamment avec leurs voisins immédiats les Benga et Seki de la région de la Mondah, mais aussi les Orungu du cap Lopez

(site actuel de la ville de Port-Gentil). Ce point est important dans la mesure où, depuis la découverte des « arts nègres », les masques blancs ont été globalement identifiés comme « mpongwe », avant de se révéler dans les années 1950 comme « shira-punu-lumbu ». Compte tenu, d'une part, de l'ancienneté de l'installation dans la région des Mpongwe et des Orungu (de langue commune, le myene), probablement au ^{xiv}^e siècle, et, d'autre part, de l'arrivée bien postérieure des autres groupes (Nkomi, Shira, Tsogo et surtout Punu et apparentés) aux ^{xvii}^e et ^{xviii}^e siècles, peut-être faut-il ne pas exclure *a priori* une origine myene des masques blancs de l'*okuyi-okukwe*? [fig. 5].

Apparentés aux Mpongwe, Orungu et Enenga, mais restés loin en arrière des déplacements de ces derniers vers l'ouest, les Kande vinrent en reconnaissance jusqu'à la côte pour revenir ensuite s'établir sur le moyen Ogoué : habiles artisans, ils façonnèrent des pirogues à fond plat, souvent décorées, d'un usage très approprié aux rapides dangereux du fleuve (comme le rapporte Brazza dans ses comptes rendus, ce seront les piroguiers attirés des explorateurs).

Selon Marc Leo Felix (Felix 1995, 139), « il est probable que le terme kikongo, "lumbu" signifiant "océan", ait donné lieu à l'ethnonyme lumbu. Au ^{xvii}^e siècle, les cartes situent le "pays des Ambous" dans l'arrière-pays de Mayumba ». Les Lumbu, proches des Vili congolais, sont venus de la région côtière de Pointe-Noire, située plus au sud, également en plusieurs groupes : les Lumbu-Gango sont demeurés dans la savane tandis que les Lumbu-Baseri se sont installés dans la vallée de la Nyanga. Les informateurs se disputent souvent à propos de l'antériorité de l'arrivée des Punu et des Lumbu, certains affirmant même qu'ils sont venus « ensemble » ; et que les Lumbu sont en fait, tout simplement, des « Punu côtiers », les Punu étant alors des « Lumbu de l'intérieur »... Ce qui est sûr, c'est que les Lumbu de la côte atlantique (région de Mayumba) ont été de grands commerçants et les intermédiaires ultimes des marins européens, troquant le sel, des marmites – des « neptunes » de laiton et de cuivre – contre des esclaves, le caoutchouc sauvage, l'ivoire, l'ébène, etc., en provenance des peuples de l'intérieur (Punu, Nzebi, Sangu, Tsogo, etc.).

Les autres peuples à « masques blancs » sont installés sur le versant oriental de la vallée de la Ngounié, dans une région de hautes collines, presque de montagnes (d'une altitude de quelque 1000 mètres quand même, où l'humidité ambiante génère un brouillard étonnant pour un pays équatorial). Les Pinzi (connus aussi sous le nom d'Apindji) et les Tsogo sont, comme on sait, les détenteurs originels du célèbre *bwiti*, cet ensemble de croyances et de rites qui s'est propagé dans une grande partie du Gabon depuis un siècle. Ils sont venus du Gabon oriental, bien avant les avancées punu et fang des deux derniers siècles, mais n'ont pas essayé d'aller plus loin vers la côte, au-delà de la Ngounié. Les Pove (appelés aussi Vuvi ou Pubi selon les zones) leur sont apparentés, tout comme les Sangu et les Shira. Installés dans le Gabon central, sur la rivière Offoué, les Pove ont noué des

alliances et fait du commerce avec les Nzebi, les Sangu et les Tsengi au sud (les Tsengi ou Tsangui étaient des « mineurs » de fer et des forgerons réputés alliés aux Kota-Wumbu et aux Ndasas).

Les Sangu (aussi appelés « Ashango » ou « Massango ») sont de proches parents des Shira, comme le dit le proverbe : « *Eshira Nyangi, Masangu Manyangi* » (c'est-à-dire « les Shira et les Sangu ont une même mère, Nyangui »). Lors de la migration du nord-est vers le sud-ouest, par le fleuve Ogooué ou ses affluents de la rive gauche, les Sangu ont rencontré les Tsogo avec lesquels ils ont en commun le *bwiti*, mais aussi les rites du *muiri* et accessoirement la danse de l'*okuyi* ; en cours de route, ils se sont d'abord installés sur le mont Iboundji mais, comme il y faisait « trop froid », ils ont continué vers le sud, guidés par les Pygmées Bongo, jusqu'à la haute vallée de la Ngounié, mais sans occuper la savane.

Pl. 44 Le dernier peuple à « masques blancs » que nous devons évoquer pour achever de dresser le décor est celui des Nzebi. Ceux-ci constituent une communauté très importante dans le centre du Gabon et le haut Ogooué. D'ailleurs, les Tsengi (« Ashangui » ou Batsangi) de Mossendjo au Congo et de Pana près de la frontière Gabon-Congo en seraient une branche méridionale, restée en arrière sur le long chemin vers la mer. Les Nzebi, en fait, représentent une « charnière culturelle » entre les peuples du Gabon occidental et ceux du Gabon oriental, en contact aussi bien avec les Shira-Punu qu'avec les Kota, Wumbu, Ndasas et autres Mbete. C'est ainsi que le pasteur Efraïm Andersson retrouva vers Zanaga, dans les années 1930, un très authentique « masque blanc », à scarifications jugales (Andersson 1953, 346 et planche 2).

À cet égard, Andersson rappelle que les traditions mpongwe font état d'une migration venue des confins orientaux du bassin de l'Ogooué qui, dans le flou de la mémoire collective de ces différents peuples, pourrait bien refléter une relative communauté d'origine avec notamment ce marqueur culturel récurrent et omniprésent que représentent les masques d'esprits, ces « masques blancs » énigmatiques, outils rituels privilégiés de la médiation nécessaire entre les vivants et les morts.

Les migrations bayaka

L'écrivain italien Filippo Pigafetta (1533-1604) fut le premier à faire référence aux féroces « Jaga » et à la légende concernant la sauvagerie présumée de ce peuple qui s'empara en 1569 de San Salvador, la capitale du royaume de Kongo. Ces mystérieux Jaga, cités plus tard par Annie Merlet (Merlet 1991, 23), dont l'existence remonte aux XVII^e et XVIII^e siècles, figurent en bonne place aussi bien en Angola (fleuve Cuanza) que dans le bassin de la Nyanga, à leur point d'arrivée au Gabon sur les cartes de d'Anville (1730, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des cartes et plans) reprises par W. G. L. Randles (*L'Ancien Royaume du Congo, des origines à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Mouton, 1968).

Dans l'introduction à sa *Grammaire pounoue* (Bonneau 1956), le père J. Bonneau écrit que l'histoire des « Pounou », comme celle de nombreuses tribus bantoues fut « inexistante » jusqu'à l'arrivée des Européens : de vagues réminiscences d'émigration au XVII^e siècle dans le sens sud-est – nord-ouest, mêlées de légendes mythiques, rapportées par un vieil auteur en 1819, l'abbé Proyat. Selon lui, les Punu étaient connus dans la mémoire collective de la région de Tchibanga sous le nom de Bajag devenu peu à peu Bayaka : « Les Yakas étaient établis sur les bords du fleuve Kassaï, gros affluent de la rive gauche du cours inférieur du Congo. Attirés par la mer, comme toutes les populations de l'intérieur africain, ils tentèrent d'envahir l'Angola. Le général portugais Gouveia les repoussa en leur infligeant de grandes pertes, grâce aux armes à feu dont ses troupes étaient armées. Les Yaka s'enfuirent. Une partie de la tribu retourna alors dans la région du Kassaï, les autres, mettant le Congo entre eux et leurs ennemis, remontèrent vers le nord et s'enfoncèrent dans la forêt équatoriale. De là, ils se répandirent dans les régions qu'ils occupent actuellement. Plus tard, ils prirent le surnom de Pounou, qui signifie : "les Tueurs" » (Bonneau 1956, 7).

Le passé des Punu-Bayaka dans le sud-ouest du Gabon n'est connu que par les traditions orales, c'est-à-dire l'« histoire » plus ou moins mythique des migrations anciennes. D'après les archives des pères du Saint-Esprit et notamment les notes rédigées en 1894 par le père Buléon – où il rapporte le témoignage d'un vieux ressortissant du pays « gisir » (shira), un certain Nestor –, ces groupes, appelés abusivement « tribus », ont acquis au contact de populations qui leur étaient étrangères certains caractères culturels devenus distinctifs avec le temps. Ainsi le groupement appelé aujourd'hui « Punu » comprenait autrefois aussi bien les Tsengi que les Lumbu, les Nzebi et les Gisir (Shira). Sous la conduite de Nding et de son fils aîné Mweli, une fraction du groupe s'était détachée des « Batsangui » (Tsengi) dont il faisait partie au nord de Mossendjo, dans la région de la haute Louéssé et de la haute Nyanga. La migration des « Bajag » s'est alors faite en ordre dispersé, ces derniers ayant eu peur d'être rattrapés par les poursuivants kongo mais aussi les Portugais. Les Vili, Yombe et Varama auraient suivi la plaine côtière alors qu'une grosse partie des migrants occupait la vallée du Kwilu-Nyari. Plus tard, commença la deuxième phase de la migration, plus lente mais continue, les Lumbu empruntant la vallée de la Nyanga tandis que les Punu suivaient celle de la Ngounié. Au Gabon, le groupe se segmenta encore : les Sangu s'établirent sur les pentes ouest du massif Du Chaillu ; les Gisir remontèrent la Ngounié et s'installèrent dans la région des lacs du delta de l'Ogooué. Mais là, les Gisir-Shira, furent attaqués par les Mpongwe et contraints de repartir au sud du fleuve pour essayer de s'établir dans une région où ils furent encore vaincus par d'autres clans des « Omyéné ». Une partie des Gisir-Shira, restée sur place, se fonda alors peu à peu avec eux et prit le nom de « Galoa » (Galwa). D'où la parenté entre Shira et Galoa, qui n'est pas seulement de voisinage mais bien d'origine.

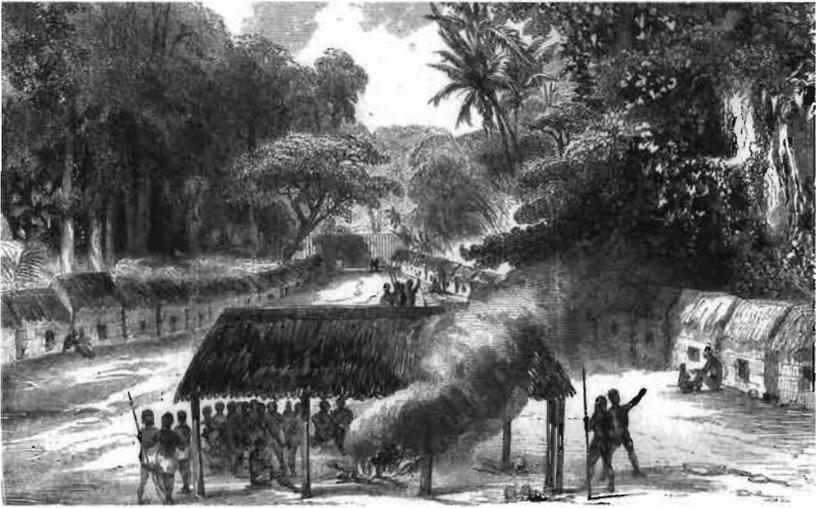


Fig. 2. Village « apono » (punu), in Du Chaillu, 1868

Selon ce que rapportent les traditions de certains groupes (Bumueli, Micumba, Bavela), le peuple bayaka-punu, quelque peu nomade jadis et en permanence à la recherche de sols fertiles, de forêts giboyeuses et de rivières pour la pêche, aurait eu à la fin du xvii^e et au début du xviii^e siècle, des raisons graves le déterminant à partir de chez lui : les récits mentionnent notamment l'assassinat d'un notable de clan, un inceste, la recherche d'un parent disparu ou encore une étrange panthère tueuse d'hommes... De fait, les vraies raisons de ces déplacements furent très probablement des besoins économiques liés à l'agriculture, aux zones de chasse ou de pêche (Koumba-Manfoumbi 1987, 62-63).

Le peuple bayaka-punu ne s'est vraiment sédentarisé que sous l'effet de la colonisation, à la fin du xix^e et au début du xx^e siècle. C'est ce que rapporte M. Jean-Bernard Saulnerond, ancien ministre gabonais d'origine punu et notable de Mouila (enquête orale Charlotte Grand-Dufay [Ch. G.-D.], octobre 2005), pour qui les Punu viendraient même de très loin, du Kenya peut-être, où l'on retrouve des noms identiques. Les Punu sont des guerriers qui ne se sont jamais « enfermés » dans la forêt équatoriale, cette forêt pluviale la plus impénétrable d'Afrique où on ne voit pas le soleil à travers la voûte de verdure. Ils habitent la plaine (c'est-à-dire les savanes de la vallée de la rivière Ngounié) et parlent « la même langue que les Shira et les Sangu ». Séparés d'avec les Nzebi dans la région de Moanda, ils se sont avancés vers l'ouest « sans provoquer de guerres tribales, bien qu'on leur reprochât parfois d'être des envahisseurs ». Face aux Kele, eux-mêmes poussés par les Fang, ils ont fini par nouer une alliance avec eux en se déclarant une origine mythique commune.

Il existe plusieurs versions des migrations bayaka-punu. Celle rapportée par H. Deschamps (Deschamps 1962, 24) et confirmée par Monique Koumba-Manfoumbi

(Koumba-Manfoumbi 1987, 62) raconte que les Punu seraient tous venus du sud-ouest du Zaïre, et qu'ils auraient séjourné dans la zone de Divenié (Congo-Brazzaville), près du mont Fuari (nord-est de Divenié, à la frontière actuelle entre le Gabon et le Congo), avant de se disperser : « Venus du sud (tous d'accord) du Congo en traversant le Niari (tradition de Mouila) du Niari, de Loango et de Mossendjo (tradition de Ndendé), de Bibaka aux sources de la Nyanga (tradition de Tchibanga), guidés par les Pygmées (Babongo) qui "faisaient la boussole" vers le "bon pays", ils ont suivi les savanes de la Ngounié » (Deschamps 1962, 25).

La tradition la plus ancienne, celle de Ndendé, fait référence à Minga et à sa femme Buanga, les ancêtres primordiaux des Punu, qui se séparèrent au bord de la rivière Ngounié. Le clan dominant, les Boumouélé (Bumueli), passa la rivière, tandis que les Boudiala restèrent en deçà, pour conserver leur indépendance. La tradition de Mouila célèbre de façon privilégiée les Boumouélé. Ce clan descendrait d'une femme nommée Simbou et de son fils Mouélé. La légende raconte que ce dernier enduisit sa cheville d'argile blanche *pembi* pour traverser la rivière Ngounié et rejoindre le pays des savanes ; et que tout le peuple put alors traverser le cours d'eau sur sa jambe. Ils ne trouvèrent là que des Pygmées Babongo.

C'est en 1887 que la France fonda un poste administratif à Mayumba, sur la côte gabonaise, et chercha à contrôler le pays punu jusqu'alors mis en valeur par les seules compagnies concessionnaires. Les militaires français, venus par la Nyanga, s'installèrent à Tchibanga ; d'autres, venus par le nord, occupèrent divers postes près de la rivière Ngounié. Le principal événement de ce début du xx^e siècle fut ce qu'on a appelé la « révolte des Bapounous » dans le pays Mocabé, région de Moabi, entre 1906 et 1909. Les jalousies entre tribus étaient à l'origine du conflit, car toutes désiraient garder le monopole du commerce et servir d'intermédiaire entre les groupes de la côte et ceux de l'intérieur. L'âme de la rébellion était un chef très influent du nom de Mavouroulou, par ailleurs connu comme un fameux « féticheur », qui résista aux injonctions de l'administration coloniale, celle-ci ayant voulu s'immiscer dans des querelles locales.

L'identité punu

Les Punu appartiennent à la grande famille bantoue, leur surnom (*punyi*) signifiant comme on l'a vu aussi bien « guerrier valeureux » que « bandits de grand chemin » ; ils furent même appelés les « Fang du Sud » par les Blancs de la colonie... Ils représentent l'ethnie la plus importante du sud du Gabon et occupent la plus grande partie des quatre districts de Mouila, Ndendé, Moabi et Tchibanga ; on les trouve également au Congo voisin, dans les districts de Divenié et de Mossendjo, où ils ont des parentés d'origine ou d'alliances matrimoniales avec les peuples kunyi, tsengi et bwisi près de Kibangou, au nord de la boucle du fleuve Niari au Congo. Les Punu font partie du groupe linguistique B 40 (Shira, B 41 ;

Sangu, B 42; Punu, B 43; Lumbu, B 44; Vungu, B 40.3; Ngubi, B 40.4 et Varama, B 40.2), leurs voisins appartenant au groupe linguistique B 50 comprenant les Vili (Vili de la Ngounié, B 50.3), les Tsengi (B 53) et les Nzebi (B 52). Quant aux autres Vili, ceux du Congo qu'on appelait jadis les « Fiottes », ils relèvent d'un groupe linguistique différent (H 12 a). Bien que de langues différenciées, tous ces groupes n'ont pas besoin d'interprètes entre eux.

D'après M. Irogolo rencontré en 2005, un des informateurs ayant participé aux enquêtes d'Hubert Deschamps (Deschamps 1962, 25), les Punu, les Lumbu, les Sangu et les Nzebi avaient un même ancêtre. La différenciation des langues serait intervenue après la dispersion des groupes occasionnée par la défaite contre les Portugais. Il y eut progressivement une altération de la langue originelle des Bajag et l'adoption de divers noms pour désigner les communautés. Les mots « Bajag » et « Bayaka », qui servaient à désigner les Punu du Mayombe et de Divenié jusqu'aux années 1930, furent abandonnés et même considérés ensuite comme péjoratifs. Quant au terme « Fiotte », il était employé pour désigner les Bavili du Congo, les Loango, les Bayuve : signifiant « homme noir » par opposition à « homme blanc », il a été longtemps utilisé pour désigner aussi bien un Wolof du Sénégal qu'un Zoulou d'Afrique du Sud... On comprend que le mot, fondé sur la couleur de peau, ne pouvait convenir pour désigner les Punu au passé mythique et légendaire. Dans ses *Études linguistiques*, l'abbé Raponda-Walker écrit que les peuples Shira, Varama, Ngove, Lumbu, Vungu, Punu et Yaka forment une population « assez homogène », habitant le quadrilatère formé par la limite sud du Gabon, la Ngounié à l'est, l'Ogooué au nord et la mer à l'ouest, celle des Gisir (Shira) : « Somme toute, [ces peuples] ne sont que des fractionnements de la même race Eshira ou de la grande famille Ivili qui s'étend jusqu'au-delà de la Nyanga et du Kouilou » (archives CSSP, cote 2 D 74.1).

G. Balandier et J.-C. Pauvert (Balandier et Pauvert 1952) indiquent que si les Punu sont généralement classés du point de vue ethnique et linguistique dans le groupe Gisir, l'administration coloniale préféra cependant les particulariser sous le nom de « Punu », une appellation qui fut communément adoptée par tous à partir des années 1930. À noter que ce choix administratif conduisit par la suite, dès lors qu'on eut abandonné l'identification « mpongwe » des masques de l'*okuyi*, à la qualification éponyme de tous les « masques blancs », alors même que nous allons voir qu'ils proviennent aussi en réalité, assez souvent, d'autres peuples comme les Lumbu, les Vili, les Sangu, les Shira, les Varama, les Vungu, les Pinzi, les Nzebi, les Tsengi ou les Tsogo...

La société punu

Pour appréhender au mieux ce qu'étaient les masques blancs, leur rôle social et religieux, les enjeux qu'ils ont représentés dans la vie des peuples de cette vaste

région du sud du Gabon, il est utile d'esquisser les contours du contexte socio-culturel dans lequel ils sont apparus et ont été utilisés. Comme le souligne à juste titre Jean Émile Mbot (Perrois 1997, 36), il faut rester prudent à l'égard de la notion d'«ethnie» dans la mesure où cette façon commode d'ordonner les réalités humaines est trop aléatoire et malléable au gré du propos. On a vu que les populations qui nous intéressent pouvaient être «réparties» en plusieurs ensembles, d'ampleur variable, selon les critères retenus : une grande région à «masques blancs», mais quatre ensembles culturels et cinq groupes linguistiques pour une quinzaine d'«ethnies».

En fait, tous les groupes du sud du Gabon ont des modes de vie très comparables, les différences, parfois revendiquées comme références «identitaires», venant de traditions historiques variables, de techniques plus ou moins spécialisées (par exemple, la maîtrise avérée de certains procédés tels que le travail des métaux – exploitation de mines, forge, façonnage des armes et outils –, le traitement et le tissage du raphia, la sculpture sur bois et la confection des parures, les savoir-faire de chasse et de pêche, etc.), ou de pratiques environnementales particulières (la préparation du sel, en lagune ou en bord de mer par évaporation, ou en forêt par brûlage de certaines plantes; les types de cultures, plantation ou exploitation du milieu par la cueillette, etc.), voire d'habitudes de contacts (maîtrise d'un «territoire» ou de voies de communication, privilège d'«octroi» sur certaines rivières, stratégies d'échanges et de commerce). D'où cette impression d'uniformité des modes de vie villageois gabonais et même d'Afrique équatoriale atlantique, du moins dans leurs aspects observés depuis le XIX^e siècle par la plupart des voyageurs.

Remarquons d'abord qu'à l'instar de la plupart des sociétés africaines, le mode d'expression privilégié de la société punu est la voix humaine : nous sommes ici dans un monde de mémoire et de traditions bien que cette oralité tende aujourd'hui à se perdre sous l'influence d'un modernisme qui s'est répandu jusqu'aux moindres hameaux, comme toutes les autres formes de la vie traditionnelle. Le cadre traditionnel de la vie des gens, autrefois mais encore aujourd'hui pour ceux qui ne sont pas encore allés s'installer dans les villes (encore que le terme «quartier» restitue bien souvent une structuration en «villages urbains»), reste le village et la «famille», mais dans un sens que nous, Occidentaux, avons quelque peu perdu : celui d'un vaste groupe lignager, une «famille élargie». «Pour les sociétés gabonaises, la parenté par le sang est le point de départ de la mise en commun et la solidarité communautaire s'organise autour d'un chef, le chef de lignage» (Mbot in Perrois 1997, 36). Le lignage est donc à la fois l'unité politique de base, un lieu de vie et de travail, un espace d'alliances et d'échanges. Le village en fait n'est qu'un ensemble de fractions de lignages regroupées momentanément (cette organisation est quelquefois architecturalement révélée par un nombre variable de «maisons des hommes», à l'occasion utilisées comme lieux de culte,

mbandja ou *ébandza*). Les explorateurs n'ont pas manqué de remarquer cette hétérogénéité de l'habitat, les unités villageoises étant parfois regroupées en vastes agglomérations, parfois entièrement dispersées en une multitude de hameaux. Le lignage n'est pas limité à un village donné. Il est au cœur d'un vaste réseau de parenté – dont les « clans », pourvus de noms précis et d'interdits contraignants, servaient de repères généalogiques et matrimoniaux – et d'un maillage d'alliances qui souvent impliquent des « ethnies » apparemment différentes, voire étonnamment lointaines, d'où cette complexité indéniable des traditions dès qu'on essaye d'aller au-delà du discours banal et des apparences.

Le lignage est aussi un lieu de mémoire collective, celle des déplacements anciens, des apparentements culturels, ce passé ayant toujours une incidence contemporaine, inavouée ou au contraire fortement revendiquée ; et un conservatoire des traditions. Cette mémoire, qui s'appuie sur des récits transmis, des mythes, des épopées, des généalogies, un patrimoine musical, des repères symboliques, des règles de gestion des écosystèmes, des interdits collectifs, des rites, n'est cependant pas figée. Elle se renouvelle avec les générations, qui accumulent les expériences et quelques innovations parfois, et les intègrent à ce fonds en perpétuelle transformation, notamment au sein des associations secrètes.

Les règles de filiation, dans le sud du Gabon, sont majoritairement « matrili-néaires » mais les cas de bi-linéarité ne sont pas exceptionnels, notamment en termes d'autorité des notables. Quant au rôle des femmes, moins limité que les hommes ne le disent généralement, il s'appuyait sur une société secrète influente, celle du *ndjembe*, présente dans toutes les populations du Gabon de l'ouest. Lieu de solidarité élargie, le lignage est aussi une « structure de mobilisation de la production » permettant des activités, presque toujours collectives, comme la chasse, la pêche, mais aussi le débroussaillage nécessaire à l'entretien des plantations, etc.

Chaque clan a un interdit particulier, c'est-à-dire un animal sauvage dont la chasse et la consommation sont formellement interdites. Il y aurait eu, en principe, autant d'interdits qu'il y avait de clans. Les interdits constituent un code réglementant la vie interne mais aussi externe du groupe. Selon J.-B. Mbadinga Mounguengui, le système des interdits claniques est « un code de la vie quotidienne qui régit les rapports commerciaux, matrimoniaux et rituels » (Mbadinga-Mounguegui 1978). On peut mentionner à titre d'exemple que le clan Bumueli a pour interdit alimentaire la chair de la panthère, *ma-gena* ou *ngo* (Bonneau 1956, 144, 156) ; le clan Mugoju, la chair de la perdrix *nguali* ; le clan Bajiengi, le perroquet *kusu*. Les interdits qui s'appliquent à tout le groupe punu ne sont pas nombreux : la chair du chien, du chat et de l'escargot. En outre, la coutume veut que les femmes punu ne mangent pas de bêtes qui leur sont familières comme la volaille, les caprins, la civette, le chat-huant, le renard et les animaux de grande valeur comme le coq, le canard et le mouton. De même, les serpents, car on pense qu'une femme,

en mangeant la chair du serpent, pourrait devenir méchante et qu'ainsi, devenant l'égale de l'homme, elle risquerait de faillir à son devoir de mère et d'éducatrice des enfants...

La famille punu est matrilineaire, mais patrilocale. Quand le père meurt, ses enfants retournent dans la famille maternelle dont le chef est l'oncle (*katsi*), le frère de la mère. D'après Monique Koumba-Manfoumbi : « Les Punu pensent que la descendance se transmet par la femme et non par l'homme. Aussi la venue au monde d'une fille est-elle saluée avec le plus grand enthousiasme d'où le proverbe : *mugetu ilongu i buyi ifumbe, dibale isiemu yi bayisi* (c'est-à-dire, "la femme est un remède pour le clan, l'homme un simple géniteur"). Remède car elle soigne le clan, le maintient en vie et donc le perpétue » (Koumba-Manfoumbi 1987, 142).

Selon l'abbé Florent Mbumba-Bwassa, ressortissant punu originaire de Moabi, les clans étaient au nombre de neuf : Bujala, Bumueli, Yongu, Mitsimba, Dibamba-kadi, Mululu, Ivengi, Dijaba, Dikanda (enquête orale Ch. G.-D., janvier 2005). Monique Koumba-Manfoumbi en indiquait quant à elle, une liste de dix : Bujale, Bumueli, Yongu, Micimba, Dibambe-kadi, Badumbi, Dijaba, Mubande-gangu, Babaci, Bagambu, ces clans étant eux-mêmes divisés en une cinquantaine de lignages (*ibid.*, 144). Dans la tradition de Mouila, ce sont les clans Simba (Mitsimba) et Mouélé (Bumueli) qui eurent un rôle prépondérant, la mémoire familiale s'étant conservée pendant neuf générations depuis l'ancêtre Simba.

C'est le chef de clan (*mundumba*, pl. *bandumba*) qui, assisté d'un membre de son lignage, réglait les palabres. Il tenait en main, comme insigne de son pouvoir, un chasse-mouches décoré d'une queue de buffle ou d'une palme. Au niveau régional, il existait des conseils de chefs de clans qui s'occupaient des affaires d'intérêt commun, notamment en matière de circuits commerciaux. Chaque clan, bien que dispersé en plusieurs lignages, avait un territoire précis, sur lequel des étrangers non punu et même des esclaves pouvaient s'installer, bien évidemment avec son autorisation parfois obtenue par un apport de femmes à marier. Ces chefs étaient polygames, les plus influents pouvant compter plus de vingt épouses.

La vie quotidienne dans les villages de jadis

Dans le sud du Gabon, les activités quotidiennes étaient largement dictées par les contraintes particulières de l'environnement équatorial : à la différence des peuples forestiers du Gabon de l'intérieur, les Myene et les Shira-Punu vivaient dans un espace multiforme combinant des zones maritimes côtières, lacustres et marécageuses, des galeries forestières, des savanes, des collines escarpées. Cet espace, fait de fleuves, de rivières, de lagunes et de vastes prairies parfois, est beaucoup plus ouvert aux échanges et aux contacts que celui de la grande forêt où il est resté longtemps malaisé de circuler.

Les femmes, les activités agricoles et l'artisanat

Beaucoup d'auteurs sont d'accord pour reconnaître leur remarquable beauté, et les « vénus nègres » d'antan attachaient une grande importance à leur coiffure partout au Gabon.

Aujourd'hui encore, il n'est pas rare de rencontrer dans les villages, assises sur le seuil de leur maison ou devant une échoppe du marché, des femmes en train de se tresser les cheveux en y ajoutant parfois des postiches, et notamment chez les Punu. Les types de coiffure sont très divers avec des variations tant en hauteur et volume qu'en longueur, avec des tresses plates ou des chignons. Tous les explorateurs ont noté dans leurs chroniques le rôle primordial de la coiffure chez la femme au Gabon, « un vrai chef-d'œuvre de patience », selon J.-F. Payeur-Didelot : « Elles s'enduisent la tête d'huile de palme, ou de pommade, si elles en ont, afin d'assouplir leurs cheveux crépus ; puis elles les relient en petits mamelons longitudinaux et parallèles du plus bel effet, avec aux intersections, des raies nettement définies. Il faut plusieurs jours pour arranger savamment une coiffure semblable mais une fois établie, elle dure deux ou trois mois » (Payeur-Didelot 1899, 123).

Pl. 62

Les bijoux font partie de l'arsenal de leur coquetterie, avec des boucles d'oreilles, des colliers et des bracelets aux bras et aux jambes. Les femmes punu, shira, comme les galwa, selon J.-F. Payeur-Didelot, étaient très recherchées pour le mariage et l'occasion de fréquents enlèvements (*ibid.*, 144). Toutefois, d'après le père Retailleau, elles sont « à peu près une bête de somme... la femme s'achète, elle n'a rien à dire, elle se vend, et passe en héritage comme les casseroles et les boucs » (archives CSSP, Retailleau 1945). Déjà, en 1897, M^{gr} Le Roy écrivait dans ses carnets : « La femme est le principal élément commercial du pays, celui qu'on vend, qu'on achète, qu'on échange, qu'on engage, qu'on prête, qu'on loue, qu'on vole, celui aussi qui est la cause à peu près unique de tous les procès, de toutes les inimitiés, de toutes les guerres ! » (archives CSSP, cote 5 B 1.1).

Beaucoup de leurs enfants s'appellent *nzila*, ce qui signifie « l'enfant du chemin » : ils ignorent qui est leur père et portent ce nom sans problème. Personne ne leur en veut. Comme autrefois, la femme punu s'occupe toujours des cultures : « Planter, sarcler et récolter sont des activités féminines tandis que l'homme défriche, abat les arbres et brûle le site de la plantation » (Mbot in Perrois 1997, 48).

Aujourd'hui encore, on peut voir les villageoises, la machette à l'épaule, partir à deux ou trois, pour aller passer une partie de la journée aux plantations où elles cultivent des tubercules, des légumes, l'arachide, la banane. Au retour, dans l'après-midi, elles s'en reviennent avec leur hotte de vannerie sur le dos, lourdement chargées de leur récolte et aussi de bois de chauffage pour la cuisine. Ce panier est retenu au front par une courroie de raphia tressée. Parfois, car certaines plantations sont éloignées des habitations, elles sont obligées de traverser des ruisseaux sur des passerelles de fortune ou même la rivière Ngounié sur une pirogue.

Autrefois, la femme punu était une potière réputée fabriquant marmites et gargoulettes de terre cuite à décors géométriques, qu'elle troquait aux Lumbu ou aux Tsogo ; elle fabriquait également, selon H. Deschamp (1962, 28), des « casseroles... et des vases » ; et selon M. Koumba-Manfoumbi « des cruches, des pots et des marmites avec une argile spéciale *digè* de couleur blanche ou rouge qu'elle allait chercher » dans des lieux bien déterminés de la savane appelés *mbilu* (Koumba-Manfoumbi 1987, 230). Cette argile est d'abord tamisée afin d'en enlever les impuretés et autres petits cailloux, puis ensuite mélangée avec de l'eau pour en faire une pâte assez fluide pour être mise en forme. La poterie achevée, celle-ci était mise à sécher près d'un bûcher de branchages. Enfin, les pots pouvaient être parfois décorés et peints avant utilisation. Les femmes punu fabriquent aussi de la vannerie (en utilisant notamment une liane appelée *mambe*, mais aussi des joncs) : des paniers (*maponci*), des corbeilles pour la cuisine (*bacanci*) ; des nasses pour la pêche (*mica* et *bandikà*) ; et des nattes *matogu*, tressées avec des tiges de jonc (*ndubi*) (*ibid.*, 234). Aujourd'hui, les potières sont devenues rares, seule la vannerie reste pratiquée, aucun ustensile moderne ne s'étant révélé aussi commode pour le portage et la pêche.

Les femmes étaient et sont encore regroupées dans des associations, notamment le *ndjembe* ou *nzembè*, d'origine eshira selon A. Raponda-Walker et qui est commun à tout le sud du Gabon (Raponda-Walker et Sillans 1962, 239). L'organisation est assez semblable à celle du *mwiri* réservé aux hommes. L'initiation se déroulait en brousse où les jeunes filles d'une même classe d'âge, vêtues de feuilles, étaient recluses dans une case isolée. Elles devaient subir des épreuves physiques que l'on retrouve dans toutes les initiations secrètes, notamment l'instillation dans les yeux d'une sève irritante qui procure une forte sensation de brûlure. L'initiation est orchestrée par la « mère du *ndjembe* », celle-ci ayant hérité de ce pouvoir par sa propre mère [fig. 6]. Elle est habillée de tissus blancs et brandit un sabre de bois à la main. Les initiées étaient évidemment tenues de garder le secret. Le *ndjembe* existe toujours à Mayumba et Murindi, où j'ai pu assister à une de leurs fêtes, la nuit à la lumière des torches, avec une apparition du « génie », sous la forme d'un mannequin recouvert d'un drap blanc porté par des femmes maquillées d'argile blanche avec des pois rouges. Les femmes réapparaissent en file indienne, ceintes d'une imposante couronne de feuilles sur la tête avec, en tête de cortège, la « mère qui porte le sabre décoré et qui va ranimer le feu autour duquel toutes les initiées vont longuement danser, au son des tambours. De façon étonnante, quelques hommes également couronnés sont admis à participer à ce rite et dansent au milieu d'elles » (enquête Ch. G.-D., novembre 2005).

Les hommes et le commerce

Autrefois, après la période primitive des vêtements en écorce battue (*katu*), les Punu et leurs voisins du sud du Gabon tissaient les fibres de palmier-raphia (*dinyimba*) en pièces de tissu végétal de forme rectangulaire d'environ 1 mètre sur 80 centimètres.



Fig. 3. Village du centre du Gabon, habitations à parois d'écorce décorées, années 1930. Archives CSSP

Cousus ensemble, ces « carrés » de raphia formaient des pagnes ou des toges. Sur ces vêtements, on ajoutait comme décor des perles en verre d'importation (*misanga*). Au plan des activités manuelles d'artisanat, les Punu taillaient le bois pour la fabrication des masques (*bitengi*), des statues (*kosi*) et des tabourets (*mboluku*).

D'après la tradition orale, les Punu et les Lumbu avaient des esclaves. Ceux-ci étaient soit des prisonniers de guerre soit des délinquants (adultères, meurtriers, personnes qui n'avaient pas payé une amende rituelle, etc.) condamnés par les sociétés secrètes ou les chefs.

Ces esclaves étaient souvent l'objet de trocs : deux hommes valaient un fusil à pierre ; ou bien un seul pouvait être échangé contre cinq pièces de tissu, deux paquets de sel, une machette, une petite cloche, une bouteille blanche vide (exemple à Mayoumba lors d'une vente d'esclaves entre Punu et Lumbu, cité par Otto Gollnhöfer, *Bokudu, ethno-histoire, Essai sur l'histoire générale de la tribu tsogho*, Paris, Institut d'ethnologie, 1971).

Jusqu'en 1887, les Punu ont eu le monopole du commerce du sel, des esclaves et des produits d'importation européenne avec les Lumbu de la côte et les commerçants intermédiaires des peuples de l'intérieur, Tsogo, Sangu, Nzebi, Tsengi, Varama, Shira. Le sel était transporté dans de petites corbeilles faites en feuilles tressées. Pour mettre définitivement un terme à la traite des esclaves, l'administration coloniale ferma les fabriques de sel de la côte, ce commerce incitant les populations de l'intérieur à échanger, faute d'une autre « monnaie », des captifs aux Punu en échange de cet indispensable produit (ce qui provoqua des émeutes

au début du xx^e siècle). La piste qui va de Tchibanga à Mayumba était la route principale de ce commerce des esclaves. Les produits locaux tels que le caoutchouc d'abord et ensuite l'ébène, l'ivoire, le raphia et les palmistes furent convoités par les commerçants anglais, portugais et allemands basés à l'embouchure de la Nyanga, à Igotchi et à Mayumba. Ces marchandises étaient échangées contre des « neptunes » (grands bassins de cuivre servant notamment à fabriquer le sel par évaporation de l'eau de mer), des fusils à pierre et à piston, des pagnes, des outils, des marmites, du rhum, des bouteilles de gin et de genièvre.

La vie quotidienne dans le sud du Gabon au XIX^e siècle

Selon J.-É. Mbot, citant G. Tessmann, l'implantation d'un village était « conditionnée par la position du soleil, les points d'eau, la morphologie et le degré de fertilité des terres environnantes et enfin l'orientation des vents » (Mbot 1997, 40). Tous les villages gabonais étaient structurés de la même façon, avec une longue cour-rue centrale, ponctuée de « maisons des hommes » ou « corps de garde » (en principe une par lignage important), avec deux alignements de cases d'habitation de part et d'autre. Chaque famille disposait d'une case principale de repos à laquelle des annexes servaient de cuisine, d'abri pour les femmes en période de règles, etc. Le village comportait aussi un abri pour les jeunes circoncis, des abris à palabre, parfois une « case à fétiches » ou une case-sanctuaire (*bandja*) et des enclos pour les animaux de basse-cour et des jardins potagers soigneusement clos (afin de les préserver des prédateurs). Certains explorateurs, comme Paul Du Chaillu, furent frappés par la beauté et la propreté de ces villages punu (*dimbù*), aux rues larges et soigneusement entretenues, dont les maisons étaient séparées les unes des autres, alors que chez leurs voisins Tsogo, elles se touchaient. « Leurs villages sont plus grands, mieux tenus et plus jolis que ceux des Otando et des Ashira-Ngozais » (Du Chaillu 1868, 211).

Le village punu, *dimbù*, est formé de deux rangées de cases rectangulaires parallèles construites en écorce et en bambou et soutenues par des piquets et une armature. Toutes les cases n'ont pas forcément la même hauteur. Les parois des habitations en écorce sont décorées de motifs géométriques sur toute la longueur [fig. 3]. Le toit à deux pans est recouvert de chaume de palmier-raphia ou de feuilles d'« herbe à paillettes » (*ilonga*) finement tressées. Le sol est de terre battue. La maison est divisée en compartiments et sous l'influence européenne, elle a maintenant des portes, des fenêtres, du mobilier et de la vaisselle à l'occidentale. Cependant, si on ne couche plus sur des nattes à même le sol, les lits sont encore faits de claies de roseaux. Certaines maisons ont une véranda en façade. La brique de terre séchée a remplacé les parois d'écorce et de bambou après 1914. C'est dans la cour-rue qu'ont lieu les fêtes du village, qu'on récite et chante les contes et légendes, que s'exhibent les masques dans les grandes occasions. Chaque village

avait un arbre sacré, planté près de la « case des ancêtres » où étaient conservées les reliques, ce qu'ont pu constater la plupart des voyageurs du XIX^e siècle (Du Chaillu 1863, 227).

Derrière la première ligne des cases, se trouvent les cuisines où l'on entend des coups de pilon vigoureusement assénés par les femmes qui, de toute la force de leurs bras, écrasent la banane dans les mortiers en bois dur. La banane (plantain) et le manioc constituent la base de leur nourriture. Dans un rapport daté du 4 mai 1900 à Nyanga, le père Goepfert rapporte que, dans tous les villages punu, on retrouvait un temple *bandja* : une case à parois en écorce, de forme rectangulaire allongée, terminée à l'avant par une rotonde dont le rebord descend assez bas pour qu'on ne puisse entrer qu'en se baissant; toujours avec sa même disposition traditionnelle et rituelle : son pilier-fétiche de l'entrée, parfois sculpté en cariatide, ses guirlandes de fibres de palmiers courant le long des parois, et au fond, une sorte de tabernacle où se trouve la statuette représentant Bouiti (archives CSSP, fonds Pouchet). En temps ordinaire, la case-sanctuaire *bandja* est le lieu habituel de réunion des hommes du village. Ils viennent s'y accroupir sur une natte, appuyés sur le dossier du *mboloko* (sorte de « fauteuil » de repos fait d'une grosse branche d'arbre à branches divergentes servant de pieds), bavarder, fumer leur longue pipe faite avec une nervure de feuille de bananier. C'est là aussi que l'on reçoit les étrangers. Au moment des initiations et des fêtes, le *bandja* est le lieu consacré au *buiti*, au fétiche protecteur qu'on y honore. Dès que le tissu qui voile en temps normal l'effigie de bois est enlevé et que, devant elle, une grosse torche de résine est enflammée, le *bandja* devient un « temple » où les cérémoniaux reprennent leurs droits.

Les chefs de village punu d'autrefois ont joué un rôle actif dans la traite des esclaves, ce qui leur a permis de s'enrichir en les revendant aux négriers européens, mais aussi d'augmenter leurs populations en achetant des captifs pour eux-mêmes. En effet, certains esclaves, notamment les femmes jeunes, étaient directement intégrées dans le clan de leur maître, ainsi que leurs enfants bien entendu.

Autrefois, lorsqu'un village se déplaçait, les habitants conservaient le nom de l'ancien village pour le redonner au nouveau. C'est ainsi que nombre de villages et de rivières portent les mêmes noms au Gabon, au Congo et en République démocratique du Congo. Il en est de même des noms propres, qui se sont transmis des anciens Bajag aux Punu du Gabon et du Congo.

Depuis 1950, les villages ont été regroupés le long des routes coloniales, sur ordre de l'administration, et ce afin de mieux les contrôler. Du coup, c'est la route qui est devenue l'axe principal du village, en lieu et place de la cour traditionnelle. La population punu s'est sédentarisée définitivement dans la première moitié du XX^e siècle. Si on a pu constater une certaine dégradation des coutumes, dont beaucoup furent remaniées au fil des décennies, on s'aperçoit aussi qu'il n'en a pas été de même partout, selon que vous êtes à Murindi ou Moabi – le fief des

traditions punu –, ou, plus au sud, à Ndende ou Dilolo, ou encore au Congo voisin. Ces traditions, pourtant porteuses de valeurs humanistes, ont aussi généré des superstitions, des tabous, des pratiques magiques et autres activités occultes d'envoûtement, d'empoisonnement, parfois même de crimes.

CROYANCES, CULTES ET RITES DANS LE SUD DU GABON

Les peuples du sud du Gabon ont depuis toujours été préoccupés par ce que l'anthropologue gabonais Jean Émile Mbot appelle si bien les « affaires de Dieu » (Mbot in Perrois 1997, 37). Les Punu, comme les autres, ont été de tout temps sous l'emprise du sacré qui légitimait le pouvoir des chefs *fumu*, déterminait les rapports entre les clans et les lignages et commandait chaque geste de l'existence (Merlet 1991, 61-71). Ils croient en l'immortalité de l'âme et à une autre vie dans l'au-delà, reconnaissent l'existence d'un Être suprême appelé Nyâmbi ou N'zambe, inaccessible et incompréhensible aux humains, à qui on ne rend aucun culte.

Esprits ancestraux et esprits de la nature : des puissances bénéfiques et d'autres maléfiques

Les Gabonais de jadis étaient dominés par la crainte perpétuelle et constante des maléfices. La maladie, la mort ne sont pas pour eux des événements naturels : elles sont toujours censées avoir été provoquées intentionnellement par quelqu'un. D'où les plaintes des uns ou des autres se croyant en butte à la malveillance de leurs voisins ou parents. Celui qui réussit bien dans ses affaires excite la jalousie, surtout s'il a un bon réseau de relations, une grande case, des plantations fertiles, des femmes avec nombre d'enfants. Même entouré de ses proches, il doit se méfier et redouter le pire. Un beau jour, il peut tomber mystérieusement malade, et mourir plus ou moins rapidement : pour tous, le poison aura fait son œuvre. Si même le crime n'a pas eu lieu et que le malchanceux villageois a effectivement succombé à une maladie naturelle, ses parents n'en verront pas moins là, après sa mort, la preuve formelle de la jalousie des autres.

Parmi les « esprits des morts », certains sont considérés comme bénéfiques, ce sont ceux que les Punu appellent les « mânes » (*bahulu*), et par qui ils croient être protégés. C'est la raison pour laquelle il faut les honorer avec dévotion lors de rituels du culte des ancêtres (*malumbi*). D'autres entités cependant sont généralement mal disposées à leur égard et cherchent à leur nuire, notamment en venant troubler leur repos la nuit et en leur rendant la vie insupportable, ce sont les esprits *matengu* (Koumba-Manfoumbi 1987, 189-190). C'est ainsi que toute maladie était attribuée à l'influence d'un « mauvais esprit » : on ne pouvait alors espérer retrouver la santé que par l'apaisement de cette puissance néfaste, en effectuant certains rites. En cas d'affrontement guerrier, il fallait évidemment commencer par s'« endurcir ». Le prêtre *nganga* allait en forêt cueillir certaines plantes, les préparait sur le feu et en

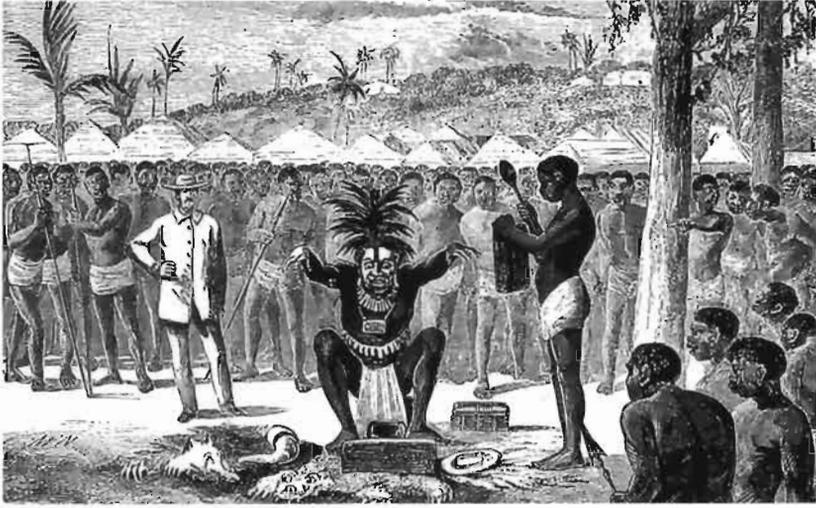


Fig. 4. Un *nganga* en action, en pays nkomi, P. Du Chaillu, 1858 (1863, 270).
Le visage est fardé de *pembi* blanc et de *ngula* rouge, la tête coiffée de plumes

versait le bouillon sur le crâne de l'ancêtre protecteur. Il brûlait en outre des parfums, sacrifiait une poule pour en répandre le sang le long des sentiers proches du village et en déposait la chair exsangue sur une tombe. Le soir, dans les villages punu, on allumait un feu qui se consumait toute la nuit, sous un petit auvent, devant les fétiches protecteurs et les crânes des ancêtres; on entendait dans le silence de la nuit, la crécelle ou le son prolongé d'une trompe, parfois la prière chantée au son de la harpe *ngombi* par quelque initié afin d'apaiser les esprits.

Les prêtres *nganga* étaient toujours des gens âgés dont l'expérience, pour tout ce qui touchait le domaine du surnaturel, était reconnue. Ces notables redoutés, souvent considérés comme des «sorciers» ou des «féticheurs», étaient les maîtres des forces occultes. Selon Du Chaillu, l'«*ouganga*» se reconnaissait autrefois par un panache de plumes noires : «Ses paupières étaient peintes en rouge; une raie rouge, partant du sommet de son nez, lui partageait le front par la moitié; une autre ligne faisait le tour de sa tête; le reste du visage était peint en blanc avec un point rouge de chaque côté de la bouche. Un collier d'herbes terminé par une corde laissait pendre sur sa poitrine une boîte mystérieuse qui renfermait des esprits. Des morceaux de peaux de léopard et des bandes d'autres peaux couvraient son corps et pendaient autour de lui; à chaque pièce de ce sauvage attirail était attaché un charme. Une grande raie blanche descendait de chaque épaule sur ses mains, et l'une de ses mains était aussi peinte en blanc. Pour compléter, [...] il portait pour ceinture de petites sonnettes suspendues à une corde» (Du Chaillu 1863, 270).

Cette description, selon F. Gaulme, correspond à celles qu'on trouve dans les textes du *xvi*^e siècle de J. Huygen Van Linschoten et de P. de Marees (Gaulme

1981, 139) ainsi que dans les écrits d'A. Raponda-Walker (Raponda-Walker et Sillans 1962, 32). Le *nganga* guérissait les maladies en écartant les mauvais esprits et protégeait ceux qui faisaient appel à lui en les munissant, contre quelque monnaie ou autres cadeaux, de toutes sortes de talismans et « fétiches » appropriés. Le talisman le plus célèbre au XIX^e siècle était le *mbumba*, le fétiche « du commerce et des richesses ». En langue mpongwe, ce terme évoquait l'arc-en-ciel qui, selon la croyance populaire, était « vomé » par un énorme poisson. Pour disposer de ce puissant « fétiche », il fallait faire le sacrifice d'un de ses proches parents, éventuellement rajouter à sa composition « les restes d'un Blanc », et pour s'en protéger, porter en permanence un bracelet de cuivre appelé *olongo-nkonga* (*ibid.*, 85).

Pl. 57, 58

Au plan spirituel, les Gabonais – ceux d'hier comme ceux d'aujourd'hui – sont très soucieux, d'une part, de leur relation aux ancêtres – impliquant une réflexion d'ordre métaphysique et des rituels de médiation entre les vivants et les défunts, le plus souvent au sein même du lignage –, et, d'autre part, de l'intervention éventuelle des esprits invisibles (*mugisi*; pl. *mi-gisi*) dans la vie quotidienne – soit comme un obstacle soit comme une aide –, ce qui a induit des rites collectifs souvent théâtralisés, en principe réservés aux hommes mais habituellement accomplis sur la place même des villages.

Les ancêtres (*muhulu* ou *mugulu*; pl. *bagulu*), source de toute vie et moteur de la perpétuation des groupes, étaient honorés partout selon des croyances, pratiques, symboles et rites très comparables. Les défunts importants de la famille, c'est-à-dire les chefs, les grands initiés *nganga*, les guerriers illustres, certaines femmes très âgées ayant été prolifiques, les parents de jumeaux, etc. devenaient des ancêtres utiles dans la mesure où certains rites étaient accomplis correctement et régulièrement. En revanche, les défunts imprudemment traités ou négligés pouvaient devenir de méchants et rancuniers revenants (*inyunyi*; pl. *binyunyi*).

Les Punu comme les Galwa, les Shira, les Mpongwe comme les Nkomi et les Tsogo, avaient donc pour coutume de conserver des reliques humaines (fragments de crânes, ou d'os longs, phalanges) dans des paniers de vannerie (ou de simples « paquets » de peau animale, de feuilles et de cordes, nommés *dibumba* en langue punu; ou *ngondo* ou *mbumba-buiti*, c'est-à-dire le talisman ou le « fétiche », chez les Tsogo). Ces paniers ou paquets-reliquaires étaient le plus souvent – mais pas toujours – surmontés de figurines de bois sculptées et peintes soigneusement décorées. À la différence des Fang qui gardaient leurs reliques ancestrales dans des coffres en écorce cylindriques surmontés de têtes ou de statuettes funéraires en pied fixées sur le couvercle, les gens du sud du Gabon ont plutôt façonné des effigies en buste appelées *kosi* ou *gheonga* dont la base du torse était fichée profondément dans le paquet-reliquaire, ficelée et surtout maintenue en contact avec les reliques elles-mêmes. Ces ossements étaient enduits cérémonieusement d'un onguent rouge vif, *oyingo* ou *ngula* (préparé avec de la sciure d'un arbre au bois rouge *mbira*),

Pl. 52

identique à celui qui marque les initiés ou décore les masques. Les reliques étaient parfois serties de plaquettes de cuivre, en signe de grand respect, ce métal étant considéré comme un matériau précieux. À noter que le visage aux yeux un peu globuleux et la coiffe à coques de ces effigies anthropomorphes sont très comparables à ceux et celles des masques blancs de l'*okuyi*. Seuls les chefs de famille et les grands initiés, lors de certains rituels, pouvaient sans danger manipuler ces reliques sacrées, leur offrir des libations ou les asperger du sang des animaux sacrifiés.

Ces cultes anciens dédiés aux ancêtres, de noms divers selon les endroits (*bagulu*, *malumbi*, *mombe*, *bwete*, *bwiti*) ont perduré jusqu'aux années 1940. Même si aujourd'hui ces rites parfois effrayants ont disparu dans leurs expressions les plus spectaculaires et sont apparemment oubliés, les convictions qui les sous-tendaient, touchant notamment à l'influence récurrente des esprits ancestraux sur la destinée des vivants, elles, n'ont pas vraiment disparu. On les retrouve, dans les formes modernes de la spiritualité, celles des religions occidentales importées ou celles des cultes syncretiques, très répandus déjà depuis le milieu du xx^e siècle (par exemple le *bwiti* fang) et dès lors en constant renouveau. Les occasions de « mobiliser » les ancêtres étaient multiples : cérémonies liées tant aux naissances qu'aux décès (et spécialement des jumeaux), rites de guérison, rites de fertilité, rites de chasse et de pêche, rites agraires à l'occasion de la préparation des plantations, rites divinatoires, rites de guerre, etc., sans oublier les ordalies en cas de soupçon de sorcellerie. Sur demande d'un individu ou d'une famille, le chef *fumu* se rendait dans la petite maison des ancêtres (*iboundji*) située un peu à l'écart, muni de sa cloche de fer coudée (*kindu* ou *kendo*), qui est l'insigne de sa fonction, pour invoquer les mânes (Koumba-Manfoumbi 1987, 190). Il apportait une marmite neuve contenant du vin de palme et en frottait les assistants. Mais en contrepoint de ces rites licites et utiles à la collectivité lignagère, il existait aussi, clandestinement, une utilisation beaucoup moins avouable de ces reliques humaines comme élément particulièrement bien « chargé » de certaines « préparations » nécessaires à des menées occultes de sorcellerie (malédictions, empoisonnements, etc.).

L'univers des esprits est différent de celui des ancêtres, quoique très voisin. Si les âmes désincarnées des défunts, assimilables à des fantômes – mais de personnes bien identifiées –, sont appelées *inyambe* chez les Mpongwe, *malumbi* chez les Shira-Punu et *maombe* chez les Tsogo (Raponda-Walker et Sillans 1962, 21), les génies ou esprits de la forêt, bien distincts des premiers, sont connus sous le nom d'*ombwiri* (pl. *imbwiri*) chez les peuples de langue myene, *mugisi* chez les locuteurs shira-punu, et *mighondji* chez les Tsogo. Pour autant, les masques sont-ils des représentations d'esprits ancestraux ou de génies de la nature? Selon les dires des informateurs nkomi, myene et tsogo recueillis par les ethnographes (Raponda-Walker, Daney, Grébert, Gollnhöfer et Sillans, etc.), les *imbwiri* sont des entités à forme humaine, sans aucun rapport cependant avec des personnes ayant été vivantes. Les initiés peuvent parfois

les « voir », y compris en dehors des rêves : ce sont, d'après les descriptions faites, des êtres de forme étrange plus ou moins ectoplasmique, toujours de visage blanchâtre avec de très longs cheveux. Ces esprits éthérés se cachent dans certains lieux privilégiés à l'écart des villages : dans des creux de rochers ou des cavernes, près de promontoires escarpés, dans les récifs des fleuves, les rapides tumultueux ou les étranges termitières géantes. Ils aiment à se « reposer » dans de grands arbres ou au bord de l'eau. Cette croyance était autrefois bien ancrée dans la spiritualité de tous les peuples du Gabon. Les missionnaires spiritains de la fin du XIX^e siècle ont fait des relevés « nominatifs » de tous ces *imbwiri*, dans la mesure où bien sûr ces croyances constituaient un obstacle de taille aux éventuelles conversions. Dans le Fernan Vaz, ils ont identifié plus de quarante *imbwiri* « logeant » dans différents endroits de la lagune (Raponda-Walker et Sillans 1962, 23), dont des *imbwir'igono* (les génies de l'air), des *imbwiri-mbene* (les génies des eaux), des *imbwiri-ntsé* (les génies terrestres), enfin des *imbwiri-okowa* (les plus nombreux puisque ce sont les génies personnels, une sorte d'anges gardiens). Beaucoup de ces *imbwiri* – certains étant redoutables mais d'autres plutôt facétieux, certains masculins et les autres féminins – exigeaient des marques de respect, des offrandes propitiatoires et imposaient des interdits spécifiques. Toutes ces entités se rapportaient à une notion difficile à formaliser en mots, celle d'une *puissance invisible*, commune à la nature et à l'homme.

Selon Raponda-Walker et Sillans (*ibid*, 142), les masques du sud du Gabon n'auraient aucun lien direct avec ces entités, mais seraient des figurations anthropomorphes d'*abambo*, c'est-à-dire d'esprits ancestraux, dont seuls les initiés savent – en principe – qu'elles ne sont que des « images » de bois. Les masques, dans cette perspective, sont des rappels symboliques, des « outils » de transpersonnalisation, analogues, selon l'expression du linguiste africaniste Pierre Alexandre, à la *persona* de l'acteur antique, qui lui aussi intervenait avec des masques typés. On notera que les masques, quels que soient les rites et les sociétés secrètes en cause, ne s'exhibent ordinairement au Gabon que de façon solitaire et toujours selon une mise en scène soigneusement orchestrée. Au contraire des effigies d'ancêtres qui restent immuables et immobiles dans leur rôle de gardiens des reliques – sauf à certaines occasions chez les Fang où les statues servaient de marionnettes –, le masque doit par une animation spécifique, voire une gesticulation acrobatique, redonner vie à l'image d'un mort ou de la mort : le danseur masqué, juché sur des échasses, parfois très hautes, sort de la brousse (lieu sauvage à opposer au village, espace de vie humaine organisée) à l'aube ou au crépuscule, rarement en pleine lumière, il est accompagné de quelques acolytes qui dansent avec lui et de musiciens qui scandent le rythme. Après son tour de village, il repart en forêt où seront cachées les figures de bois et rangés les accessoires (ces conditions précaires de protection, en milieu particulièrement humide, expliquent incidemment la relative brièveté d'utilisation de ces objets qui, devenus inutilisables, étaient refaits sans problème).

Instrument de «transpersonnalisation» et d'incarnation, les masques n'ont donc aucun caractère sacré en eux-mêmes, pas plus que le maquillage rituel qui a d'ailleurs la même fonction et qu'on effacera à la fin de la fête. Ils sont faits pour impressionner, pour créer un choc visuel qui induira un comportement psychique, celui du respect à l'égard d'une société secrète, celui de l'angoisse des déviants sociaux inquiets d'être dénoncés publiquement (sorciers maléfiques, jeteurs de sorts, incestueux ou personnes ayant négligé un interdit, voleurs ou criminels, etc.). Le masque, en éliminant l'aspect trop directement humain des notables initiés, mobilise l'image d'une force invisible, parfois celle d'un ancêtre précis – homme ou femme – ou, le plus souvent, celle, indifférenciée, des ancêtres d'un lignage; plus rarement, l'image d'un esprit composite anthro-zoomorphe, celle d'une entité mêlant les forces de l'homme à celles de la nature, fusionnant «ancêtre» et «esprit de la forêt» en vue de convaincre les villageois de la puissance régulatrice et implacable de l'*okuyi*, du *bviti ya-mweï*, du *kono*, du *yasi* ou du *mviri*.

La facture habituelle des masques blancs et notamment ceux sculptés par les Punu et les Lumbu, par leur ambiguïté formelle qui semble vouloir à la fois révéler de façon réaliste un visage précis et le cacher sous l'anonymat de traits idéalisés aux motifs plastiques normalisés – yeux globuleux aux paupières gonflées, ailes du nez arrondies, bouche aux lèvres très ourlées, scarifications frontales



Fig. 5. Danse de fin de deuil en l'honneur du défunt roi Ré-Dowé connu sous le nom de «roi Louis» (mort en 1867), avec un personnage masqué et des musiciens, village mpongwe (Libreville), chez le roi Kringer. Dessin original inédit, daté de 1869. © Wengraff-Hewitt

chéloïdes à écailles formant un losange, etc., parfois affublé de motifs animaliers – est en phase avec cette fonction de représentation symbolique, au cœur de la théâtralisation des rites dans le sud du Gabon.

Si les Punu ont notamment privilégié des expressions tendant au réalisme mais d'une humanité idéale aux formes codées, les autres peuples à masques blancs de la région ont choisi un langage plastique différent qui, en estompant de façon plus ou moins radicale la réalité volumétrique du visage, en propose une version audacieusement stylisée. Chez les Tsogo des monts Du Chaillu et surtout les Vuvi de la vallée de l'Offoué, les traits humains se résument à quelques tracés en relief sur un fond ovale blanc, d'un modelé souvent presque plat : un double arc de cercle appuyé sur un simple triangle aplati et quelques incisions se transforment ainsi en arcades sourcilières, des yeux, un nez et une bouche. L'image-portrait devient ainsi un pictogramme, la réalité morphologique devenant un signe. Peut-être n'est-ce pas par hasard que la marque scarifiée des initiés du *mwiri* et du *ya-mweï* est un oméga renversé (ω), tout comme le « visage » schématisé des masques tsogo ?

Dans l'art sculptural punu, au plan iconologique, il n'est pas vraiment patent de pouvoir différencier hors du contexte les représentations masquées féminines (à haute coiffe ou à grosses tresses, à scarification frontale en losange *magumbi*) de possibles images masculines (coiffe plate, visage dépourvu de scarifications), les informateurs n'étant pas d'accord entre eux sur ce point (ce qui montre toute l'ambiguïté de cette identification).

Les sociétés secrètes du sud du Gabon

Selon Monique Koumba-Manfoumbi (Koumba-Manfoumbi 1987, 173), les sociétés secrètes sont au cœur de la dynamique sociale et politique des Punu. Les chefs (*si-fumu*) de clan, de lignage (*fumu-dimbu*) et parfois de village avaient un véritable pouvoir de régulation des comportements. Chacun était « placé entre les hommes et la nature, entre les vivants et les morts, avait le devoir d'invoquer les mânes et de communiquer avec eux afin de se concilier leur faveur au nom du bien de toute la communauté » (*ibid.*, 171). Mais il fallait aussi, pour combattre les désordres, les abus et les déviances, d'autres moyens plus collectifs et notamment ceux, parfois sévères et notoirement expéditifs, de sociétés secrètes telles que le *mwiri* et le *bwiti*, pour les hommes, et autrefois, le *minyimu* et le *majunqu* pour les femmes (supplanté plus tard par le *ndjembe* des myene, appelé *nyemba* chez les Shira-Punu-Lumbu). Chaque confrérie a des danses spécifiques, parfois des masques (mais pas toujours), le nom du groupe étant généralement celui qui désigne l'objet sculpté.

L'*okukwe* est une danse à masque très ancienne des Mpongwe. En effet, dès 1839, les officiers de marine français venus au Gabon pour négocier les terrains sur lesquels s'établira la future agglomération de Libreville, purent déjà l'observer dans les villages des rives de l'estuaire. C'était l'« esprit protecteur » du roi Denis

Rapontchombo (vers 1780-1876 ; Daney 1924, 276). Il apparaissait dans les villages « pour fouetter les méchants et bénir ceux qui ont fait le bien ». Sur un dessin datant de 1869 et réalisé sur le vif au village du roi Kringer à l'occasion d'une danse de fin de deuil en l'honneur de son parent feu le roi Ré-Dowé (appelé « roi Louis » par les Européens), on peut distinguer un personnage masqué enveloppé d'une ample cape de cotonnade, accompagné de ses acolytes, qui fait face au chef. Malheureusement, si on peut reconnaître clairement les coiffes caractéristiques des femmes mpongwe, à grosse coque centrale en cimier rembourrée et piquée d'une épingle à cheveux en ivoire, on ne parvient pas à discerner le détail du masque lui-même (grands yeux étirés, long nez?).

En 1924, le chef de subdivision Pierre Daney décrit ainsi l'*okukwe* qui semble avoir déjà perdu de son prestige d'antan : « Il semble être une manifestation en l'honneur de l'esprit d'un mort vénéré, spécialement réputé protecteur du village, son "patron" [...]. L'Okoukoué réapparaît dans le village, disent les indigènes, pour fouetter les méchants et bénir ceux qui ont fait "le Bien". Mais actuellement ce n'est plus guère qu'une fête de réjouissance, toute croyance superstitieuse semble y être atténuée. Les femmes (qu'il venait surtout fouetter) ne sont plus effrayées par l'accoutrement bizarre de l'Okoukoué-danseur. Elles vont à cette fête pour s'amuser, et surtout pour s'y faire valoir. » (Daney 1924, 272).

Quelques années plus tard, vers 1930, le père Pouchet (archives C SSP) confirme cette impression : « Autrefois l'Okoukoué était quelque chose d'énigmatique mais aujourd'hui l'on sait parfaitement en quoi il consiste. C'est une danse très comique : poursuite, fouet levé, sauts de toutes sortes, l'Okoukoué les exécute avec une dextérité étonnante. Les spectateurs accourent nombreux, et, les poings sur les hanches, riant à gorge déployée, ils encouragent l'Okoukoué à la besogne. Ils marquent la cadence en battant des mains et en chantant avec des voix criardes, "ah! on les connaît leurs chansons". Quand il est en nage, quand il est essoufflé, l'Okoukoué va s'éponger et se reposer dans une petite cagna nommée "okosso". Il n'en sort qu'avec des cérémonies multiples. Le langage qu'on lui parle est celui des Ivili [du lac Zilé, près de Lambaréné] dont cette danse tire son origine. On dit aux profanes que l'Okoukoué est un revenant du pays des morts. Les grands danseurs, que ne font-ils pas pour exceller dans leur art, [...] ils veulent être subtils, légers ; ils font le fétiche de subtilité, "monda yi djavoura", qui ne va pas sans sacrifice de vies humaines. Voilà le mal [...]. » Au soir de la naissance d'un enfant, les danses vont durer toute la nuit : au crépuscule, l'*okukwe* censé représenter un esprit du monde des morts, un *ombwiri*, apparaît avec sa troupe et s'emploie à couper tous les régimes de bananes autour de la case de la jeune mère, dont les autres femmes du village s'emparent pour préparer un grand repas de fête.

Le *Yasi* des Galwa et des Enenga, un équivalent local du *mwiri* du sud du Gabon, était un esprit de type *ombwiri* qui s'exhibait également masqué (avec un masque



Fig. 6. Danseuse du *ndjembe*. Photo Ch. G.-D.

blanc), comme l'ont constaté plusieurs témoins au XIX^e siècle : le marquis de Compiègne en 1874, de passage sur l'Ogooué au village de feu Nkombè, le fameux « Roi-Soleil », qui venait tout juste de trépasser, empoisonné par l'une de ses femmes (Compiègne 1875, 64) ; et M^{re} Le Roy, en 1893 dans cette même région de Lambaréné, à l'occasion de ses tournées pastorales (*Carnets personnels*, archives CSSP).

Le célèbre *bwiti* (parfois orthographié *bwete*) qui a fait l'objet de plusieurs études ethnographiques approfondies (dont notamment celle d'O. Gollnhofner et R. Sillans dans les années 1960) est plus qu'une simple confrérie secrète. Le *bwiti*, par ses rites, ses chants, toutes ses expressions artistiques (musicales, sculpturales, chorégraphiques) est une vision globale de la société des vivants et du monde en général, d'ordre philosophique, moral et eschatologique. D'origine tsogo et pinzi déjà fort ancienne, il s'est progressivement répandu, de proche en proche, à l'occasion des contacts matrimoniaux ou commerciaux (y compris le commerce autochtone des esclaves), du centre du Gabon à tout le Gabon occidental et méridional, bien avant 1900, l'époque où les Européens l'ont découvert. Parvenu chez les Punu et les Lumbu au cours du XIX^e siècle, le *bwiti* est plus que les autres associations secrètes de la région lié à la dévotion envers les ancêtres. Il comporte également, chez les Tsogo, les Sangu et autres peuples des monts Du Chaillu, plusieurs niveaux d'initiation et des sections spécialisées (*ya-mweï*, *kono*, *bwete* des novices, *bwete* des pleurs, *bwete* de la mort).

Dans *Notes d'histoire du Gabon*, l'abbé A. Raponda-Walker cite un texte d'A. Maclatchy extrait d'un rapport daté de 1936 : « Le *Mwiri* a une grande importance sociale. C'est une sorte de police secrète destinée à punir les meurtres et les vols en recherchant les coupables. Il a en outre une fonction économique et devient alors un véritable facteur social de conservation. Quand une exploitation abusive de la brousse amène une raréfaction des fruits, du gibier, du poisson, etc., le *Mwiri* intervient pour la faire cesser. Il décrète terrain réservé telle portion de brousse pendant deux ou trois ans. Il sera interdit d'y chasser, d'y pêcher, d'y couper les arbres, d'y cueillir des fruits [...] Les ruisseaux interdits sont barrés. Il en est de même des pistes d'accès aux lots réservés. Personne ne doit franchir ces limites. » Tous les hommes font bien entendu partie du *mwiri* « de peur d'être considérés comme imbéciles ou sans courage. D'ailleurs les jeunes gens ont hâte d'y entrer, afin de pouvoir faire figure d'hommes » (Raponda-Walker 1960, 135, citant Maclatchy 1945).

Le *mwiri* (dont le nom signifie « diriger ») rassemblait jadis tous les hommes des villages punu : c'est le symbole de la force, de la puissance, de la virilité mais aussi de la vérité (Daneý 1924, 273). Il était très craint, surtout des femmes qui étaient impitoyablement mises à mort lorsqu'elles en pénétraient, volontairement ou accidentellement, les secrets. C'est pour cette raison qu'on attendait l'âge de quinze ans avant d'initier les adolescents, de peur que de plus jeunes initiés ne soient pas assez vigilants sur ce point crucial. Le *mwiri* a ses propres lois et se veut le gardien de la société coutumière, de la stricte tradition. Cette association secrète avait surtout pour but la salubrité des lieux publics (garder le village toujours propre et prendre soin de tous les points d'eau) et plus globalement le contrôle et la gestion de l'environnement. Quand la voix gutturale du *mwiri* (*ba-kono*) se faisait entendre aux abords d'un village, les femmes et les enfants se précipitaient pour en nettoyer avec soin tous les sentiers d'accès et la cour centrale, sans oublier les arrière-cours ! Le *mwiri* œuvrait au maintien des structures et des règles de vie traditionnelles en s'appuyant sur des actions plus ou moins discrètes destinées à dénoncer et à punir les coupables. De ce fait, il détenait une réelle autorité sur la communauté. Le *mwiri* était (et est encore en quelques lieux) une « école » traditionnelle dispensant une formation morale avec de nombreux interdits et des préceptes de comportement. Il impliquait des sacrifices propitiatoires d'animaux et parfois aussi dans l'ancien temps, comme le rapportent les missionnaires, d'êtres humains.

Dans les mythes gabonais, le *mwiri* est un génie aquatique redoutable – une sorte de saurien géant – qui, ayant dévoré sa mère, fut d'abord découvert par des femmes qui étaient allées à la pêche. N'ayant pu garder le secret, celles-ci furent dépossédées des avantages occultes que leur avait procurés le *mwiri* par les hommes, leurs maris, oncles et frères. Depuis cet épisode originel, ceux-ci l'ont, bien entendu, strictement interdit à leurs compagnes et parentes... Telle est la coutume, même là où la parenté est matrilineaire. On retrouve le *mwiri* dans toute la région

du sud du Gabon (Du Chaillu mentionne les rites assourdissants du « *m'muirri* », accomplis en commun par les « Aponos » de son escorte et les Tsogo du village Yengué qui les avaient accueillis, Du Chaillu 1868, 225). Il comportait plusieurs niveaux successifs d'initiation (*idieri*, *mwiri* et *ngoji*). L'enrôlement débutait pour les jeunes garçons à environ six ans; l'adolescent « candidat » subissait une formation très rude quasi militaire de plus d'une année qui, en cas de succès dit-on, lui procurait une faculté divinatoire de « double vision » et une puissance occulte redoutée (l'initiation comprenait un apprentissage au travail des plantations et à la chasse en forêt, un enseignement relatif aux coutumes sociales et à la sexualité mais aussi la circoncision); enfin, au stade ultime, certains initiés du *mwiri* recevaient par les rites du *ngoji* un enseignement complémentaire ésotérique centré sur les valeurs morales de la société, et particulièrement sur tout ce qui concerne la mort. Au commencement des épreuves, le candidat était entièrement rasé; durant sa formation, il était vêtu d'une sorte de « tutu » en feuilles qu'il ne quittait qu'au bout d'une année.

À la fin des épreuves, chaque nouvel initié recevait une marque (*dikimba*) en *V* ou en oméga renversé (ω), tatouée au bras gauche; et une autre sur le poignet « imitant une des écailles de l'animal symbolique du *mwiri*, le caïman qui “avalait” quiconque osait violer les lois et les secrets » (Koumba-Manfombi 1987, 175). On remarquera incidemment que ce motif à « écailles de saurien » se retrouve comme scarifications frontales et temporales sur beaucoup de masques blancs, punu notamment. Revenu dans le village de son lignage, l'initié faisait croire aux femmes et aux enfants qu'il avait été mordu par le grand esprit « Mangongo », ce qui était évidemment pour lui un titre de gloire (Raponda-Walker et Sillans 1962, 231). Le jeune homme devait ensuite grimper au sommet du palmier pour en soutirer le vin de palme, la boisson préférée des Punu, et le porter à son oncle maternel et à son père. Chaque village avait un autel dédié au *mwiri*, aménagé dans une petite cabane conique construite avec des branches de palmier, bien dissimulée dans la brousse environnante en pleine forêt. Le *mwiri* était et est encore l'orgueil des Punu, selon l'ancien ministre J.-B. Saulnerond (enquête orale, Ch. G.-D., novembre 2005). Aujourd'hui, bien sûr, le *mwiri* a perdu de son importance et de son influence socio-politique. Seule une petite minorité des villageois en font encore partie, beaucoup de garçons en âge d'être initiés ayant renoncé à cette ancienne coutume.

L'okuyi, une danse du mwiri

Le *mwiri* semble avoir comporté plusieurs danses, par exemple la grande danse *esomba* ou « danse du léopard » observée par l'abbé Raponda-Walker en 1907 chez le chef Kumu-a-Nyondo dans un village viya (ivéa) : « Dans cette danse, un homme affublé des dépouilles du fauve imite ses cris et sa démarche » (Raponda-Walker et Sillans 1962, 236). Cependant, la danse la plus communément répandue est bien celle du *okuyi*. L'*okuyi* (appelé aussi *mukudj'*, *mukuyi* ou *mbwanda* selon les

endroits) qui semble avoir eu le privilège, dans la plupart des peuples du sud du Gabon, de manipuler les fameux « masques blancs » (*itengi*; pl. *bitengi*), agit dans ce concert des rites du *mwiri* et notamment au moment des deuils (funérailles, levers de deuil). La voix du masque (considérée comme une caractéristique aussi importante que la forme plastique et les couleurs de l'artefact) est comparable à celle du *ngoji*, c'est-à-dire haut perchée et très aiguë. La tradition semble en phase avec l'aspect du masque puisque les informateurs déclarent que l'image de bois est celle d'une « femme morte », ces visages blanchâtres évoquant assez bien des masques mortuaires, par la couleur mais aussi par les yeux quasi fermés, aux grosses paupières à peine incisées. Quant à la « beauté » de ces visages au modelé strictement idéalisé et convenu, souvent mentionnée par les Européens en tout premier lieu, puis par des sculpteurs punu contemporains (LaGamma 1995, 149), n'est-elle pas simplement une réponse commode des villageois aux suggestions mêmes des enquêteurs ? Car un esprit n'a pas à être « beau » ou « laid », il doit seulement être conforme à la vision organisée qu'en a la société (un visage fardé de kaolin, une coiffe d'apparat en cimier de couleur noire, des lèvres rouges, les yeux mi-clos, etc.) pour être « efficace » dans ses interventions, dès lors qu'on essaye, par ces mascarades, de l'instrumentaliser au profit des vivants.

Pl. 3, 4

Le nombre des écailles du motif frontal qui marque beaucoup de ces masques – quatre, neuf ou douze le plus souvent – est, selon certains informateurs, une allusion au nombre des clans primordiaux punu-bayaka des récits d'origine (Merlet 1991, 69-71 ; information rapportée par le père Meyer, missionnaire à Mayumba dans les années 1960). Cette marque scarifiée serait en rapport avec les neuf clans d'origine et les neuf « routes » de la migration, quoique cette symbolique soit actuellement controversée (dans la thèse de Monique Koumba-Manfoumbi notamment ; Koumba-Manfoumbi 1987, 47). Par ailleurs, la disposition en losange est habituellement identifiée comme féminine, alors que l'autre, en carré, serait plutôt considérée comme masculine. Dans la mesure où, sur la plupart des masques blancs à scarifications faciales en écailles, on trouve les deux dispositions associées, en losange sur le front et en carré sur les tempes, peut-être doit-on penser finalement que ces représentations d'esprit sont en fait androgynes ? Paul Du Chaillu, lors de son voyage de 1865, fait référence à cet embellissement facial des femmes des Aponos, à ces « protubérances rondes au nombre de neuf et de la grosseur d'un pois, disposées en losange entre leurs sourcils. Des ornements du même genre ressortent sur leurs joues » (Du Chaillu 1868, 212). Le D^r Gussfeld, dans son ouvrage *L'Expédition au Loango (1873-1876)*, écrit : « J'ai vu chez les femmes Bayakas un tatouage particulier sur le front et les tempes, neuf ou seize points gros et ressortant considérablement disposés en carré reposant sur la pointe. »

Le masque de *mukuyi* fait référence à la « femme ancêtre ». Il avait pour fonction religieuse de relier les vivants aux morts, avec un rôle de captation des forces

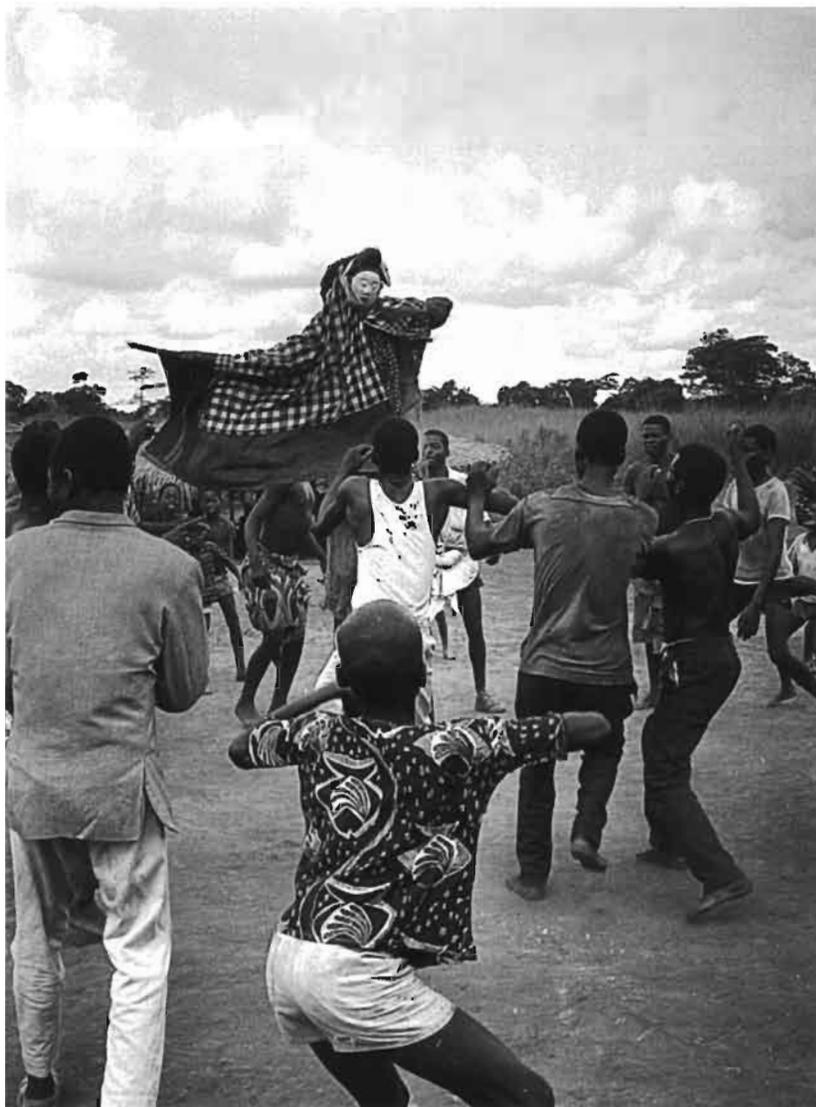


Fig. 7. Danse sur échasses de l'*okuyi*, Ndendé, 1966. Photo L. P.

occultes de ces derniers. Lorsque le porteur de masque surgit sur la place du village, il est entièrement caché sous son costume de fibres et de tissus : il ne cherche ni à se déguiser ni à s'embellir, il se retranche derrière une image conforme aux exigences du mythe, c'est un miroir de l'esprit. Le masque et ses accessoires (le vêtement et le chasse-mouches en rotin *mwandzu*) font partie des objets liturgiques des sociétés secrètes, et spécialement du *mwiri*, et jouent un rôle emblématique lors des manifestations publiques dans le traitement des affaires juridiques et, de façon plus discrète, lors des initiations des jeunes garçons. Le masque

était un puissant instrument de police pour tenir les femmes, les enfants et les esclaves dans la subordination et l'obéissance. Il a d'ailleurs permis de conserver longtemps intactes les coutumes et les lois de tous ces peuples du sud du Gabon, les Galwa, Shira, Viya, Punu, Lumbu, Tsengi, Vili et autres, jusqu'à l'arrivée des missionnaires et des administrateurs à la fin du XIX^e siècle.

Le *mukudji'* (*mukuyi*) est la danse du *mwiri*, c'est ce qu'affirment aussi bien l'abbé Florent Mboum-Bouassa, un prêtre punu originaire de Moabi, que Jean-Bernard Saulnerond, un notable de Mouila. Cette société secrète masculine est celle qui a conduit les Bajag depuis le Zaïre jusqu'aux confins de l'Ogooué. Très répandue dans le bassin de la Ngounié et assez loin vers l'est, elle paraît absente chez les Vili de la vallée de la Nyanga (Raponda-Walker et Sillans 1962, 226). Il n'a cependant rien à voir avec le *mungala* (enquête orale, Ch. G.-D., novembre 2005), une autre société secrète que l'on retrouve chez les Kota à l'est du Gabon, bien que par bien des aspects cette confrérie y ressemblât (Raponda-Walker et Sillans 1962, 226). De même, le *mwiri* des Punu ne peut être directement comparé au *bwiti* des Tsogo : selon Juste-Roger Koumabila, historien à l'université de Libreville (interrogé par Ch. G.-D. en novembre 2005), le *bwiti* « se pratique [surtout] pour se protéger des maléfices ou pour se soigner ». D'ailleurs, dans les rituels du *bwiti* observés chez les Punu, aucun masque n'intervient, alors qu'en pays tsogo, ils sont fort nombreux (*Art et artisanat tsogho*, 1975, 88). Chez les Lumbu, le *boyo* est un équivalent local du *mwiri* : il était chargé de maintenir l'ordre et de faire obéir les femmes. Se manifestant surtout la nuit, par la voix d'un mirliton, il exigeait des femmes du poisson ou du vin de palme, parfois des nattes ou des pagnes.

Les danseurs

Les danseurs de l'*okuyi*, dûment initiés au *mwiri*, sont beaucoup moins nombreux de nos jours bien évidemment qu'avant les années 1930. Toutefois, il en existe encore dans le sud du Gabon, par exemple à Loango et à Moukoulou, des villages visités en 2005 (Ch. G.-D.). Si on peut facilement photographier le danseur masqué avant et pendant la danse, en revanche il est strictement interdit de le prendre en photo sans son masque ou en train de s'habiller... En fait, il n'est « pas convenable » de faire le lien entre le personnage masqué, la représentation d'un esprit, et une simple personne du village. À la différence d'autrefois, tout le monde connaît aujourd'hui à Loango le danseur du *mukuyi* : c'est le fils du maire du village. D'ailleurs, on fait régulièrement appel à lui pour danser sur ses échasses, à Tchibanga ou en d'autres lieux, à diverses occasions (lors de la fête nationale du 17 août ou pour les campagnes électorales par exemple). Mais autrefois personne ne devait savoir qui était le danseur, ni les femmes, ni les enfants, ni les non-initiés. Le secret était bien gardé et c'est ce qui faisait peur. D'après l'abbé Florent Mboum-Bouassa, la raison principale de ce secret était les accidents de danse. Lorsqu'un

danseur, malheureusement, chutait du haut des deux mètres voire quatre mètres de hauteur des échasses, sa garde rapprochée se précipitait et l'emmenait très vite à l'écart dans la forêt. Là, s'il était mort, on le mettait au pied d'un palmier pour faire croire à un simple accident, car l'*okuyi* ne pouvait évidemment pas mourir.

La case où le danseur était habillé et harnaché sur les échasses était également un lieu interdit aux non-initiés. On voit que les acolytes du danseur jouent un rôle extrêmement important dans ces exhibitions. Le responsable des échasses est celui qui garde et s'occupe de ces longs supports de bois dur : c'est toujours le même, car son rôle est essentiel pour la sécurité de l'*okuyi*. Si le danseur, dans ses mouvements acrobatiques, sent qu'il y a un problème, il lui fait un signe avec son balai chasse-mouches (*muwandzu*) et tous les acolytes l'entourent aussitôt pour le soutenir et le ramener dans un lieu écarté des regards. Pendant ce temps, en intermède, les hommes et les femmes du village se mettent à danser l'*ikoku*, une danse au cours de laquelle on balance le corps en cadence au son des tambours.

Ce sont les tambourineurs et les chanteurs qui annoncent l'arrivée ou le retour de l'*okuyi*. Parfois, on répète les chants avant l'arrivée de l'homme masqué. Les chansons sont différentes d'un village à l'autre : très variées, certaines sont des encouragements pour motiver le danseur, d'autres évoquent des épisodes de la vie quotidienne comme celui de « la femme aux œufs », « la femme et l'enfant » ou « le père et les jumeaux ». Les chansons sont incompréhensibles pour les non-initiés parce qu'elles utilisent une langue ésotérique. En général, elles sont très courtes. La brièveté et la simplicité doivent faciliter la compréhension des chants (enfin, pour ceux à qui ils sont destinés). D'autres refrains font référence à la mort, au passé légendaire, comme la célèbre chanson *Bukulu* de Mack Joss qui retrace les origines lointaines et la migration du clan Budjale. D'après Pierre Daney (Daney 1924, 277), les chants sont le plus souvent « des injures aux femmes pour leur reprocher leur légèreté et leurs tromperies ». Par exemple : « [...] Si je te prends avec un *ironda* (amant), je te couperai les oreilles. » À noter que cette mutilation, pour cause d'adultère, existait partout au Gabon d'antan, mais pouvait, le plus souvent, être évitée moyennant une certaine somme d'argent... Quelquefois, poursuit P. Daney, « c'est une légende qui est chantée au cours de la danse. Ainsi celle du mariage d'une fille du pays avec un revenant. Elle rappelle les unions passagères des Blancs avec les femmes indigènes. » Au village de Loango, près de Tchibanga, le chant intitulé *L'Enfant et la Panthère* est celui qui annonce la sortie du danseur masqué. Il raconte que le danseur ne doit pas avoir peur de danser devant l'assistance. Tout le monde chante, accompagné par l'orchestre, le joueur de tambour frappant en cadence avec ses quatre baguettes de « bambou de Chine ». D'après l'abbé Florent Mboum-Bouassa, qui a retranscrit ce chant, la panthère était le danseur sur échasses qui, d'ailleurs, en rappel de cette assimilation, porte une peau



Fig. 8. Le danseur de l'*okuyi* interpelle les villageois, Ndendé, 1966. Photo L. P.

de genette accrochée à la collerette du masque. Personne ne pouvait approcher de près le danseur pour des raisons de sécurité et pas seulement d'ordre chorégraphique. La surveillance était stricte à cet égard. En effet, lorsqu'un danseur est capable de monter sur de hautes échasses et de faire des acrobaties spectaculaires, il attire du monde autour de lui et devient une vedette. C'est alors que son succès entraîne parfois des jalousies au point que des gens malfaisants, du village ou d'ailleurs, peuvent lui jeter subrepticement quelque noix de palme ou une pierre dans les jambes pour le faire trébucher et tomber...

Le danseur de l'*okuyi* est un sportif et un acrobate, car cette danse demande de réelles qualités athlétiques. Parfois pendant qu'il dansait, il choisissait dans la foule des assistants et désignait avec son chasse-mouches un bébé (d'environ six mois) dont un de ses acolytes s'emparait dans les bras de sa mère pour le lui lancer à la volée... Le bébé ainsi bousculé ne devait cependant pas pleurer une fois installé dans les bras du danseur et celui-ci dansait alors longuement avec lui, au grand plaisir des villageois. Selon plusieurs notables de Mouila et des villages des environs, cela se faisait encore dans les années 1960. C'était un honneur pour la mère et on disait : « C'est la panthère qui prend l'enfant. »

Un grand danseur de Mouila, au début du xx^e siècle, était capable, du haut de ses échasses de plus de deux mètres cinquante, de ramasser par terre une noix de palme. Il se courbait brusquement et se relevait à la seconde même, sous les applaudissements de la foule, la tête toujours en arrière afin que le masque ne tombe pas. Ce danseur avait également pour particularité de fabriquer lui-même ses masques, dont la coiffe était ornée d'un oiseau, la colombe, *dimbi*. Son petit-fils,

le maire actuel de Mouïla, raconte que pour pouvoir ainsi danser sur des échasses et porter un masque il faut avoir les « yeux percés ». Ce rite consiste à frotter les paupières et les yeux avec une substance tirée des plantes de la forêt (*mukému*) lors de l'initiation. Vous êtes alors capable de déceler tous les dangers et de voir les morts dans l'au-delà. Ne peut danser que celui qui a ainsi « quatre yeux » et qui a accès au monde invisible. Un proverbe punu dit : « Si vous n'avez pas d'yeux, vous ne pouvez pas danser le *mukudj*. » *Sadj* est ainsi le pouvoir de percevoir le danger, d'anticiper les obstacles et d'avoir une grande maîtrise de ses gestes, mais jusqu'où protège-t-il ? Selon un initié punu, pour pouvoir évoluer dans cet autre monde, il faut faire des sacrifices de sang, d'abord des animaux puis des humains. Les sacrifices humains avérés auraient disparu depuis les années 1950, mais certains décès inexplicables ou empoisonnements d'aujourd'hui ne seraient-ils pas à mettre en liaison avec ces pratiques anciennes ?

Autrefois, le danseur pouvait rester plusieurs heures au sommet de ses échasses, du matin tôt jusqu'à la fin de l'après-midi. En récompense de ses exploits et du spectacle ainsi offert à tous, il recevait des cadeaux. Quand le danseur était fatigué, il retournait à la case où il s'était habillé ; on récupérait le masque et les échasses et un autre initié le remplaçait. Ainsi, personne ne savait que c'était une autre personne qui dansait. C'était toujours le même mystérieux *okuyi* !

Tous les peuples du Gabon qui ont des masques blancs n'utilisent pas obligatoirement les échasses. Celles-ci semblent bien être une spécificité punu, shira, lumbu et sangu. Les Punu utilisent pour les fabriquer un arbre bien précis dont le bois ne casse pas : *musasa*, *muri* – *mambangu*, c'est-à-dire « l'arbre de course ou de vitesse », ce qui est une allusion à la façon de danser de l'homme aux échasses (Raponda-Walker et Sillans 1962, 144). Pour façonner les masques, les sculpteurs, considérés comme des artisans d'élite, utilisaient et utilisent encore des bois plus légers, faciles à sculpter, tels que le *Ricinodendron africanum*, appelé *muçèla* en langue punu et *gésanga* en tsoyo.

Interdit aux femmes et aux enfants non initiés, il est étonnant cependant que lors du passage de Paul Du Chaillu en pays punu, vers 1860, le masque *okuyi* ait pu ainsi être exhibé sur la place du village (de nuit semble-t-il) au milieu de la foule et en présence d'un étranger européen (Du Chaillu 1868, 216). À ceci près que Du Chaillu lui-même était considéré et craint comme un « grand esprit blanc », ce qui explique probablement cette apparente exception à la règle. Le masque, parfois assorti d'un qualificatif du genre « d'une beauté incomparable », affirmait l'importance des conceptions eschatologiques, la croyance au monde des défunts et l'espoir d'en obtenir une aide, ce que le sculpteur devait garder à l'esprit lors de son travail. Le masque au visage de formes convenues, soigneusement fardé de blanc, les sourcils noircis et les lèvres généreusement rougies, était fait pour évoquer l'esprit, probablement indifférencié, d'une femme jeune (plutôt que « belle »),

les entités invisibles de l'au-delà n'étant plus sujettes à l'angoisse du vieillissement mais peut-être sensibles à une certaine flatterie de la part des vivants...

Masques blancs et... noirs

Il existe aussi, comme on l'a vu, des masques « noirs », de même morphologie générale mais entièrement enduits d'un pigment végétal brun ou noirâtre. Selon l'ethnologue du musée de Tervuren, Paul Timmermans (fiche muséographique du MRAC, section ethnographie, EO.1964.58.119), cet enduit sombre est fait de graines écrasées et mélangées à de l'huile de palme, les lèvres restant parfois rouges, teintées au *ngula*. D'après Raponda-Walker et Sillans (Raponda-Walker et Sillans 1962, 143), ces masques noirs étaient appelés *ikwara* (ou *ikwara-mokulu*, le « masque de la nuit ») ; ils auraient représenté soit des hommes (LaGamma 1995, 148), soit des vieilles femmes. Selon cet auteur, les masques noirs auraient pu aussi servir de masques d'« entraînement » pour des danseurs néophytes, leur prestation annonçant alors l'arrivée d'un masque blanc « confirmé ».

Lors des enquêtes de 1966 (L.P.) dans la région de Mouila-Ndendé, certains informateurs ont indiqué que pour des rites particuliers, spécialement à l'occasion d'événements collectifs malheureux (épidémie, crime, pratique avérée de sorcellerie, etc.), il était possible de repeindre en noir un masque originellement blanc ou polychrome afin, si l'on peut dire, de le requalifier de façon occasionnelle. On peut constater concrètement cette réalité sur l'exceptionnel masque noir de l'ancienne collection d'Hendecourt (publié dès 1917 par Paul Guillaume et Guillaume Apollinaire), visiblement repeint par-dessus une sous-couche de kaolin.

Pl. 12

Ces masques *ikwara* noirs, aux fonctions anciennes de justicier, ne dansaient qu'au crépuscule ou la nuit, sur des échasses en bois de *musasa*, *muri-ditèngu* – « l'arbre aux revenant » (*Harungana madagascariensis* selon Raponda-Walker et Sillans 1962, 144), celles-ci étant toutefois, d'après tous les témoignages, beaucoup plus courtes que celles utilisées par les danseurs de l'*okuyi* diurne. Dans les musées et les collections, les masques noirs punu (mais aussi *galwa*, *lumbu* ou *shira*) sont nettement plus rares que les autres, peut-être en raison de leur caractère dangereux ou carrément maléfique qui a pu inciter les villageois, d'une part, à éviter soigneusement de les montrer aux collecteurs européens (à l'instar de tous les objets liés de près ou de loin à la sorcellerie), et, d'autre part, en cas de découverte, à ne pas les céder aussi facilement que les autres, beaucoup plus banals, aux voyageurs.

Pl. 21

Alisa LaGamma, dans sa thèse (1995) basée sur une année d'enquêtes de terrain dans le sud du Gabon, différencie nettement les deux types de masques punu. D'une part, le masque blanc classique *mukudj'*, d'une facture traditionnelle et ancienne, avec un visage féminin d'une « beauté » idéalisée, dont la danse accompagnait toutes les circonstances un peu importantes de la vie communautaire ; d'autre part, le masque *ikwar'* à visage sombre, parfois noir, dont la danse était organisée par



Fig. 9. M. Mamadou Moussavou Joseph, sculpteur punu de Mouila, 2005.
Photo Ch. G.-D.



Fig. 10. Danseur de l'*okuyi* au repos, pays punu, village Loango, 2005. Photo Ch. G.-D.

des « juges » à l'occasion de certains palabres difficiles (LaGamma 1995, 159). Le *mukudj'* danse sur de grandes échasses de deux à trois mètres de haut tandis que le masque noir *ikvar'* s'exhibe sur de petites échasses d'à peine un mètre.

Le masque blanc des Punu, un emblème identitaire

Depuis ces dernières années, les masques punu (que certains artisans-artistes sculptent d'ailleurs encore aujourd'hui à la fois pour les danses de « réjouissances » et pour les touristes de passage) ont pris une nette signification identitaire qui n'existait pas dans la tradition : le *mukudj'*, pour les informateurs d'Alisa LaGamma, a été « récupéré » comme l'emblème particulier des seuls Punu (ce qui, comme on l'a vu, est historiquement et culturellement très réducteur). Les festivités du *mukudj'*, devenues des performances aussi sportives que culturelles avec des « champions » acrobates, parfois en véritable compétition (LaGamma 1995, 176), ont ainsi perdu au fil du temps leur fonctionnalité cathartique collective originelle pour devenir des exhibitions quasi folkloriques de détente ou de loisirs (comme les matchs de football). Ces véritables « vedettes » doivent bien sûr s'entraîner physiquement pour réussir ces exercices spectaculaires, sans oublier toutefois de s'« endurcir » magiquement pour assurer au mieux leur succès.

Le masque blanc de l'*okuyi*, avec son visage blême ou sombre parfois, toujours aux yeux mi-clos, marqué au front du sceau clanique scarifié *magumbi* à neuf écailles couleur de sang, a ainsi accompagné les transformations du monde moderne, en devenant aujourd'hui un simple « logo » régional, mais toujours symbole d'une

histoire et de traditions qui rassemblent beaucoup de groupes de cette vaste région du sud du Gabon et des régions limitrophes.

PANORAMA STYLISTIQUE DES « MASQUES BLANCS » PUNU

Une approche comparative

Établir une classification pertinente et claire des « masques blancs » du sud du Gabon n'est pas facile. En effet, comme on l'a vu, l'utilisation rituelle de ces masques est commune à la plupart des groupes de cette vaste région et le symbolisme qu'ils expriment est relativement polysémique. Ils peuvent être impliqués dans des rites divers, tous plus ou moins liés à la mouvance du *mwiri*, tels que les funérailles et les levers de deuil (ordinaires ou de notables, d'initiés ou de parents de jumeaux, de jumeaux, etc.), les cérémonies propitiatoires et de guérison et, jadis, les jugements à caractère judiciaire. En fait, les masques *mukuyi* sont relativement polyfonctionnels. Ils peuvent donc ainsi participer, sous des formes analogues, à des rites aussi distincts que ceux du *mwiri* ou du *bwiti*, de l'*okukwe* ou du *ndjobi*, et cela chez les Myene (Mpongwe, Enenga, Galwa), les Punu, les Lumbu, les Tsogo, les Pove, les Nzebi ou les Tsengi.

Dès lors, compte tenu de cette réalité, deux approches sont possibles pour essayer de mettre un ordre dans cette réalité complexe et d'établir la dynamique stylistique de cet objet emblématique du sud du Gabon : soit une étude détaillée des formes et des décors ; soit un relevé des éléments contextuels des objets (dates et lieux de collecte, indications de fonctions, données de terrain). La classification proposée ici est issue de la combinaison de ces deux manières d'aborder la question, selon les principes définis pour l'étude de la statuaire Fang (Perrois 1972). Pour chaque « style » ou « variante », des critères de reconnaissance seront listés. Ceux-ci, découlant de l'analyse détaillée de la totalité des items du corpus, ne sont pas intangibles ni exclusifs : ce sont des tendances statistiquement fortes, qu'il faut toujours voir comme des « critères associés » car aucun détail retenu (dimensions, type de coiffure, facture du visage, type d'œil, scarifications, fonction ou provenance géographique, période de collecte, etc.) n'est à lui seul un indice déterminant d'appartenance certaine à tel ou tel style, à telle ou telle variante. D'expérience, il va de soi que cette esquisse de classification est susceptible d'améliorations, de précisions et de nuances que des investigations futures ne manqueront pas d'induire.

Le corpus d'étude

L'analyse morphologique des masques blancs punu, menée depuis 1998, s'appuie sur un large corpus de plus de 600 masques (dans cet ensemble, certains ont été vus et manipulés directement, d'autres étudiés d'après des photographies provenant de fonds muséographiques et de collections particulières). Beaucoup de ces objets ont été publiés dans des ouvrages ou dans des catalogues de vente mais un nombre non

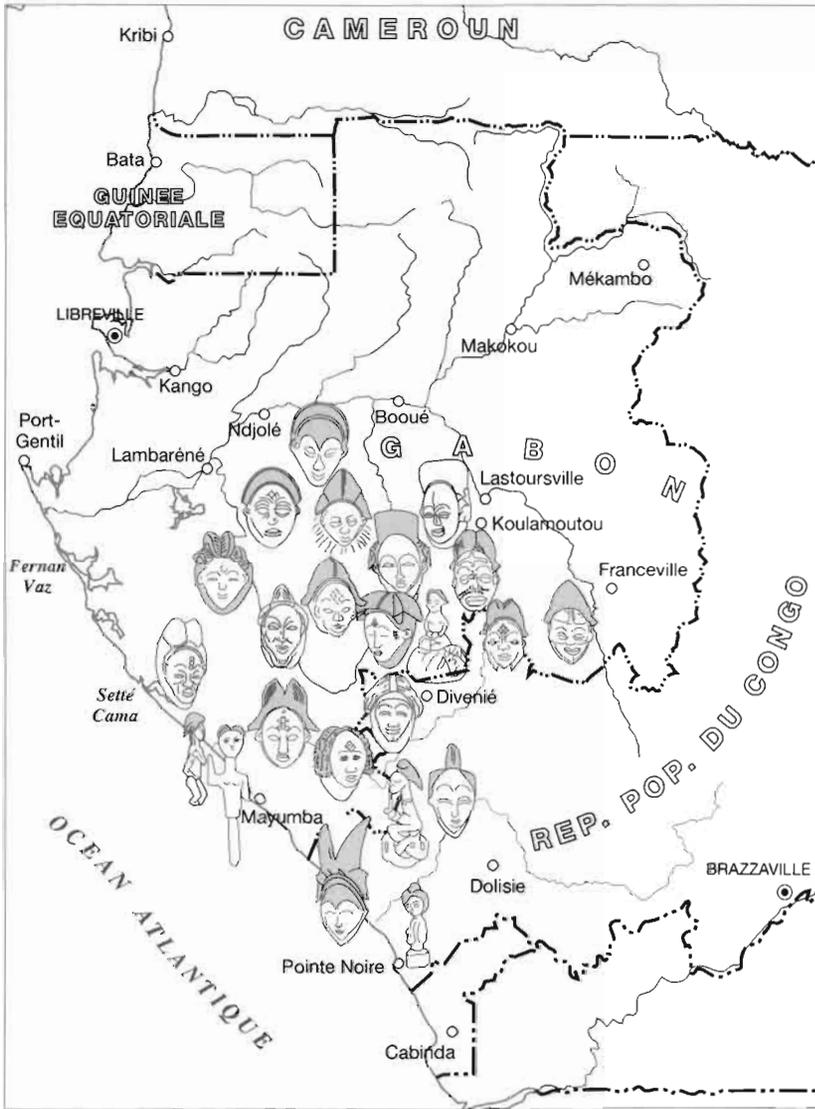


Fig. 11. Œuvres typiques des styles et variantes punu

négligeable est encore inédit. La caractérisation contextuelle a été nourrie, en parallèle, d'une large documentation livresque (voir bibliographie), archivistique (fiches et dossiers techniques des musées ethnographiques européens) et de données de terrain (Louis Perrois a mené plusieurs enquêtes de 1966 à 1973 en pays myene, punu-lumbu et tsogo, dans le cadre du musée des Arts et Traditions du Gabon de Libreville ; Charlotte Grand-Dufay a séjourné à deux reprises plusieurs semaines au Gabon en janvier 2005 et aussi en octobre-novembre 2005 chez les Punu de Mouila, Ndende, Tchibanga, Mayumba, Loango, Murindi et Moabi).

S'il est impossible de donner ici le détail de l'analyse morphologique de ces 600 masques blancs, quelques résultats statistiques sont toutefois intéressants à considérer, dans la mesure où, habituellement, dans les expositions ou les ouvrages consacrés aux arts tribaux, la présentation d'un ou de deux masques punu suffit bien souvent à étayer des considérations générales qu'une étude plus large relativise très vite.

Concernant les coiffes en cimier, toujours de couleur noire, à coques rembourrées finement striées de nattes, la répartition est de 44% de coiffes à large coque centrale; 12% à coque centrale haute, soit pour ces deux seuls types, dominants, un total de plus de la moitié des items traités; 17% pour la coiffe à deux coques de même importance (ce qui constitue une variante importante) et 7% à coques multiples (variante plus anecdotique que stylistiquement pertinente); enfin, 4% de coiffes plates à « visière » (des masques anciens et devenus rares, cette variante ayant probablement disparu à la fin du XIX^e siècle) ou à grosses tresses et 2% de coiffes « en mortier » de volume tronconique (une variante probablement très locale).

La forme et la facture des yeux, quasiment toujours mi-clos avec des paupières globuleuses, sans que jamais la pupille n'apparaisse, sont très caractéristiques : 45% sont du type en « grain de café », c'est-à-dire de volume ovoïde, en léger bas-relief, coupé d'une fente arquée, plus ou moins en oblique; 21% sont franchement globuleux, remplissant pleinement les orbites creuses; 20% sont moins volumineux et plutôt étirés vers les tempes, d'un type en « amande »; enfin 14% sont en forme de croissant plus mince, en léger relief, donc moins exorbités, avec les fentes palpébrales très arquées. On constate ainsi l'homogénéité de forme de ce détail anatomique majeur.

Le nez, toujours fin et bien formé avec une base aux ailes délicatement arrondies, jamais épaté, est d'une facture plus idéalisée que vraiment réaliste, avec un sillon sous-nasal (appelé philtrum en anatomie) souvent indiqué. C'est également un élément commun à toute la production du sud du Gabon : peut-être est-il, avec la couleur blanche, la coiffe noire à coques et les yeux globuleux mi-clos, un des marqueurs culturels anciens de ce type de représentation, issu d'une observation attentive, dès le XVI^e siècle, de la forme étrange du visage clair des marins portugais?

Car il n'aura échappé à aucun amateur d'art africain qu'on retrouve ce même type de nez (fin à ailes ourlées, parfois les narines dilatées, avec un philtrum de liaison et des lèvres bien formées, étirées et pulpeuses) dans l'art du Bénin et jusqu'au XX^e siècle dans l'art des Yoruba du Nigeria. Comme les éventuels courants d'influence internes à l'Afrique du pourtour guinéen restent très hypothétiques, on peut penser que ce type de visage est, au moins en partie, un élément externe qui s'est introduit dans les styles autochtones, un élément qui en Afrique équatoriale bantoue s'est trouvé être en phase avec l'imaginaire du mythe originel qui faisait, comme on le sait, des hommes blancs de passage (marins, explorateurs, commerçants et colons) des avatars des *imbwiri* fabuleux de jadis. Il faut aussi noter que si le nez punu-lumbu

est fin avec une base à ailes arrondies, tel un nez d'homme européen, le nez des autres masques blancs de la région, taillés par les Sangu, Nzebi, Tsogo et Pove notamment, est d'un strict dessin géométrique, en triangle aplati, d'une inspiration moins ciblée.

Le visage et la coiffé en cimier des masques blancs punu-lumbu sont toujours appuyées sur une collerette qui, au plan fonctionnel, permet de fixer la cape dissimulant le danseur. Cette collerette, évidemment monoxyle, est fine et discrète dans 49% des objets; large et épaisse pour 29% des items et finement sculptée « en poignée » ou cadenette enveloppante sous-mentonnière pour 5% des cas. Dans la mesure où les sculpteurs pouvaient, à leur initiative d'artiste ou parfois sur demande de leur clientèle, donner libre cours à leur virtuosité dans le maniement de l'herminette, certains masques sont en effet plus ornés que d'autres sur cette partie pourtant peu visible quand le masque est en action. La collerette pouvait ainsi être traitée comme une longue tresse nattée, volumineuse et enveloppante, descendant en « cadenettes » de part et d'autre du visage, en accessoire complémentaire de la haute coiffure à coques. Parfois, cette natte jugulaire forme sous le menton une sorte de « poignée » plus ou moins visible. Ce qui peut apparaître de prime abord comme ayant pu être un élément de maintien, du moins quand le masque est dépourvu de son vêtement, n'est très probablement qu'un simple décor. En effet, au plan technique et en situation d'utilisation dansée, le masque est maintenu près du visage du porteur, non pas par les mains (qui devaient en l'occurrence rester libres d'une part pour se maintenir en équilibre et, d'autre part, agiter des chasse-mouches de rotin) mais par les dents qui mordaient un bâtonnet transverse fixé horizontalement à l'intérieur des joues de la sculpture. Certains masques fort anciens sont pourvus de ce motif décoratif à natte enveloppante en « poignée » : voir par exemple le masque bicolore du Musée historique de Berne, 32 cm, publié par L. Frobenius en 1898; le « *M'Pongwe mask* » publié par Paul Guillaume in *Primitive Negro Sculpture*, 1926 : 39, fig. 7; ou le masque, d'un faciès puissant avec la bouche ouverte aux dents acérées, de l'ancienne collection Chambon, du musée d'Ethnographie de Genève. Comme pour les coiffes, on peut penser, à propos de ces nattes enveloppantes, à un phénomène de mode, les sculptures de bois étant souvent un reflet symbolique des réalités de l'époque, parures et représentations de parures étant logiquement en phase.

Les scarifications faciales et les mutilations dentaires sont également très caractéristiques et notamment sur les masques punu et lumbu de la haute vallée de la Ngounié. Paul Du Chaillu, dès 1865, avait bien remarqué ce qu'il appelle les « tatouages » des femmes « aponos » de la région actuelle de Mouila : un tatouage frontal en losange et des rayures qui, du nez ou de la bouche, vont rejoindre les oreilles (cf. plus bas, le type 2 c). L'explorateur ajoute qu'on leur a ôté les deux incisives supérieures, une mutilation rituelle qu'il a retrouvée sur le masque de la danse « *Ocuya* ». Ce traitement particulier de la dentition (incisives arrachées ou brisées et autres dents taillées en pointe) se retrouve sur certains masques, anciens

Pl. 9, 12

Pl. 6

notamment (cf. Frobenius 1898 : 366, fig. 53), mais semble avoir été abandonné au début du xx^e siècle aussi bien comme parure symbolique des femmes que comme motif sculptural des masques. Il y a là un autre indice de la liaison, déjà évoquée, entre les modes de parure et les traditions de sculpture. L'*ombwiri* est une image mentale qui change d'aspect selon les époques et de région en région.

Pl. 45, 46 Il est intéressant de remarquer que l'usage des scarifications linéaires « en bande » des tempes, des joues et parfois aussi du front, observées par P. Du Chaillu au xix^e siècle est aujourd'hui totalement passé de mode dans la vallée de la Ngounié (depuis la fin des années 1930, si l'on se réfère aux observations et photographies du D^r Stephen Chauvet chez les Bayaka – Chauvet 1936 : 113-114), alors que ce décor a perduré, sur les masques au moins, chez les Tsengi de la zone aujourd'hui frontalière entre le sud du Gabon et le Congo, au sud de Mbigou et vers Pana. Le pasteur Efraïm Andersson en a trouvé un magnifique spécimen chez les Ndasas, des environs de Zanaga, une des étapes de la migration d'origine des peuples Punu et Lumbu (Andersson 1953 : 346). Marc Leo Felix (Felix, 1995 : 145) pense que, selon certains de ses informateurs, les masques à décor scarifié frontal en losange à motif en écailles seraient féminins et le rappel visuel d'une entité ancestrale, une mythique « jeune femme blanche morte ». À l'inverse, les masques blancs sans scarifications seraient considérés comme des *imbwiri* masculins, intervenant dans les rites initiatiques secrets du *mwiri*.

D'après l'abbé Meyer, cité par Annie Merlet (Merlet, 1991 : 71 – note dactylographiée du P. Meyer, sans date, 9 pages, *Hierarchie des clans, tribus, ethnies de la région de Mayumba*) les masques blancs punu et lumbu – du moins de cette région de l'extrême sud-ouest du Gabon – pourraient être différenciés par l'importance plus ou moins affirmée de la coque centrale de la coiffe. Selon certains de ses informateurs lumbu, la haute coque en cimier des masques lumbu indiquerait que la « chefferie première » se trouve chez eux. Les chéloïdes en forme d'écailles, formant le motif losangique ou carré au milieu du front et sur les tempes, toujours coloré en rouge vif, rappelleraient quant à elles, le nombre des clans primordiaux du groupe (neuf ou douze selon les villages), ceux-ci étant à la base du système de parenté qui régit les alliances matrimoniales et donc l'essentiel de la vie sociale. On trouve cependant, sur quelques masques, des chéloïdes disposées autrement, en alignement linéaire vertical selon l'axe du front notamment.

Pl. 9, 20 À propos de la couleur dominante du visage : 77% des masques ont un fond de teint blanc ou blanchâtre plus ou moins épais (avec des nuances allant du beige rosé au gris clair bleuté) ; 7% sont bicolores (front ocre et face blanche) ; 6% présentent un visage entièrement ocre ; 1% un visage ocre rouge et 1% un visage polychrome (blanc, rouge, ocre, noir – souvent par aplats en « quartiers » opposés) ; enfin 8% seulement des 600 masques du corpus sont « noirs » ou à visage brun foncé. On remarquera que les masques noirs présentent les mêmes motifs de décor frontal (en

losange, en carré, en ligne ou en bande) que les autres, apparemment de façon aléatoire, ce qui voudrait dire que le lien entre la couleur foncée du masque et les scarifications n'est pas pertinent : cette teinte noire du visage se retrouve dans toutes les variantes stylistiques. On peut donc estimer que le choix de la couleur correspond à une nécessité symbolique d'un autre ordre, plus fonctionnelle et circonstancielle qu'identitaire. D'après nos informateurs, les masques noirs sont des représentations d'esprits « justiciers ». Les masques polychromes auraient eu, quant à eux, un rôle divinatoire et thérapeutique, comme les masques *mvudi* de l'aire nzebi. M. L. Felix mentionne aussi des masques à cornes qui auraient existé par le passé pour les initiations dans la région du Mayombe (Fourquet 1982 : 57, fig. 8); ainsi que des masques coiffés d'un oiseau, sculpté en ronde-bosse. Enfin, quelques masques blancs ainsi que des statuettes ont eu à l'occasion des coiffes ressemblant à un casque colonial, ces objets qu'on peut considérer comme propitiatoires étant destinés, dans les années 1930, à faciliter les relations entre les villageois et les autorités coloniales.

Esquisse d'une géographie des « masques blancs » du sud du Gabon

Il serait prématuré et artificiel de présenter ici une classification définitive avec une arborescence figée de variantes pouvant être attribuées de façon univoque et sûre à tel ou tel groupe, d'époques précises. Mais il serait également faux et surtout peu utile, de regrouper dans un même ensemble indifférencié les 600 masques du corpus. Il fallait donc bien trouver une solution provisoire reflétant au mieux les résultats de cette comparaison minutieuse de plusieurs centaines d'items. Celle-ci consistera à corrélér de la façon la plus pertinente possible, les différentes données morphologiques et contextuelles accumulées, en tenant compte en outre du facteur temporel et historique (certains objets datent avec certitude du milieu du XIX^e siècle, d'autres du début du XX^e, beaucoup des années 1920-1940, d'autres enfin d'une période quasi contemporaine d'après 1950 – ces indications d'ancienneté étant à mettre en rapport avec les données de la tradition orale évoquées plus haut et notamment en termes de contacts entre les groupes).

Pl. 15, 49

À l'analyse comparative, il est apparu d'une part qu'un « centre de style » punu-lumbu s'est développé depuis deux siècles au moins dans cette vaste région occidentale du Gabon, d'autre part, que toute une série de variantes particulières, plus ou moins apparentées à ce centre pour des raisons rituelles (notamment dues à l'extension des rites initiatiques du *muiri*), a prospéré à sa périphérie immédiate (au nord et à l'est), le point commun de toutes ces expressions sculptées étant la blancheur symbolique du visage.

Le centre de style « punu-lumbu »

On peut considérer qu'il existe bien un archétype du masque blanc punu-lumbu : le visage de dimension « naturelle » – grandeur nature ou juste un peu



Fig. 12. Coiffure masculine à coques crêpées, pays punu-bayaka, avant 1904, carte postale ancienne, série J. Audema



Fig. 13. Coiffé en «tour» de femme tsogo, 1865 (Du Chaillu 1868, 236)

surdimensionnée, allant de 25 cm à 37 cm environ, correspondant en fait, selon M. Mamadou Moussavou Joseph [fig. 9], sculpteur à Mouila, à une taille « sur mesure » de la tête du danseur [enquête orale Ch. G.-D. 2005] - est de forme ovoïde, losangique ou triangulaire, enduit de terre argileuse blanchâtre; surmonté d'une coiffe importante en cimier, soigneusement façonnée, toujours de couleur noire, constituée de coques rembourrées finement nattées, parfois flanquées de couettes tombantes plus ou moins ourlées; les yeux toujours mi-clos, sans pupille, les paupières gonflées; le nez fin, de facture naturaliste de type européen, et la bouche étirée en avant avec des lèvres ourlées et soigneusement dessinées, laissant parfois apercevoir les dents; le front et les tempes marqués de motifs scarifiés en écaille de saurien, toujours rouge vif.

Cet archétype, très reconnaissable parmi toutes les expressions plastiques négro-africaines, est attesté dans une zone géographique allant de Libreville au nord à Pointe-Noire au sud, de l'estuaire du Gabon aux lacs du bas Ogooué, dans la vallée de la Ngounié et les lagunes côtières, dans le massif du Mayombe et la plaine de la Nyanga. Ceci dit, selon les séquences de temps allant du XVIII^e siècle au milieu du XX^e, cet archétype théorique a pris bien des formes spécifiques et circonstancielles que des récits de voyage anciens, des archives, des gravures et parfois des photographies, nous permettent de particulariser comme des variantes remarquables.

L'analyse comparative avait conduit, dans un premier temps, à différencier dans le groupe des masques punu-lumbu « classiques », les petits masques (dimension

naturelle de 25 à 30 cm environ) et les grands masques (de dimension supérieure à 30 cm). Cette différence de taille, apparemment modeste, induit de façon assez nette une allure spécifique, avec dans le premier groupe un visage étroit donnant de l'importance à l'ampleur de la coiffe; et dans le second, un visage triangulaire au front large et majestueux, ce qui le met bien en valeur, sous une coiffure proportionnellement moins impressionnante. Concernant la pertinence de ce critère de dimension (en hauteur mais aussi en amplitude au niveau du visage et de la coiffe), il faut mentionner l'opinion des artistes punu eux-mêmes, tel M. Mamadou Moussavou Joseph de Mouila, mais aussi d'autres artistes à Tchibanga, qui indiquent que les plus « petits masques » (25 à 28 cm environ) étaient ceux qu'utilisaient et utilisent encore aujourd'hui les plus jeunes danseurs (certains de ceux-ci n'ayant pas plus de 15 ou 16 ans, avec un visage d'adolescent), tandis que les plus « grands » (30 à 40 cm environ) étaient ceux des danseurs adultes, des initiés plus aguerris (enquête Ch. G.-D., janvier 2005). Pour les Punu, il n'y aurait donc là qu'une seule catégorie stylistique.

Pl. 26, 33

Les masques blancs punu-lumbu de type « classique » : quelques variantes

Types 1 a et 1 b

Ce type qu'on peut estimer être le plus « classique », celui des Punu-Lumbu, rassemble la très grande majorité des items du corpus (plus de 60% des objets étudiés au total), de plusieurs époques, depuis le magnifique et étonnant petit masque à double coque de l'ancienne collection sir Kenneth Clark (26 cm) récolté avant 1860 probablement, jusqu'aux très nombreux spécimens rapportés par les administrateurs et autres colons dans l'entre-deux-guerres, tous provenant des vallées de la Ngounié et de la Nyanga (Fougamou, Mouila, Ndendé, Tchibanga, Mayumba).

Pl. 15

Les caractéristiques du type 1 a sont les suivantes : masque de 25 à 30 cm maximum; à visage ovoïde, en losange ou triangulaire (fardé de terre blanchâtre); pourvu d'une ample coiffe noire rembourrée à nattes fines formant soit une large coque carénée (*buyi*) à couettes latérales courtes, soit deux coques (*mabuda*) de même hauteur assorties de couettes latérales retombant derrière les oreilles (parfois insérées dans la collerette); avec ou sans scarifications chéloïdes sur le front et les tempes; les yeux mi-clos de type en « amande » ou en « grain de café »; les sourcils pyrogravés au fer rouge ou traités en léger relief et peints; un nez fin avec les ailes arrondies; une bouche plutôt petite en V ou en forme de huit (∞) aux lèvres ourlées et rouges, parfois agrémentées de dents à mutilation rituelle (absence des incisives); collerette de teinte noire. Certains de ces masques sont noirs (8% du corpus). On remarque des variantes au niveau de la coiffure : quelques masques, identifiés comme masculins, ont une coiffure en « casque colonial » voire en « chapeau de la milice » des années 1930 (enquêtes orales, Ch. G.-D., Mourindi, octobre 2005). Les masques donnés

Pl. 1



Fig. 14. *Les beautés ashiras* : coiffures féminines des Shira, région de Fougamou, in Du Chaillu 1863, 468



Fig. 15. Femmes punu-bayaka vers 1880. Carte postale ancienne

comme masculins correspondent à 30% du corpus environ : ils présentent un visage sans scarification, doté d'une coiffure à une ou deux coques, appuyée sur une épaisse collerette qui symboliserait la barbe des hommes.

Le type 1 b, d'aspect globalement très comparable au type précédent, est cependant de dimensions un peu plus importantes, de 30 cm environ à presque 40 cm coiffe comprise, soit un surdimensionnement de 10 à 15%, ce qui modifie assez nettement son impact visuel. Ces masques sont plus impressionnants. Le visage est plus large, de forme triangulaire avec un vaste front doucement incurvé; la coiffe à trois coques dont la coque centrale plus haute, toujours majestueuse, est carénée et flanquée de couettes latérales épaisses retombant bas derrière les oreilles, parfois de facture ourlée; les sourcils arqués sont incisés ou en léger relief; les yeux de type en « grain de café » aux fentes palpébrales légèrement arquées; un nez fin et saillant; une bouche aux lèvres épaisses, ronde ou en V, bien dessinée; une collerette généralement large et épaisse; un front à motif scarifié losangique à motif en écailles ou un visage non scarifié.

Malgré leur facture très comparable au niveau du visage, on doit s'interroger sur la répartition en masques à coque centrale carénée à cimier unique (des masques considérés comme féminins ou masculins selon la présence ou non des scarifications en chéloïdes) et masques à deux coques jumelées, toujours féminins selon nos informateurs. Le type de coiffe à imposante coque centrale ou chignon en cimier nous est connu par de nombreuses gravures anciennes (1850 à 1875) : il semble donc relever d'une très ancienne tradition du nord-ouest du Gabon. Il a été remarqué dès le milieu du XIX^e siècle chez les Mpongwe de l'estuaire du Gabon (dans les villages des rois mpongwe, vers 1840-1850), chez les Enenga et

les Galwa du bas Ogooué, chez les Shira et les Nkomi (lagune du Fernan Vaz), chez les Kande de l'Ogooué. Il est donc patent que ces coiffures à coques rembourrées, de formes variées, à coque centrale ou à deux coques (*mabuda*), étaient encore très à la mode au XIX^e siècle. À cet égard, on dispose aussi d'illustrations du XVI^e siècle (1605) montrant des habitants du « Cabo Lopo Gonsalves » (côte atlantique du golfe de Guinée entre le cap Lopez et le Loango?) avec des coiffes très élaborées dont une coiffure féminine à coque centrale nattée ressemblant fortement aux coiffes en cimier mpongwe ou punu. On comprend donc mieux pourquoi les masques d'esprit à visage féminin de cette vaste zone allant de l'Angola au Gabon, présentent cette coiffe à la fois bien particulière et très reconnaissable. Selon l'ethnologue Paul Timmermans du musée de Tervuren, la coiffe féminine à deux coques est connue au Gabon sous le nom de *maumbi* dans la région de Ndendé (enquête en 1964). Ces différents types de coiffe observés sur le terrain par les voyageurs, ici et là, chez les Mpongwe, les Nkomi ou les Punu, sont autant d'indices d'identification « ethnique » permettant d'instaurer *a minima* un certain ordre spatial dans la nébuleuse jusqu'ici indifférenciée des masques « Mpongwe-Punu-Shira ».

Type 1 c

Le type 1 c rassemble les masques à coque centrale haute en forme de « pain de sucre ». Ils sont moins nombreux que ceux des types 1 a et 1 b : seulement 12% du corpus. Parmi eux, on compte autant de masques à visage sans scarifications que de masques à visage scarifié. On remarque aussi que les couettes latérales sont très courtes parfois minuscules et à l'occasion absentes. D'après l'abbé Meyer, cité par Annie Merlet (1991 : 71), ces masques à haute coiffure en « pain de sucre » seraient lumbu. Il n'est pas à exclure que cette catégorie puisse être une variante locale des types « classiques » 1 a et 1 b. Ce sont des masques présumés punu-lumbu, mais peut-être ont-ils été également présents chez les Mpongwe, les Kande, voire les Pinzi? Les représentations de bois font en tout cas directement penser à la coiffure royale de l'épouse favorite du roi Denis Rapontchombo des Mpongwe, telle que l'amiral Bouët-Willauze l'avait vue en 1840 à Libreville. C'est à l'évidence une coiffure d'apparat, assortie de petits « macarons » latéraux, digne de représenter sous forme de masque un *ombwiri* important. On peut donc suggérer qu'à cette époque ou à peine quelques décennies auparavant, les masques *Okukwe* des Mpongwe (analogues aux masques *okuyi* des Eshira-Punu-Lumbu) relevaient peu ou prou de cette catégorie. On retrouve ce même type de coiffure, mais plus resserré sur les tempes, moins haut et avec moins de majesté, jusque dans la moyenne vallée de l'Ogooué comme les gravures des récits de Brazza le montrent clairement, chez les Duma, Kande, Pinzi et autres populations de l'Ogooué. Ce qui a parfois conduit à hésiter dans l'identification de certains masques dont la facture est aussi bien de tradition fang que myene ou kande.

Type 1 d

Pl. 33, 34 Il comprend les masques blancs punu à coques multiples : ce groupe représente 7% du corpus, répartis pour moitié en masques à scarifications et masques non scarifiés. Le masque du musée de Brooklyn est la référence la plus ancienne. Beaucoup de masques provenant de la vallée de la Nyanga sont ainsi multicoques. On peut considérer que c'est une évolution un peu baroque du standard originel punu-lumbu, peut-être à l'initiative de certains artistes dans un contexte d'une relative compétitivité des groupes, telle qu'Alisa LaGamma l'a mentionné dans sa thèse.

Type 1 e

Pl. 30, 32 Il ne représente que 4% du corpus, équitablement répartis en masques scarifiés et masques sans scarifications : ce sont des masques dont la coiffe est à grosses tresses disposées de part et d'autre d'une raie axiale, laissant le front très dégagé, d'une facture résolument « réaliste ». Cette coiffure est connue dans le sud du Gabon, chez les Punu, sous le nom de *matoki*. Selon les informateurs de la région de Mouila, ce serait une coiffure réservée aux jeunes accouchées ou parfois aux veuves. Ce même type de coiffure a été observé en 1966 aussi bien chez les Shira que les Punu et les Tsogo. À noter enfin qu'on ne trouve pas ce type de masque dans la région méridionale de la Nyanga.

Type 1 f

Pl. 38, 39 Cette variante comprend les masques à coiffe « en mortier » avec des cheveux collés, le plus souvent noirs ou bicolores (noir et blanc) [fig. 13]. Ces spécimens, dont quelques-uns sont d'une qualité exceptionnelle, sont rares et ne représentent que 2% du corpus. D'une facture très spectaculaire, ils peuvent être sans scarifications ou être marqués de scarifications linéaires. Ils constituent un petit groupe d'objets d'un grand intérêt culturel et historique. Malgré une représentativité très limitée, ces masques (blancs, noirs et bicolores) sont à mettre en rapport avec une observation bien précise de Paul Du Chaillu (Du Chaillu 1868, 234-236) à propos des coiffures des « Ishogos » [Tsogo]. En effet, l'explorateur qui le premier a atteint la région du Mouila actuel, sur la moyenne Ngounié, remarqua, d'une part, le proche voisinage des « Aponos » (Punu) du village de Mokaba avec les « Ishogos » (Tsogo) de Mokenga, un village situé à une demi-journée de marche vers l'est (alors que ces Tsogo se sont sensiblement déplacés depuis lors vers la région de Mimongo, située assez loin au nord-est) ; et nous fournit, d'autre part, une description détaillée des coiffures « en forme de tour » de ces « Ishogos ». L'hypothèse est que cette « mode » bien particulière des femmes tsogo du milieu du XIX^e siècle a très bien pu se propager dans toute cette micro-région de la moyenne Ngounié et fournir un modèle à certains masques de l'*okuyi* (dont on sait maintenant qu'ils ont aussi été utilisés par les peuples non punu de la périphérie : Galwa, Enenga, Tsogo, Sangu, Nzebi, etc.).

Ainsi, les masques à coiffure « en tour », souvent décorés de façon suggestive et réaliste de cheveux collés à la résine, mais de facture punu très classique au niveau de leur visage, auraient été assortis d'une coiffe « à la mode des Tsogo ». En effet, ceux-ci étaient à l'époque au voisinage immédiat des Punu de la moyenne Ngounié et commerçaient activement avec eux (produits divers, esclaves, etc.). Cet emprunt d'un élément de décor à la fois original et esthétiquement apprécié n'aurait rien d'étonnant dans la perspective culturellement dynamique des styles multi-ethniques des masques blancs.

Type 1 g

Dernier type de masques blancs, il présente un visage surmonté d'une étonnante coiffe « à cornes ». Ces objets sont très rares (1% du corpus) et parfois d'une facture exceptionnelle. Le visage est blanc ou parfois bicolore avec des aplats contrastés. Ces masques à cornes sont anciennement connus (Fourquet 1982, 57, ill. 8; Perrois 1979, 23), mais leur symbolique reste encore énigmatique. À visage humain et cornes animales, cet esprit composite évoque la puissance des êtres de l'au-delà et un lien d'ordre « totémique » avec le monde de la brousse. Faute d'informations de provenance fiable, ils ont été parfois assimilés, à tort semble-t-il, à des masques kwele, du fait de leur face triangulaire et surtout de leurs yeux arqués. Encore qu'il ne faille pas nier un certain air de famille structurel dans la facture du visage – relevant de la facture relativement particulière des expressions plastiques de l'Afrique équatoriale atlantique –, la différence vient surtout de la place et du dessin de la bouche, des oreilles, de la forme des cornes (les cornes des masques kwele sont toujours des cornes d'antilope, soit verticales, arquées en berceau ou « enveloppantes »), de l'absence de rebords facettés, etc. (Perrois, « L'art des Bakwele... », *Tribal Arts*, 2001).

On a trouvé de tels masques blancs à cornes chez les Lumbu mais aussi chez les Tsogo (*Art et artisanat...*, 1975, 93, 103, 105) où les informateurs ont indiqué que les cornes étaient celles du petit buffle de forêt. Parfois, il est bien difficile de différencier à coup sûr les artefacts de réalisation lumbu, sangu, nzebi et tsogo. À l'expérience, il faut bien observer la facture du nez : assez long et plutôt fin (agrémenté des volutes réalistes des deux « ailes ») chez les Lumbu, il est plutôt à bout arrondi chez les Sangu et les Nzebi, et de forme stylisée triangulaire, aplati, très court et à base rectiligne chez les Tsogo.

Dans *Rites et croyances des peuples du Gabon*, A. Raponda-Walker et R. Sillans indiquent (1962, 56) que certains masques gabonais étaient ornés d'une paire de cornes, notamment ceux exhibés par les « circoncis bayaka » lors des parades de fin d'initiation (comme c'était aussi le cas pour les jeunes initiés du *so* dans le nord du Gabon, et dans le sud du Cameroun chez les Fang et les Beti). Sachant que les anciens « Bayaka » du Congo sont devenus les Punu et les Lumbu du Gabon, il est pertinent de bien relever l'information. Ces cornes parfois imposantes – certaines

ayant une base large qui rappelle la forme des robustes cornes du buffle des savanes (*Syncerus caffer*) – sont généralement recourbées vers l'arrière (alors que chez les Fang, les cornes sont plutôt verticales et assez courtes, telles que celles de l'antilope rouge ; et chez les Kwele, plutôt recourbées et « enveloppantes »). Le très petit nombre de spécimens connus correspond peut-être, là aussi, à des circonstances coutumières particulières (rituels d'initiation) qui auraient conduit à cacher très soigneusement ces sculptures aux amateurs européens.

Les styles périphériques : des Ivili de l'Ogooué aux Sangu, Tsengi et autres peuples du Gabon central

Bien qu'il soit apparu logique, dans notre propos, compte tenu du nombre d'items étudiés, de traiter d'abord du centre de style punu-lumbu avec ses principales variantes, certains des styles que nous qualifions ici de « périphériques » ont une grande ancienneté et présentent des caractéristiques tout aussi spécifiques que celles des masques *okuyi* de la Ngounié. Ces styles, plus ou moins apparentés, ont en commun d'avoir été, depuis longtemps, en contact avec celui des Punu-Lumbu : ils sont des charnières culturelles entre plusieurs ensembles, le résultat circonstanciel d'un passé séculaire et de rencontres aléatoires.

Type 2 a

Pl. 41

Cette variante, très particulière avec sa facture sobre et expressive, est particulièrement intéressante, car elle semble très ancienne. Elle serait plutôt régionale et localisée entre les sites actuels de Lambaréné (sur le bas Ogooué) et de Fougamou (basse vallée de la Ngounié). En effet, un des premiers masques blancs collectés et surtout référencés en Europe relève de cette catégorie ; il fut trouvé en 1867 par Robert Bruce Walker, à l'occasion de sa première exploration du cours moyen de l'Ogooué, une région encore totalement inconnue à l'époque, non loin de l'actuelle Lambaréné, dans la zone du lac Zilé où était établi un groupe d'Ivili (cet objet est aujourd'hui au Pitt Rivers Museum d'Oxford, ref. 1884.114.114) et appartient à la série des fameux masques à coiffé en « visière ».

De facture très sobre mais soigneusement finie, le visage est ovale, plutôt ovoïde, avec un menton pointu et un front large ; dans les grandes orbites creuses que soulignent les sourcils en léger relief – en oméga ω renversé –, les yeux mi-clos sont étirés vers les tempes, en « grain de café », fendus d'incisions dont le tracé arqué est en harmonie avec toutes les courbes de la partie haute du masque ; la bouche en *V* présente des lèvres étirées et ourlées, teintées en rouge (le masque du musée de Berlin-Dahlem, collecté avant 1895 dans la basse vallée de l'Ogooué, présente une bouche aux lèvres fines, ouverte et laissant voir des dents pointues ; celui du musée de Liverpool, également ancien et publié par Frobenius

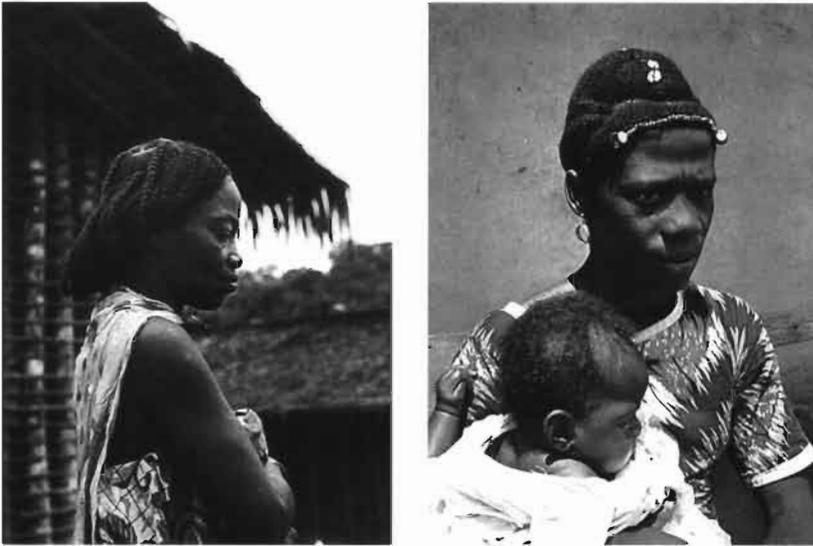


Fig. 16. Coiffe féminine à grosses nattes tressées, région de Mouila, 1971.
Photo L. P.

Fig. 17. Coiffe féminine à coque centrale rembourrée d'une jeune maman punu,
région de Lébamba, 1971. Photo L. P.

en 1898, a les incisives manquantes), le nez est fin et de type « punu », assez court. S'appuyant sur des oreilles décollées et finement sculptées, la coiffe est une sorte de chignon en « visière » qui, en surplomb oblique, enveloppe tout le front assorti d'un bandeau revenant sur les tempes. Cette « visière » (faute d'un terme plus approprié) peut n'être parfois que la partie frontale d'une coiffe à grosse coque (c'est le cas d'un masque de l'ancienne collection Pierre Guerre; Perrois 1979, 242); ou d'un volume plus arrondi, mettant en valeur le visage (masque polychrome par « quartiers » de la région de Koulamoutou, Rautenstrauch-Joest-Museum de Cologne, *ibid*, 241). Certains de ces masques sont bicolores (visage blanc et front ocre) ou polychromes, la coiffe étant toujours noire, selon une tradition plastique attestée depuis Lambaréné (chez les Galwa) jusqu'au fleuve Ivindo en amont. Quelques-uns sont marqués de scarifications mais la majorité en est dépourvue : on peut penser à cet égard que le rappel symbolique identitaire qui semble être généralisé dans la région sud de la Ngounié, de population punu-lumbu, est ici inutile et sans signification pour des groupes de traditions d'origines fort différentes.

Pl. 42

Type 2 b

Ce type constitue une variante significative avec 15% du corpus total. Il est assez différent des types précédents, avec une forme générale moins gracile, facilement

identifiable par sa coiffe et de facture bien particulière. En fait, la structure volumétrique du masque, composée pourtant des mêmes éléments anatomiques évidemment, mais proportionnés autrement, aboutit à inverser l'impression produite par les types précédents, celle d'un rappel symbolique d'une réalité idéalisée. Les masques du type 2 b sont majoritairement d'assez petite dimension (environ 25-28 cm) et d'une facture déjà relativement stylisée, avec des détails anatomiques réinterprétés de forme simplifiée.

Pl. 43, 44 Dans cette catégorie, c'est le visage qui emplit l'espace, la coiffe étant toujours d'un volume proportionnellement réduit, comme juchée sur le haut du crâne. Le visage, ovoïde ou triangulaire, est large avec un front court; la coiffe est soit à coque centrale – très rembourrée et arrondie en dôme, formant un appendice proéminent pointant en oblique vers l'avant avec deux petits appendices latéraux –, soit à coque «dédoublée» qui semble «fendue» selon l'axe longitudinal du masque, un détail vraiment spécifique. Le nez est devenu épaté; les yeux énormes, mi-clos, présentent des paupières globuleuses surmontées de sourcils arqués en relief; enfin la bouche est arrondie avec des lèvres épaisses et soigneusement dessinées. La collerette est souvent assez épaisse et très enveloppante, les oreilles étant moins détaillées que dans les types précédents.

Le type 2 b peut être localisé à l'est des types 1, sur la rive droite de la Ngounié, et jusque vers Mbigou chez les Nzebi (sans exclure les Sangu). La fréquence des marques scarifiées sur le front est moins forte avec parfois d'autres motifs décoratifs incisés (lignes, traits). La raison de cette relative rareté du motif losangique à écailles est probablement que le recours à l'origine mythique du masque, très générale chez les Punu et les Lumbu de la région côtière, était ici moins nécessaire et support de sens.

Type 2 c

Pl. 45, 46 Le masque collecté vers Zanaga (Congo-Brazzaville) par le pasteur suédois Efraïm Andersson dans les années 1930, ainsi que quelques autres spécimens trouvés dans l'hinterland gabonais et non sur la côte atlantique ou la Ngounié, ont permis de déterminer, identifier et localiser avec une relative assurance une variante tout à fait typique, celle des masques «à scarifications jugo-frontales».

Cette variante, représentant 9% du corpus – ce qui en fait un regroupement de pertinence stylistique convenable –, comporte des masques à petit visage triangulaire, front caréné fortement bombé et projeté vers l'avant, avec un modelé contrasté de la partie faciale; les yeux larges et mi-clos à paupières globuleuses; le nez réduit mais finement sculpté; la bouche aux grosses lèvres tendues délicatement ourlées (mais pas ouvertes); le menton étroit sur une fine collerette; la coiffe en dôme, à grosse coque rembourrée centrale (parfois dédoublée). Le visage, très expressif, est décoré de scarifications linéaires en «bande» (traitées souvent en léger creux),

colorées d'ocre, de noir ou de blanc. Ces bandes sont le plus souvent disposées selon un motif en croix à trois branches sur le front, avec des retours à angle droit verticaux sur les tempes en avant des oreilles et un motif horizontal, coupant transversalement les joues et le nez d'une oreille à l'autre. Le révérend Andersson, en contradiction avec Carl Kjermeier, qui attribuait les masques à visage enduit de *mpemba* aux seuls Mpongwe, rapporte qu'il avait personnellement vu et acquis des « masques blancs » dans la région de Zanaga (au Congo-Brazzaville donc), vers 1930, dans les villages de Vula (orthographié Mvoula sur les cartes) et de N'Tima, peuplés de Kota-Ndassa. Ces masques, indiscutablement anciens et d'un usage rituel avéré dans la région, étaient appelés *duma* (du nom de la danse) ou *mvudi* (Andersson 1953, 346).

Utilisés aussi par les Nzebi et les Tsengi, voisins directs des Kuta-Ndasa vers l'ouest, ils servaient lors de rituels de deuil avec des « danses sur échasses », le masque représentant des « morts » et spécialement des « êtres féminins », jeunes femmes ou veuves de chefs. Ils ne servaient jamais dans les rituels liés aux ancêtres, tels que le *ngoy* ou le *bwete* (ou *mvete*). On ne peut donc pas être plus explicite sur l'identification ethno-stylistique de ces masques blancs « kuta ». On peut raisonnablement penser que ces représentations symboliques à visage fardé de kaolin, éloignées pourtant du centre de style punu-lumbu gabonais, ont eu une origine commune « bayaka-punu » et que leur usage s'est propagé dans les autres groupes de la région ouest-congolaise à l'occasion du passage de la migration bayaka-punu-lumbu aux XVII^e et XVIII^e siècles, comme on l'a rappelé plus haut dans la première partie.

SCULPTURES ET OBJETS MOBILIERS

Ezio Bassani écrit, dans son catalogue *Arts of Africa. 7 000 ans d'art africain*, que « si la création artistique africaine a longtemps été méconnue, son historicité a toujours été ignorée ». En effet, certaines formes se sont transmises depuis « des temps immémoriaux ». À cet égard, on doit admettre qu'il y a bien eu à la fois la continuité, sinon la permanence, des styles des masques blancs de l'Afrique équatoriale. C'est ce que nous montrent les deux statuettes du musée Luigi-Pigorini à Rome, sur le socle desquelles est inscrite la mention « *idolo* » et qui proviennent du fonds Vallisnieri, un collectionneur italien du XVIII^e siècle (ancienne collection du cardinal Cornaro). Ces statues ont été décrites par Ezio Bassani (Bassani 1978, 2; Bontinck 1979) : « Ces deux figures féminines en bois, de petite taille (24,8 cm et 22,2 cm) et presque identiques, sont coupées à la hauteur du bassin et posées sur des piédestaux qui étaient à l'origine cylindriques et qui furent probablement taillés dans le but d'obtenir deux faces planes sur le devant et sur l'arrière pour recevoir des inscriptions. L'harmonie des trois principaux volumes : tête, buste et socle, et le jeu raffiné des éléments concaves et convexes, donnent aux figures une grande élégance et en même temps dénotent un degré élevé d'invention formelle et de stylisation qui apparaissent d'une extraordinaire modernité. »



Fig. 18. Rite autour d'une statuette chez les Lumbu au XIX^e siècle (dessin capitaine Brosselard-Faidherbe, 1892). Doc Ch. G.-D.

La plus grande des deux statues représenterait une «fée», c'est-à-dire un génie, qui pourrait être une sirène (?) dont le visage est d'une facture punu parfaitement identifiable avec une coiffe à grosses tresses. Le thème de la sirène n'est pas une exception en Afrique, on le retrouve sur des petits récipients en ivoire du XVII^e siècle, également sur des bracelets toujours en ivoire de l'artiste Owo du Nigeria (*Arts of Africa. 7 000 ans d'art africain*). Au Gabon, aujourd'hui, l'emblème de la ville de Mouila est justement... une sirène, dont la légende a été rapportée par Hubert Deschamps (Deschamps 1962, 27), confirmée par plusieurs informateurs (dont le maire de Mouila, M. Mukagni; enquête Ch. G.-D. octobre 2005). Le premier forgeron aurait ainsi été une «fée», un esprit des eaux à visage humain (*mugumi*), qui «résidait» à l'emplacement de l'embarcadere de Mouila sur la rivière Ngounié. Les villageois lui apportaient le minerai de fer, et le lendemain, à la même place, on trouvait des haches, des sagaies des machettes, des cloches... Paul Du Chaillu avait déjà remarqué en 1865 que les Punu avaient du minerai de fer en abondance ainsi que des enclumes (Du Chaillu, 1868, 212). C'est ainsi que M. Nziengui Mugami, un sculpteur de Mouila, sculpta en 1964 un panneau en haut-relief représentant cette fameuse «fée», telle une sirène, dont la tête et la coiffe à trois

coques sont à la ressemblance des masques blancs de l'*okuyi*. L'exploratrice anglaise Mary Kingsley, citée par Annie Merlet (Merlet, 1991) rapporte que «les esprits, *ombuiri*, ne dédaignent pas de se manifester sous la forme d'êtres fantastiques, très souvent de sirènes». Le panneau de Mouila représente une sirène dont les bras sont relevés derrière la tête, avec la coiffure à trois coques striées. Deux symboles, la clé et la crosse, sont indiqués dans les deux angles de la partie supérieure : peut-être représentent-ils le politique et le religieux? Toutefois, on ne peut pas comparer ce panneau avec les portes anciennes qui sont, l'une au musée du quai Branly, rapportée en 1901, et l'autre à Oxford, au Pitt Rivers Museum. Ces portes sont ornées toutes deux de figures féminines aux bras et jambes écartées, l'une vers le haut, l'autre vers le bas; l'une montrant son sexe, l'autre le dissimulant derrière un triangle. Les deux figures ont un cou massif orné d'un collier et présentent, l'une une coiffe à coque, l'autre une coiffe à «visière»; elles ont le corps scarifié à la hauteur du ventre et de la poitrine, avec un motif en forme de losange, comme la célèbre statue du musée de Cincinnati collectée par Carl Steckelmann à la fin du XIX^e siècle; cette statue exceptionnelle par ses qualités esthétiques, ses formes et ses proportions, tient de petites gourdes dans les mains.

Pl. 56

Pl. 49

Les Punu comme les autres peuples de l'Ogooué ont façonné des sommets de reliquaire et autres «fétiches», une statuaire d'ancêtre pour le culte des défunts lignagers, des portes ou volets à décor symbolique sculpté, des cuillers à manche décoré, ainsi que d'autres instruments d'usage aussi bien quotidien que social (couteaux de circoncision à manche décoré, chasse-mouches, cannes, etc.), la plupart étant «marqués» du visage bien caractéristique des masques blancs avec leur coiffe en cimier.

Pl. 55, 59,
60, 61

LE MYSTÈRE DES «MASQUES BLANCS», UN HÉRITAGE CULTUREL

Dans le contexte ethno-historique du bassin de l'Ogooué (*lato sensu*), les ressorts précis de la dynamique des «masques blancs» et, dans une moindre mesure, de la statuaire rituelle du sud et du centre du Gabon restent encore à déterminer dans le détail des interactions, de peuple à peuple (voire de communautés plus limitées, lignages ou villages) et d'époque à époque. Car, en réalité, dans cette agitation «brownienne» des styles, manières, variantes et ateliers, s'il est relativement pertinent, au-delà du propos analytique et descriptif, de discerner quelques grandes lignes de force - le style punu-lumbu, d'origine bayaka, dérivant en partie des solutions plastiques des Vili, Yombe, Sundi, Woyo et Kongo utilisées au Congo, Cabinda et Angola du nord, et la convergence des styles tsoغو, sangu, nzebi et pove, au sein d'un même langage rituel, celui du *muiri* et du *bwiti* - il demeure néanmoins quelques zones d'ombre : à quoi ressemblaient, par exemple, les anciens masques des Mpongwe au XVIII^e siècle?

Quels styles autochtones anciens les Fang Mekè et Betsi en migration ont-ils poussé à la disparition aux XVIII^e et XIX^e siècles dans la région moyenne de l'Ogooué et dans les monts de Cristal? Quelles ont été les conséquences stylistiques des contacts entre les peuples mbede-kota et les peuples de la boucle de l'Ogooué? Quels pouvaient bien être les styles plastiques des peuples côtiers gabonais peu avant leurs grandes migrations?

On voit en effet que l'histoire ancienne de tous ces groupes est dans cette approche tout aussi importante que l'aspect formel des objets qu'ils ont sculptés, les styles ne pouvant être que des ensembles à forte détermination symbolique. Car on aura remarqué que s'il est techniquement assez aisé, avec un peu de temps et d'énergie, de rassembler un large corpus (objets, photographies) à propos d'une région, celle du sud du Gabon comme les autres en Afrique, il est nettement plus difficile – en l'absence quasi systématique d'informations relativement fiables sur les provenances précises, les lieux et les époques, à de rares exceptions près – d'établir, d'une part, des regroupements cohérents au plan de la morphologie et, d'autre part, exercice encore plus hasardeux, de tisser les liens de sens qui relient tous ces items de la façon la plus pertinente possible.

Si la grande mobilité sociale des années d'après-guerre, l'ouverture de nombreux chantiers forestiers à l'intérieur du pays, le développement minier puis pétrolier des années 1950 et 1960 ont favorisé la disparition des arts et traditions dans le sud du Gabon, cet art précolonial est pourtant devenu un emblème culturel pour le pays, que tous les hommes politiques d'aujourd'hui savent utiliser pour leurs campagnes électorales. La société gabonaise du Gabon méridional s'est identifiée à cette danse du *mukudj'*. On remarque, aujourd'hui tout autant que jadis, qu'on fait appel à ce symbole dans les grandes occasions : pas tout à fait de la même façon et dans un contexte socioreligieux différent, mais le fait est là. Malgré les évolutions, la danse de masque de l'*okuyi-mukudj'* a gardé, de son lointain passé, son caractère festif. Les changements se voient dans les chants dont le corpus s'est élargi et dans la chorégraphie. Si les pouvoirs mystiques des grands danseurs de la tradition ont été abandonnés, il n'en demeure pas moins que certaines associations secrètes continuent à entretenir le mystère autour de la réalité des masques blancs. Moins « sacrés » qu'autrefois, ils sont encore très chargés de leur passé. Devenus plus ou moins des objets de « divertissement » au Gabon, en Occident en revanche, les masques blancs des Punu et autres Lumbu, Sliira, Sangu et Tsengi des musées et des grandes collections, coupés de leur contexte et de leur histoire, sont maintenant des « icônes » de la beauté équatoriale africaine, exposées avec faste dans des écrans vitrés aux lumières subtiles.

PLANCHES







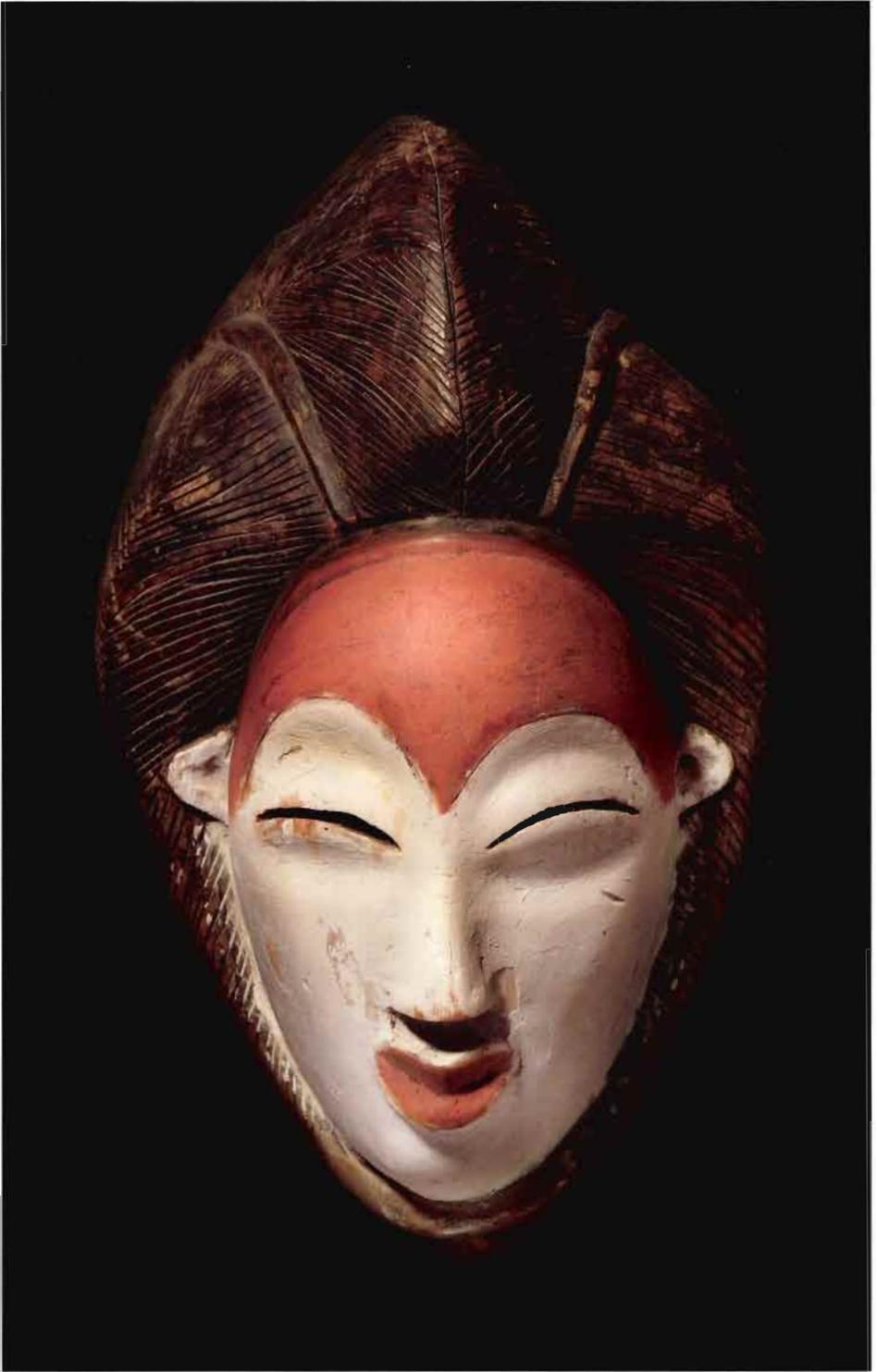


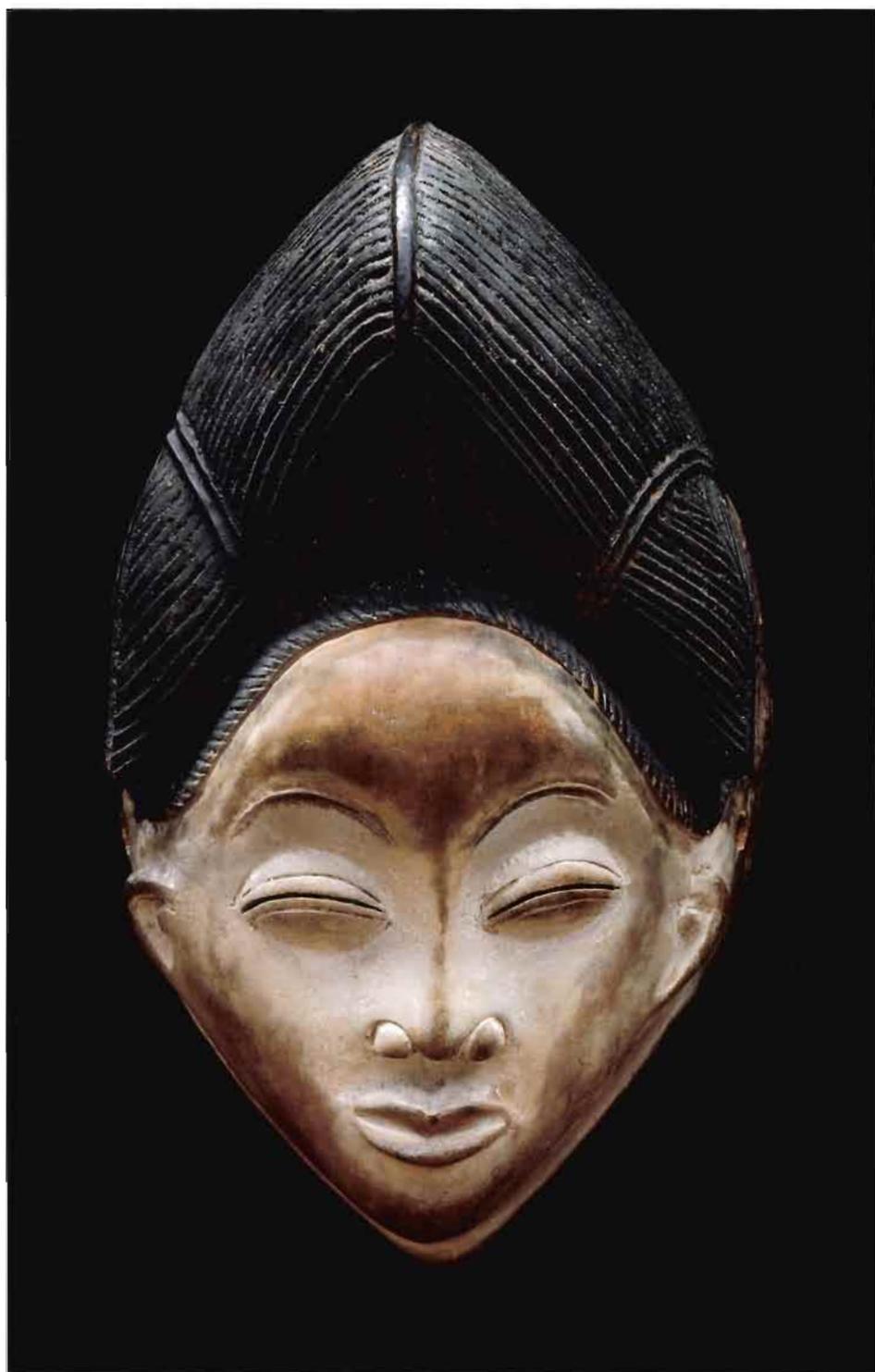










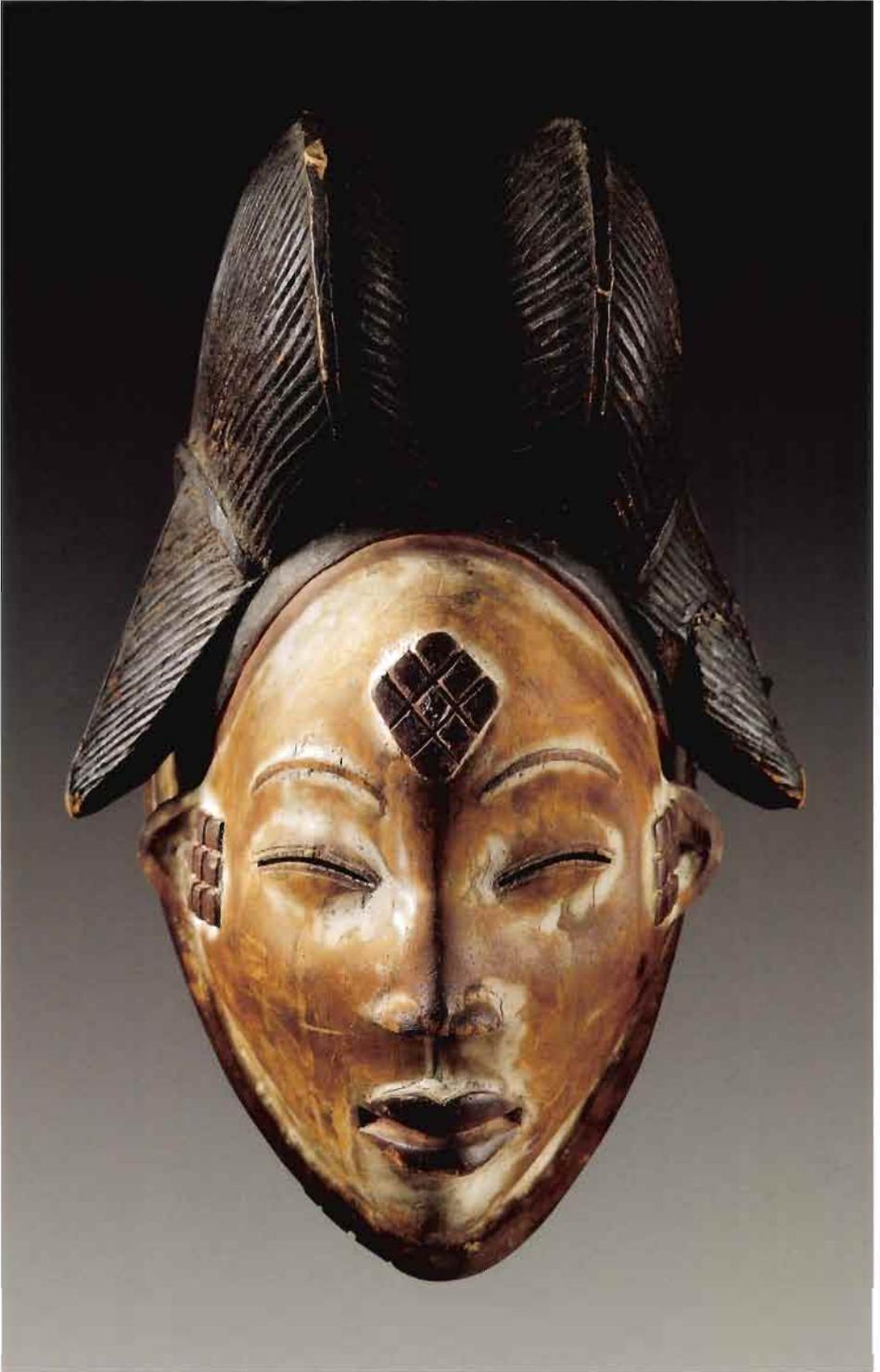




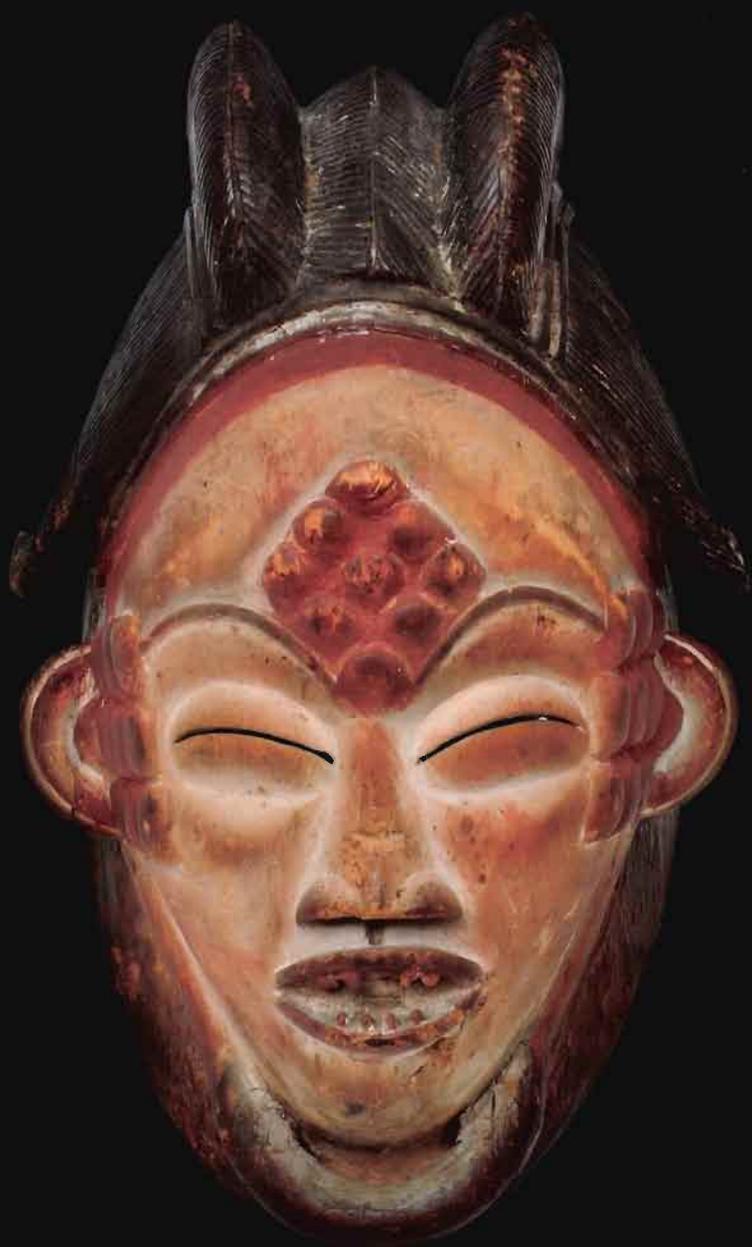




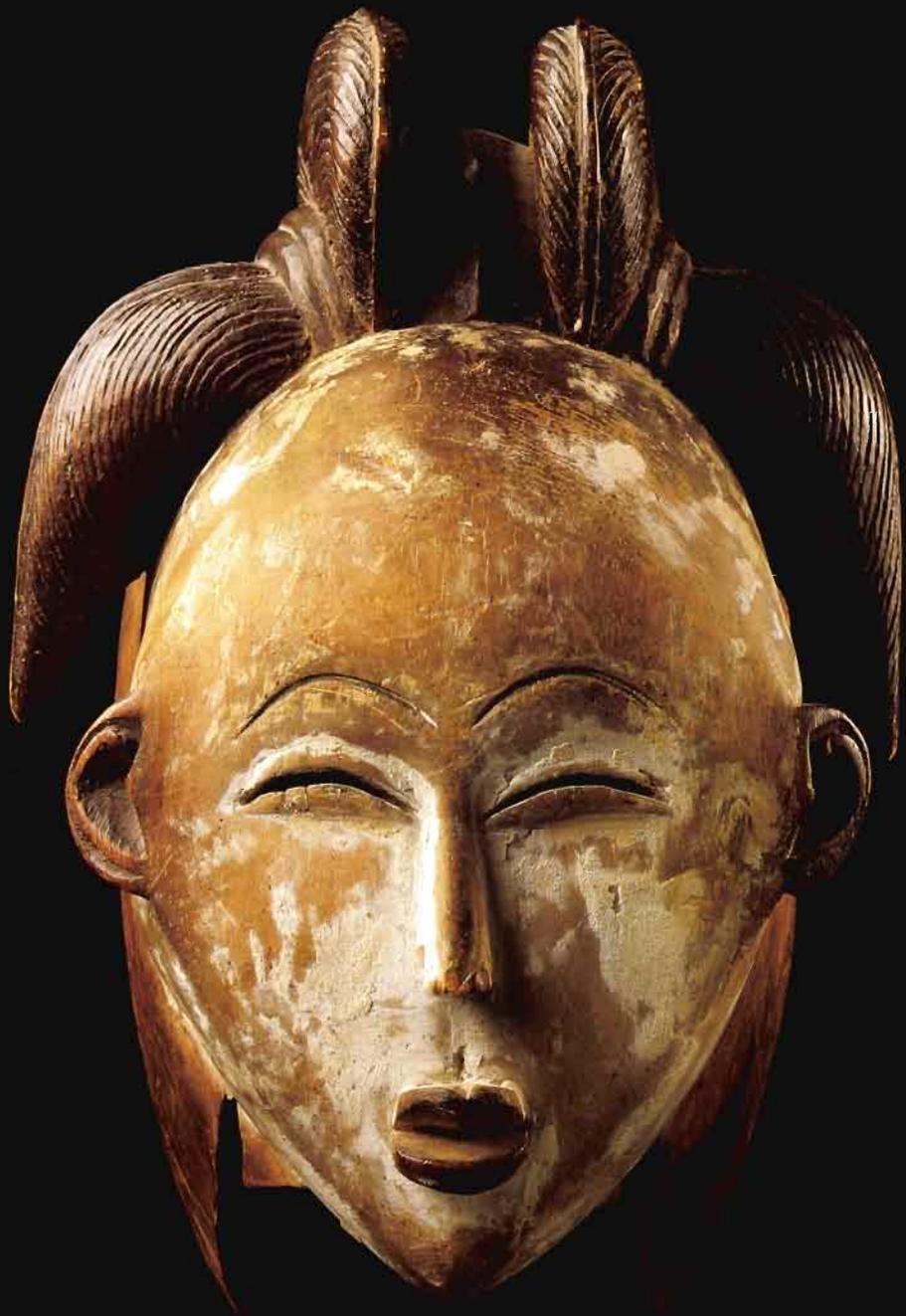






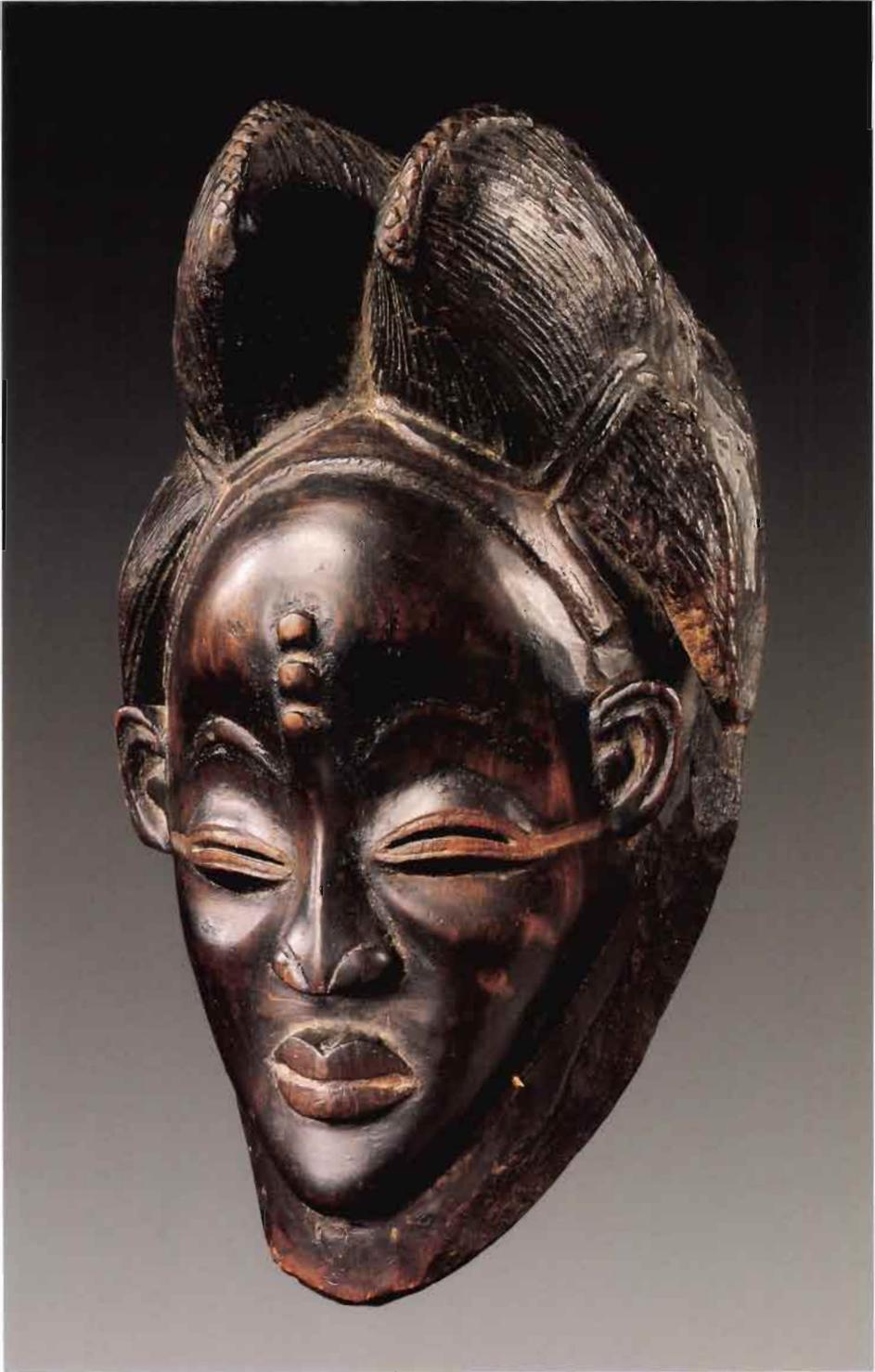


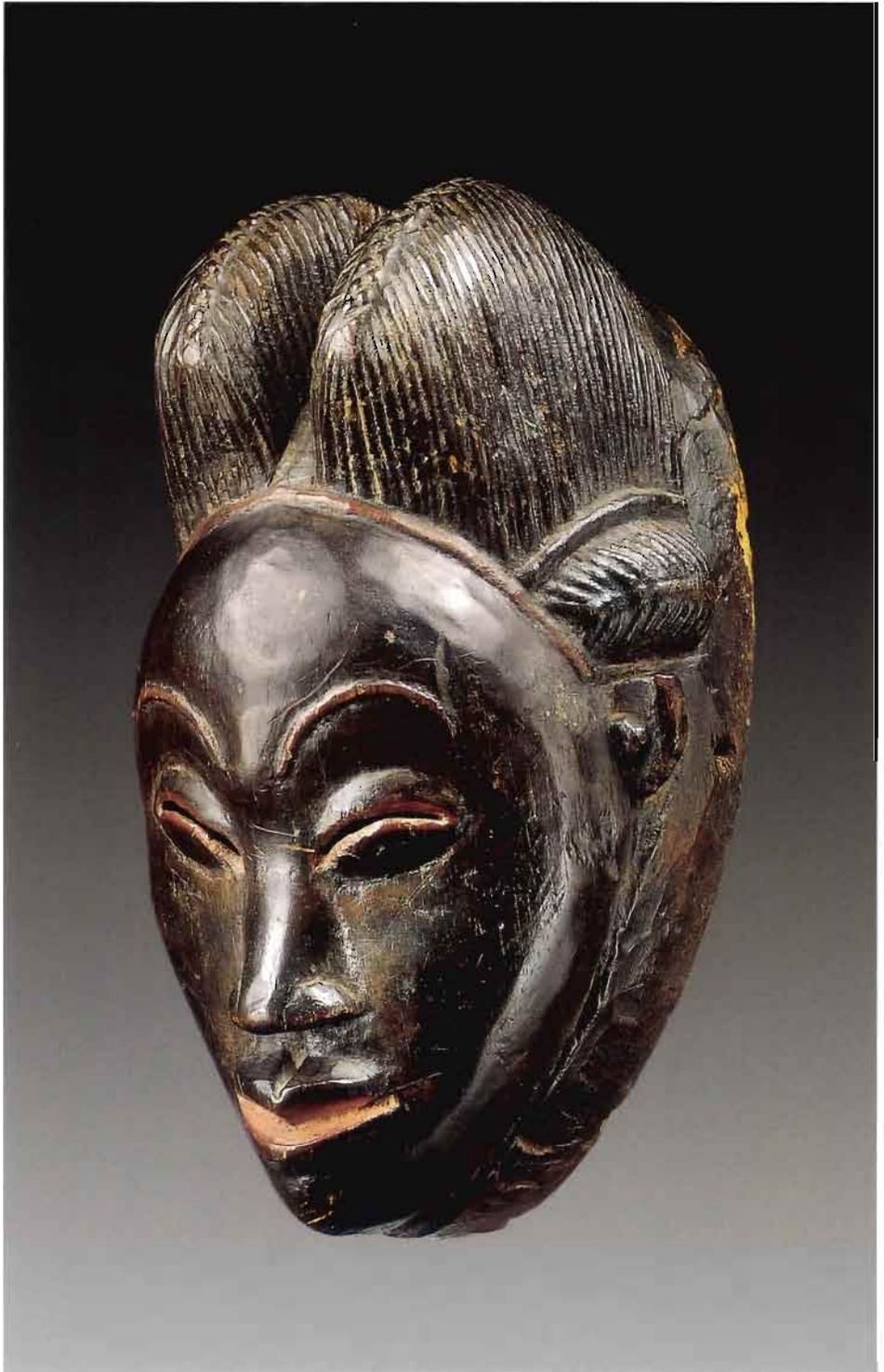














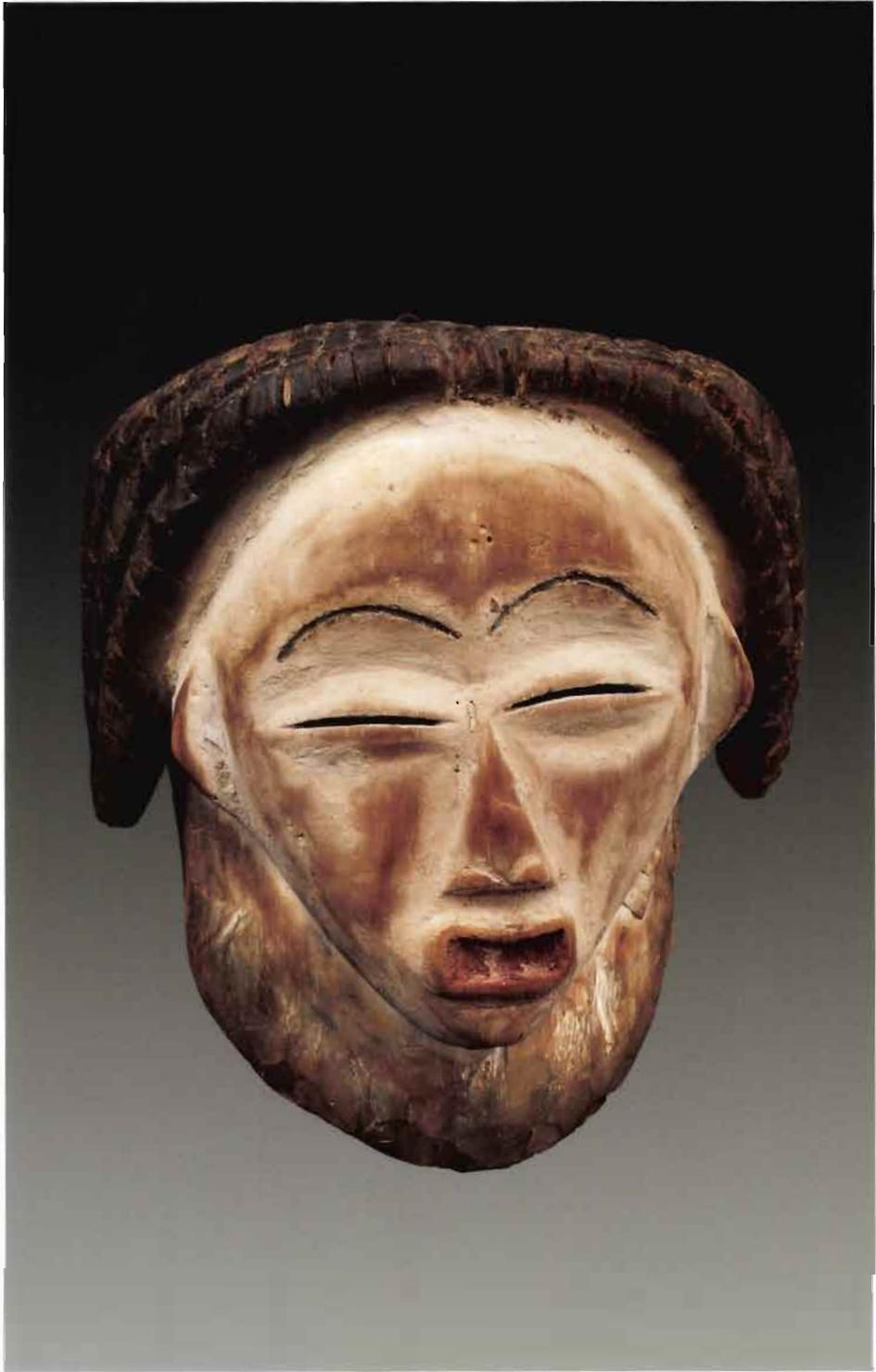




















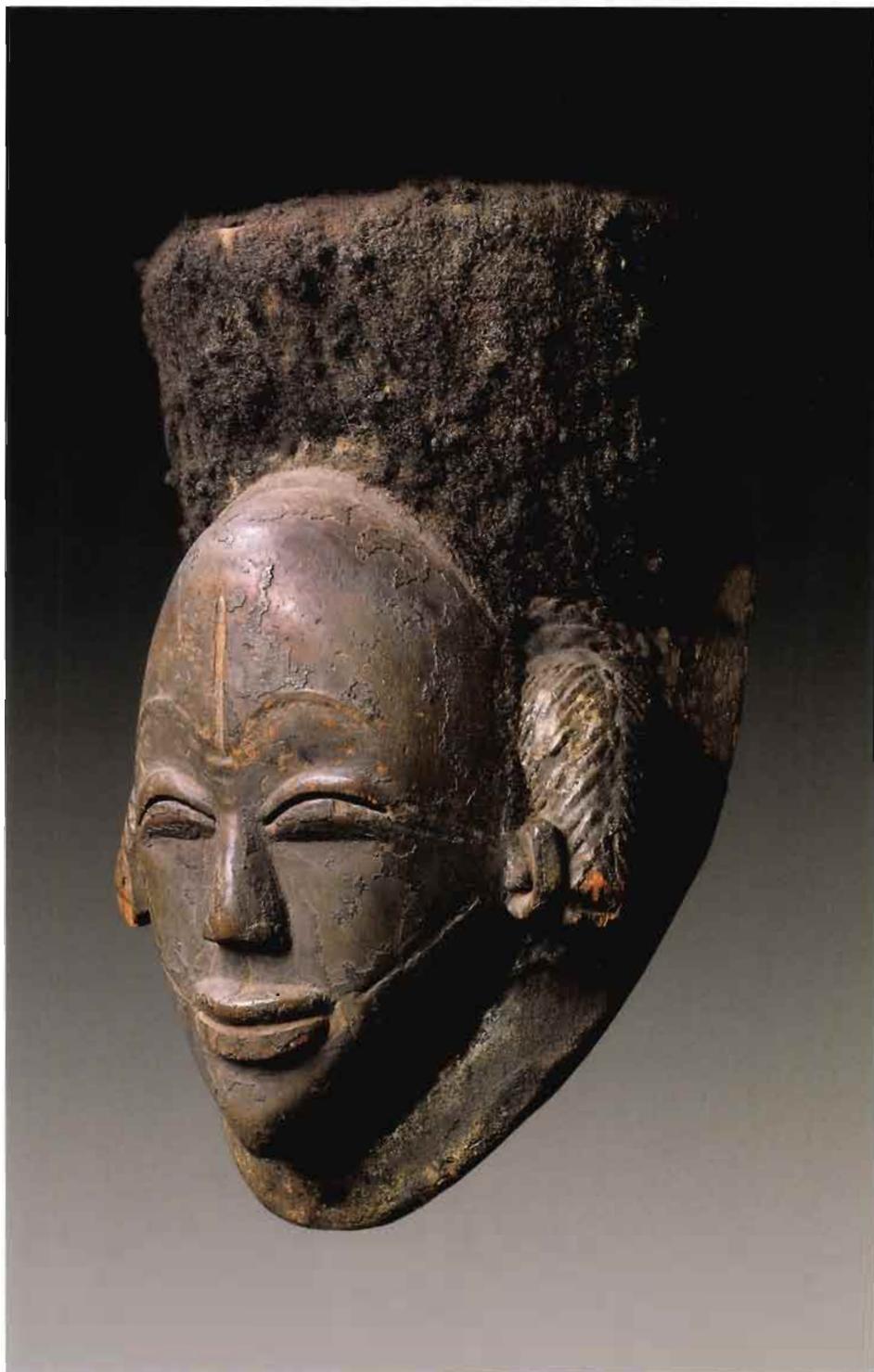




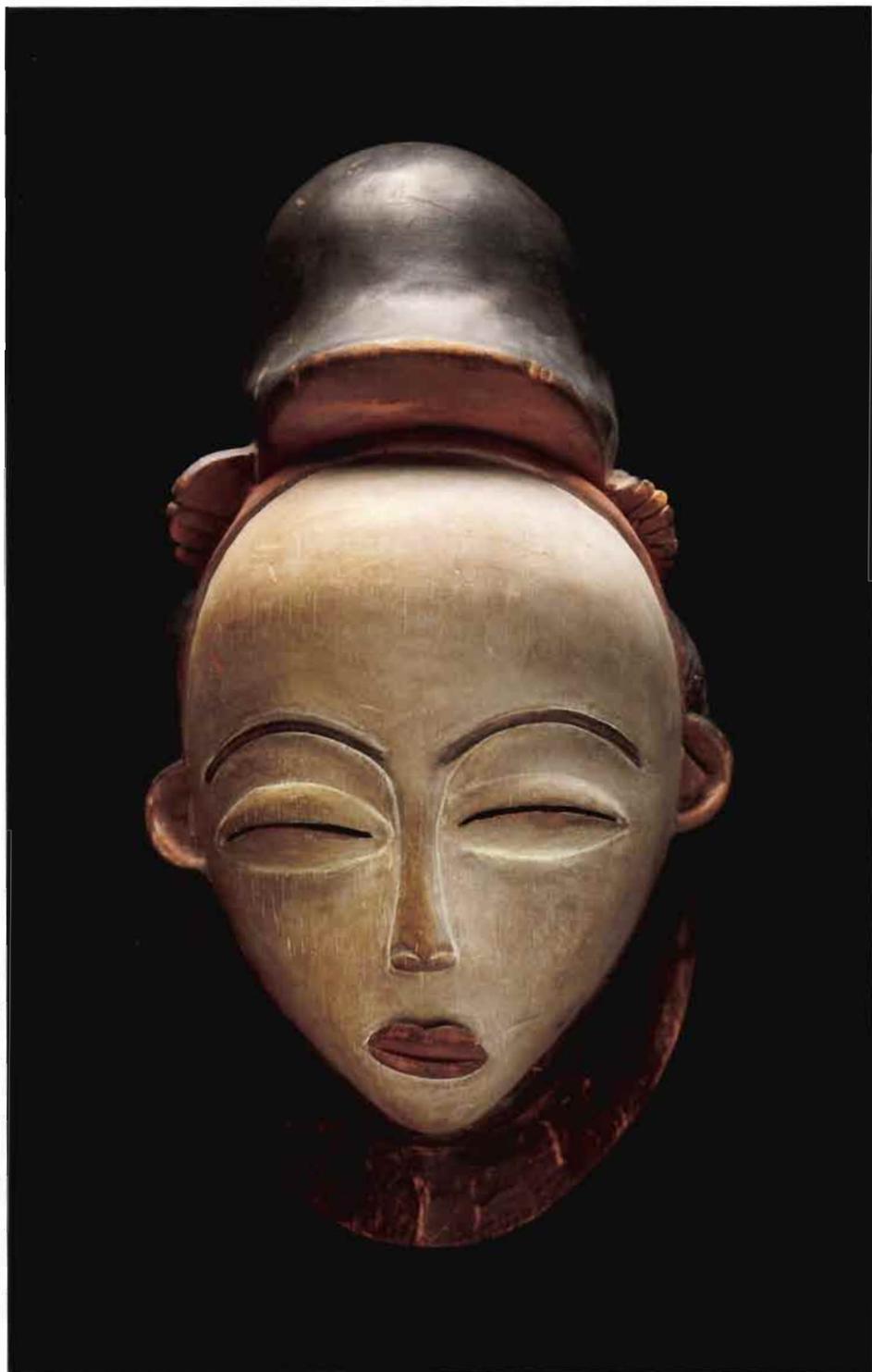




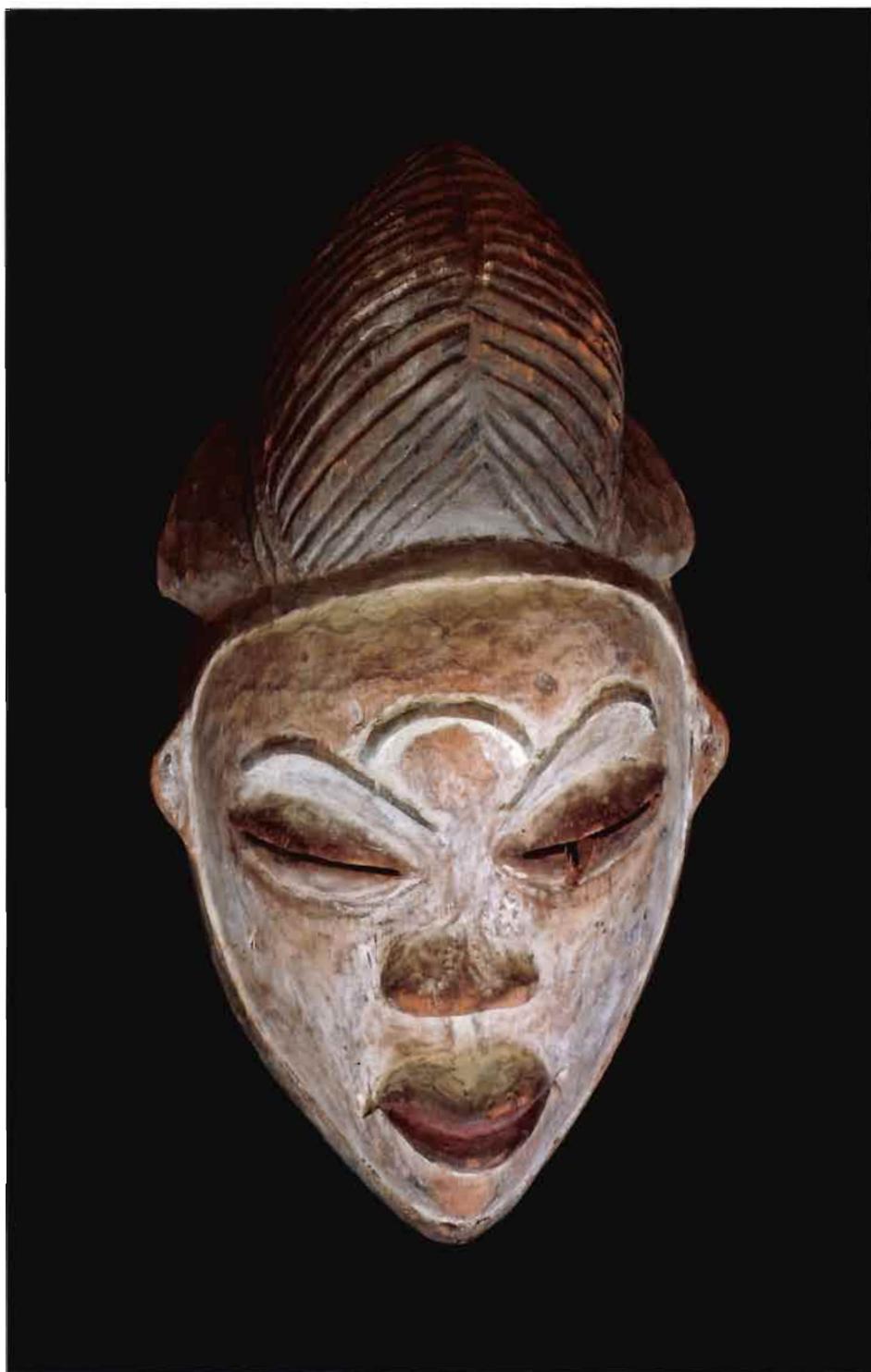


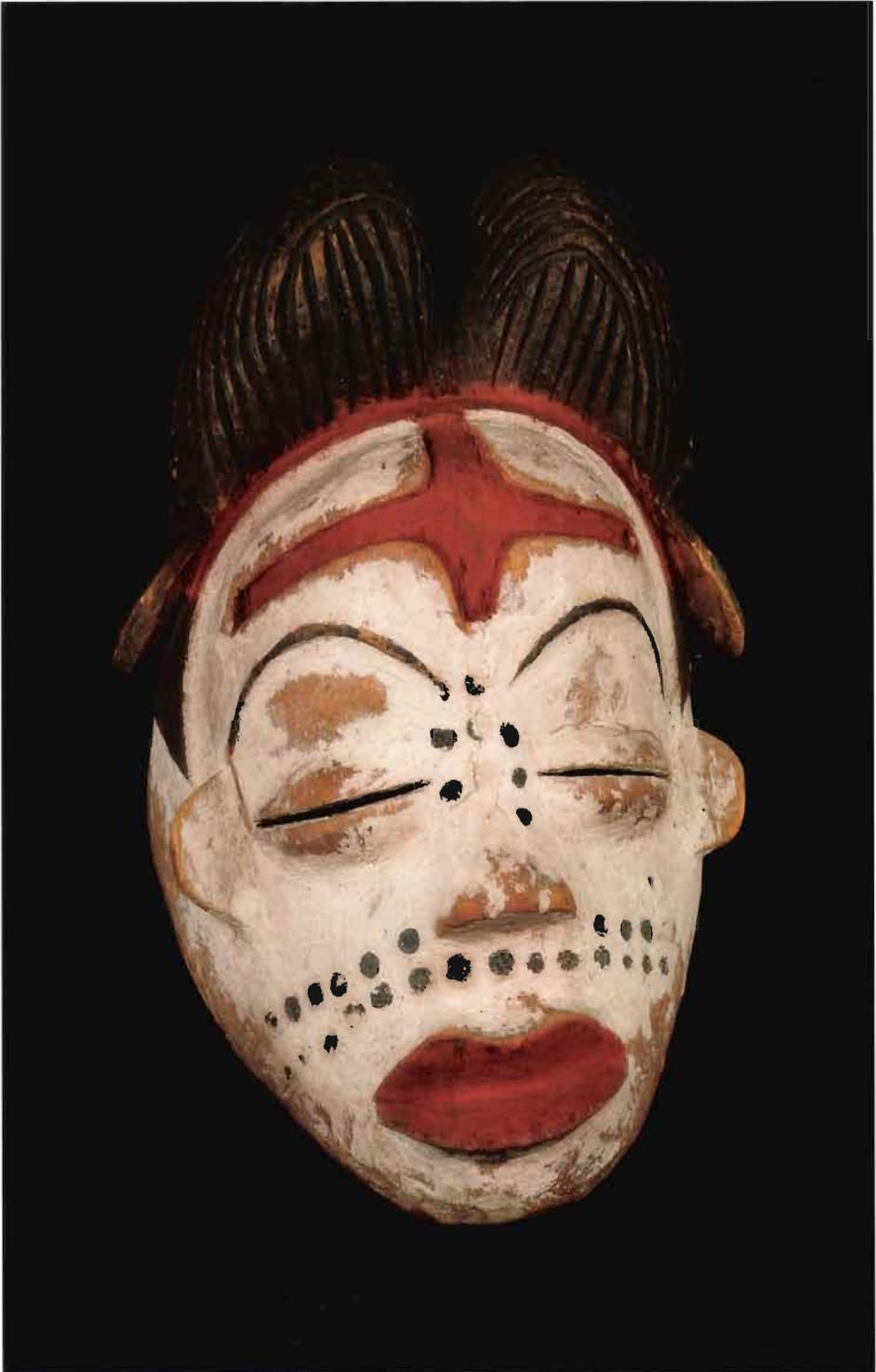


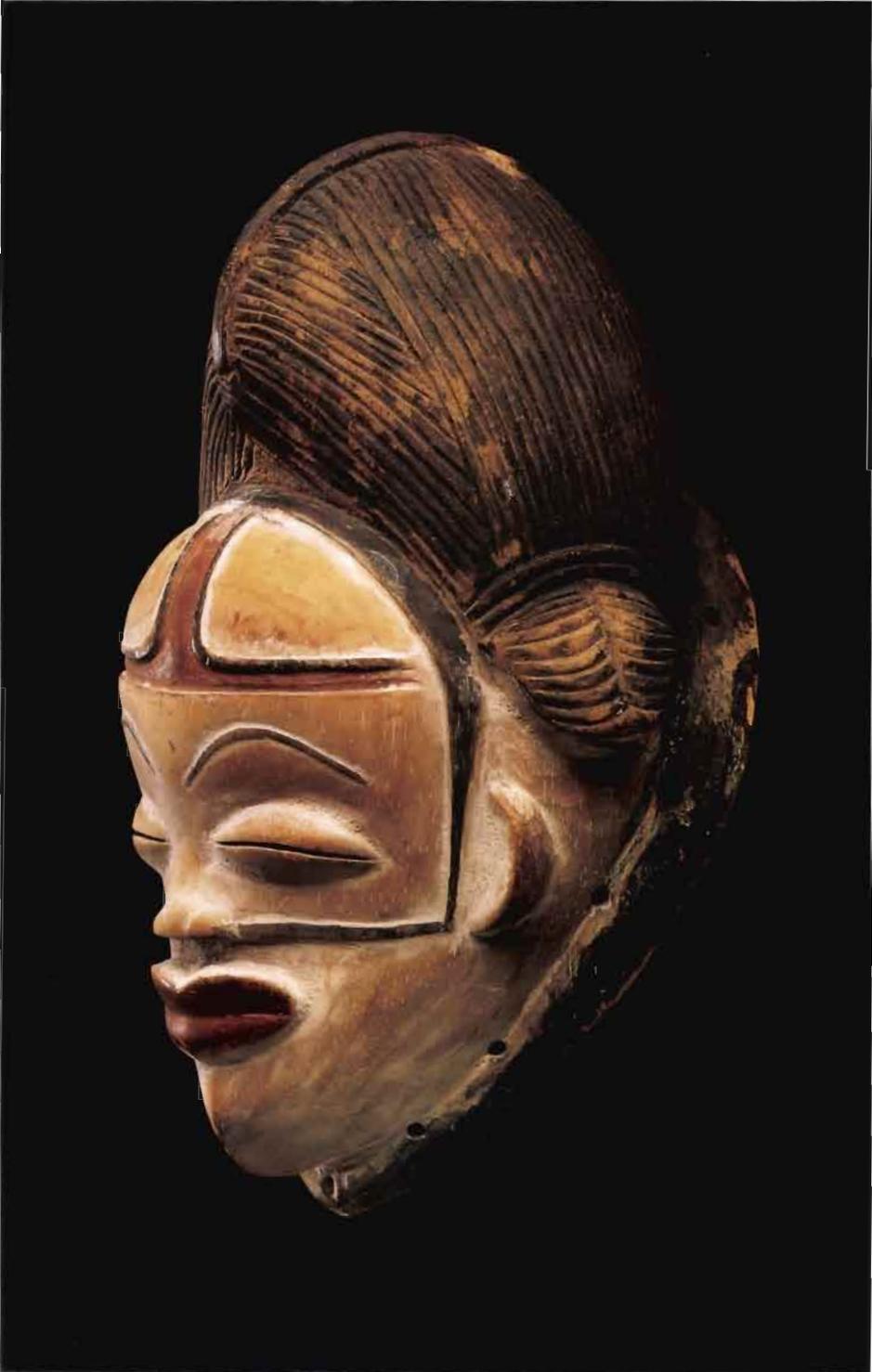








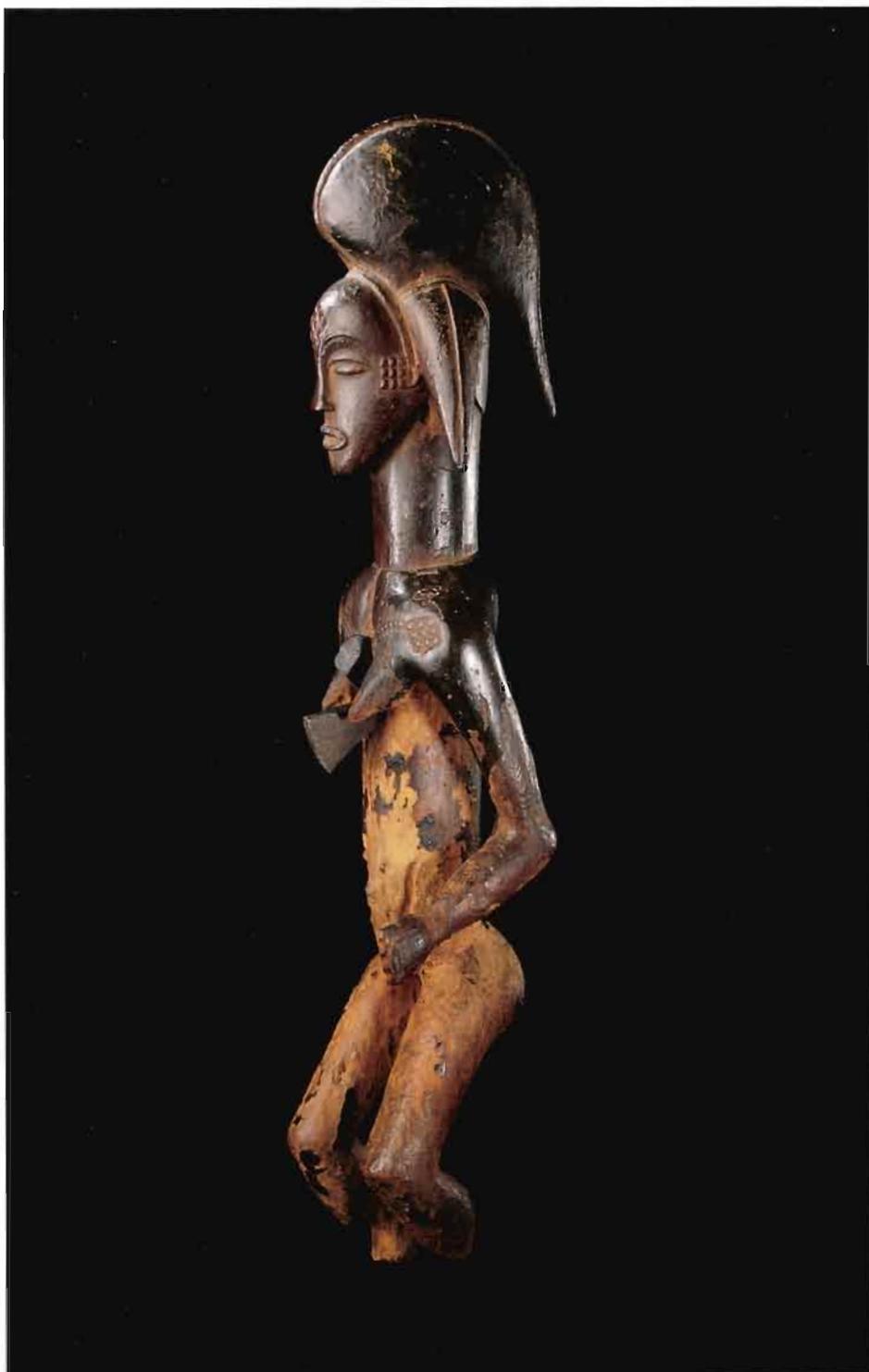
























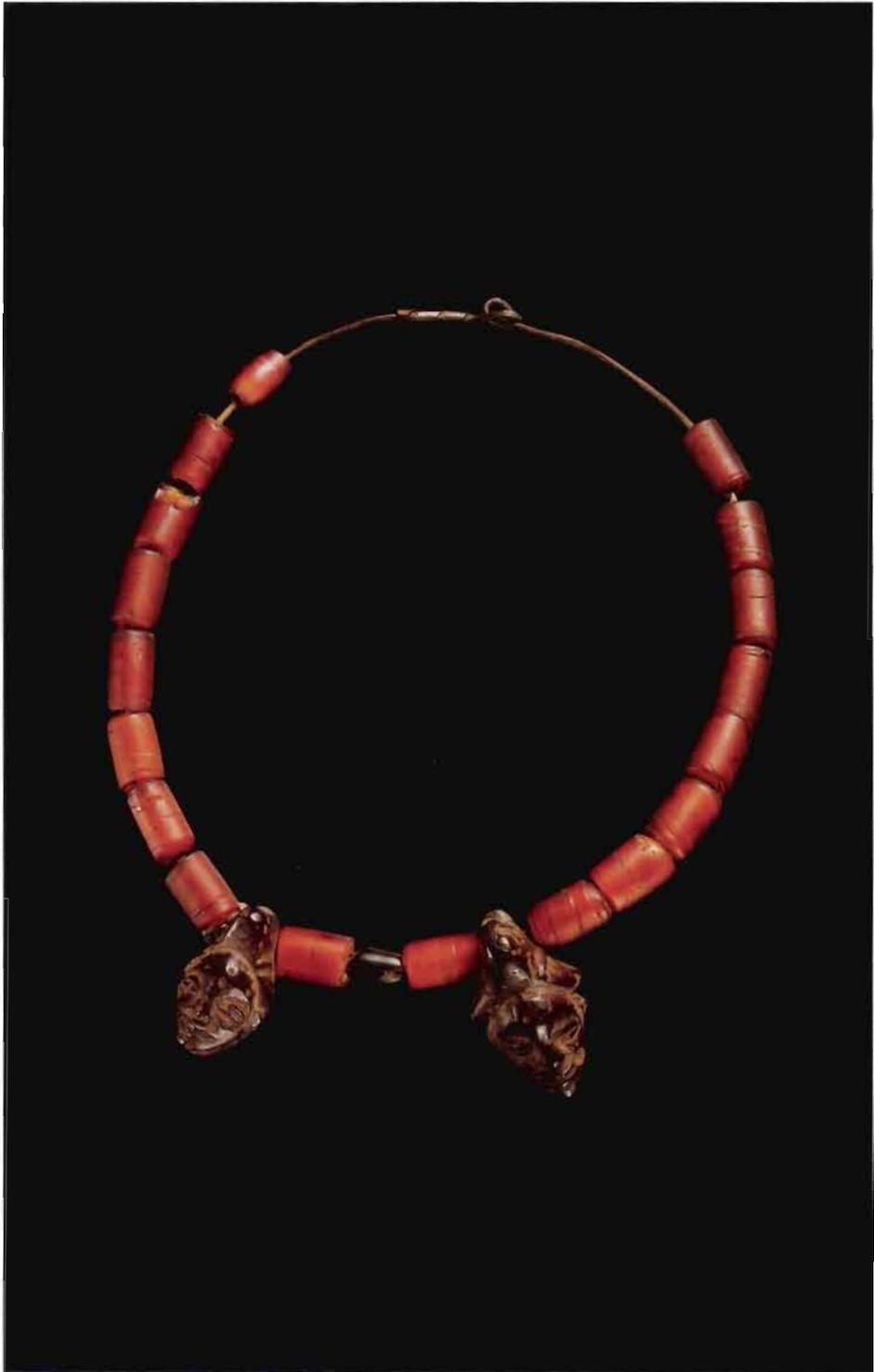












LÉGENDES DES PLANCHES



Pl. 1. Punu. Masque de la danse *okuyi*. Musée Dapper, Paris, inv. 0966. Bois peint, visage blanchâtre et coiffe noire. H. : 28 cm. Masque collecté en 1925 par F. Bisson de la Roque. Sculpture raffinée au niveau des yeux, aux paupières finement gravées, du nez et de la bouche. Celle-ci, aux lèvres écarlates étirées en avant, est entrouverte et laisse voir de petites dents (aux incisives intentionnellement mutilées). Élegante coiffe à coque centrale, flanquée de couettes axiales, décorées de fines tresses axiales. Le haut du front est orné d'un double bandeau tressé. Scarifications en relief, à neuf grosses « écailles » de teinte rouge, sur le front et les tempes.



Pl. 2. Punu. Masque de la danse *okuyi*. The Brooklyn Museum, New York, inv. 68 160. Bois peint : visage blanc, décors rouges et coiffe noire. H. : 31,8 cm. Ancienne collection Milton Lowenthal. Ce masque, de facture « classique », présente un visage enduit de kaolin d'un modelé dynamique au niveau des pommettes, saillantes, et de la bouche, aux lèvres lippues très rouges. Le front et les tempes sont marqués de motifs à neuf grosses « écailles » peintes en rouge. Yeux mi-clos et paupières gonflées. La coiffe volumineuse, peinte en noir, est constituée d'une ample coque centrale, flanquée de couettes courtes à extrémités ourlées.



Pl. 3. Punu. Masque de la danse *okuyi*. Collection particulière. Bois peint. H. : 31 cm. Provenant d'une ancienne collection italienne, ce masque blanc est remarquable par la facture raffinée de sa coiffe à la patine très noire. Cette coiffe est constituée d'une importante coque centrale arrondie, flanquée de couettes tressées traitées en deux parties et s'appuyant sur les petites oreilles. À noter : un bandeau tressé qui enserre le haut du front. Grands motifs en « écailles », organisées en losange sur le front et en carré sur les tempes.



Pl. 4. Punu. Masque de la danse *okuyi*. Collection Guy Laliberté, Montréal. Ancienne collection D'Andraut. Bois peint. H. : 26,5 cm. Ce masque punu, d'un « classicisme » parfait avec sa haute coiffe à coque centrale flanquée de couettes latérales en oblique et son visage empreint de sérénité, a été trouvé en 1962 dans un village ndzébi, entre Koulamoutou et Mimongo, c'est-à-dire bien loin de son lieu de réalisation. Son propriétaire, déjà âgé, l'avait rapporté plusieurs décennies auparavant d'un voyage effectué « sur la côte ». De tels « objets déplacés » ne sont pas rares du fait de contacts inter-ethniques entre des peuples ayant en commun certains rites et croyances comme ceux et celles liés au *mwiri* ou au *bwiti*.



Pl. 5. Punu. Masque de la danse *okuyi*. Musée Dapper, Paris, inv. 0958. Bois peint. H. : 34 cm. Ce masque de l'ancienne collection du peintre cubiste André Lhote (1885-1967) est d'assez grande taille, 34 cm. Sa coiffe à coque centrale en éperon proéminent, noircie et patinée, s'appuie sur un bandeau frontal finement strié qui, au long des joues, se prolonge en une discrète natte jugulaire enveloppant le menton. La face aux orbites légèrement creuses et aux yeux mi-clos, est marquée de motifs en « écailles ». La bouche aux lèvres rouges est entrouverte laissant apercevoir les dents. Épaisse collerette.



Pl. 6. Punu. Masque de la danse *okuyi*. The Baltimore Museum of Art : Don de Alan Wurtzburger, inv. 1954.145.63. Bois peint. H. : 32 cm. Anciennes collections Hewitt, Londres (1950), puis Janet et Alan Wurtzburger (1954). Ce masque peu connu est d'une facture particulièrement aboutie, son visage s'inscrivant dans un losange parfait. La coiffe est d'un grand raffinement avec une large coque centrale et des couettes galbées, caractéristiques des masques punu anciens. Scarifications en « écailles » sur le front et les tempes. Yeux en amande, nez fin légèrement busqué, bouche à grosses lèvres projetée en avant.



Pl. 7. Punu. Masque de la danse *okuyi*. Collection particulière. Ancien fonds de l'abbaye de Mortain, inv. M 5, 1931. Bois peint, fibres végétales tressées en collerette. H. : 28,5 cm. Masque blanc présentant une imposante coiffe à coque centrale noire finement ciselée de tresses. Le large visage, sans scarifications, est enserré par un bandeau coloré à l'ocre rouge. Yeux globuleux incisés de fentes palpébrales arquées, sourcils en léger relief, reliés par un tatouage en demi-cercle rouge, nez fin et les lèvres étirées vers l'avant, en V. Objet ancien, ayant encore sa parure de fibres attachée à la collerette, ce qui est exceptionnel.



Pl. 8. Punu. Masque de la danse *okuyi*. Liverpool Museum, R.-U., inv. 22.8.96.1. Bois peint. H. : 32,4 cm. De 1895 à 1916, l'ingénieur maritime britannique Arnold Ridyard rapporta 2481 objets ethnographiques pour le musée de Liverpool. Parmi les tout premiers, des masques punu de la basse vallée de l'Ogououé et de la Ngounié. Ce spécimen collecté avant 1896 est remarquable par l'ampleur de la coiffe et de la collerette, celle-ci enveloppant entièrement le visage. La face, dépourvue de scarifications, présente des arcades sourcilières très arquées et des yeux aux paupières gonflées.



Pl. 9. Punu. Masque de la danse *okuyi*. Musée historique de Berne, inv. 1889.332.0002.

Bois peint. H. : 32 cm.

Entré au musée en 1889, ce masque provient du commissariat général de l'Exposition universelle de Paris où il avait été exposé comme exemple de l'artisanat « indigène » de l'Afrique équatoriale, dans un contexte de justification de la colonisation. Publié par Leo Frobenius (1898, pl. II, fig. 43). Comme d'autres masques punu anciens, le visage est bicolore avec le front rouge, sans scarifications. Quant à la coiffe à coque centrale, elle est flanquée de couettes qui s'allongent en une natte jugulaire enserrant le menton.



Pl. 10. Punu. Masque de la danse *okuyi*. Museum der Kulturen, Bâle, inv. III 70 20.

Bois peint. H. : 28 cm.

Entré au musée de Bâle en 1930, ancienne collection du Dr Hans Stalder, un médecin qui avait vécu à Lambaréné dans les années 1920. Publié en 1966 par I. Bolz (Bolz 1966, pl. XLVII d). Ce masque bicolore présente un visage triangulaire à front rougeâtre, sans scarifications, dont les traits sont d'une remarquable sérénité. Majestueuse coiffe à coque centrale et bandeau tressé enserrant le haut du front.



Pl. 11. Punu. Masque noir de la danse *ikwara*. Collection particulière.

Bois peint, épaisse patine. H. : 29 cm. Ancienne collection Léonce-Pierre Guerre, Marseille, avant 1930.

Exposé dès 1954 à Arles, 1957 à Cannes, 1970 et 1992 à Marseille. Ce petit masque est caractérisé par une coiffe à crête non striée et un visage joufflu en forme de cœur qui semble surgir de l'épaisse collerette. Les couettes latérales se continuent par une tresse jugulaire. Yeux en amande et petite bouche étirée en avant. Le motif losangique en « écailles » qui marque le front est quasi dissimulé par l'épaisseur de la patine brune qui recouvre tout le masque.



Pl. 12. Punu. Masque noir de la danse *ikwara*. Collection particulière, documentation : Galerie Bernard Dulon.

Bois peint et patine très épaisse. H. : 29 cm.

Publié par Paul Guillaume et Guillaume Apollinaire dès 1917 dans *Sculptures nègres*, Paris, pl. XIII, coll. Bernard d'Hendecourt. Exposé au Museum of Modern Art de New York, *African Negro Art*, en 1935, cat. n° 118. Ce masque très ancien est probablement un masque blanc qui a été repeint en brun-noir pour la danse *ikwara*. D'un modelé exceptionnel au niveau des pommettes, du nez et de la bouche un peu entrouverte. À noter : le bandeau frontal qui se plonge de part et d'autre du visage en natte jugulaire en « poignée ».



Pl. 13. Punu. Masque de la danse *okuyi*. Collection particulière.

Bois peint. H. : 31 cm.

Collecté dans les années 1930, ce masque provient du fonds de l'abbaye de Mortain. Ancienne collection André Fourquet, Paris. Publié dans la revue d'art *L'Œil* en 1982. Ce masque à la plastique très caractéristique et d'une facture exceptionnelle date du début du XX^e siècle. On reconnaît dans la coiffe à deux coques la coiffure traditionnelle des femmes de la région du bas Ogooué et de la vallée de la Ngounié. Le motif en « écailles » était à la fois une marque symbolique et un critère de beauté. À noter : le bandeau frontal à pointe axiale.



Pl. 14. Punu. Masque de la danse *okuyi*. The Menil Collection, Houston, États-Unis ; don de J. J. Klejman. Bois peint. H. : 32,4 cm.

La coiffe noire à volume triangulaire de ce masque punu est d'un type de transition entre les coiffes à coque centrale et les coiffes à deux coques. Sculptée comme un seul volume à longs plans obliques, l'édifice des cheveux est cependant partagé selon un axe longitudinal par un profond sillon qui marque un discret chignon tressé. Le visage ovale est marqué de motifs à grosses « écailles », teintées de rouge. La collerette qui devait s'allonger en natte jugulaire est brisée.



Pl. 15. Punu. Masque de la danse *okuyi*. Collection particulière.

Bois peint. H. : 26 cm.

Ce masque, assez petit, collecté et rapporté en Europe au milieu du XIX^e siècle, fait partie des plus anciennes collections occidentales. A appartenu à sir Kenneth Clark et Hubert Goldet. André Fourquet écrivait à son sujet : « [son] visage aux traits raffinés et allongés sous une haute coiffure à double coque exprime une suprême distinction » (*L'Œil*, 1982, p. 57). Œuvre d'un maître sculpteur, malheureusement resté inconnu, ce masque est un exemple quasi parfait du style punu « classique ».



Pl. 16. Punu. Masque de la danse *okuyi*. Collection particulière. Documentation galerie Bernard Dulon. Bois peint. H. : 29 cm.

Ce masque au large visage, de modelé dynamique, les yeux arqués mi-clos, est pourvu d'une remarquable coiffe à deux coques, les nattes latérales étant structurées en deux parties et décorées de fines tresses longitudinales. Motifs en « écailles » de grande taille sur le front et les tempes. Bandeau à pointe sur le haut du front. Collecté vers 1930 dans la région de Mouila, une zone où œuvraient beaucoup de très bons sculpteurs punu.



Pl. 17. Punu. Masque de la danse *okuyi*. Musée d'Ethnographie de Genève, inv. 44277. Bois peint. H. : 31 cm. Collecté par François Coppier vers 1910, ancienne collection du peintre suisse Emile Chambon. Ce masque au visage expressif avec ses pommettes hautes, ses paupières gonflées aux fentes palpébrales arquées et sa bouche ouverte sur des dents limées en pointe, incarne bien l'ambivalence de l'*okuyi*, une entité dont on souhaite l'intervention dans les rites tout en la craignant. Coiffe à deux coques avec une crête axiale ; natte jugulaire en « poignée » enserrant le bas de la face.



Pl. 18. Punu. Masque de la danse *okuyi*. Collection particulière. Bois peint. H. : 29 cm. Ancienne collection Pierre Vérité, exposé dès 1952 à Paris. Ce masque coiffé de deux grosses coques au nattage curviligne finement ciselé présente un large visage au modelé subtil dont les pommettes hautes soulignent l'élégance de l'arc des fentes palpébrales. Bandeau frontal natté. Nez fin et bouche aux lèvres sensuelles, rouges de padouk. Motifs à grosses « écailles » sur le front et les tempes. Cet objet ancien, au visage d'une grande interiorité, est très caractéristique de l'art punu.



Pl. 19. Punu. Masque de la danse *okuyi*. Collection particulière. Bois peint. H. : 35 cm. Anciennes collections Robert Duperrier puis Hélène et Philippe Leloup, Paris. Ce masque de grande taille est d'une grande délicatesse de traits. Surmonté d'une coiffe à deux coques étroites et de couettes latérales galbées, le visage proéminent présente un grand front bombé (sans scarifications), des yeux en amande aux fentes palpébrales arquées, un long nez et une petite bouche projetée en avant. Large collerette en partie brisée.



Pl. 20. Punu. Masque de la danse *okuyi*. Musée Dapper, Paris, inv. 0959. Bois peint. H. : 30 cm. Ancienne collection Philippe Guimiot. Ce masque bicoloré est caractéristique d'un style punu de la fin du XIXe siècle avec une imposante coiffe à deux coques, finement gravées de nattes, dont les couettes latérales retombent et arqué (sans scarifications), comme la bouche étirée en avant, est enduit d'ocre rouge. Les orbites, les paupières et les joues sont teintées de kaolin blanchâtre. La large collerette est agrémentée d'une fine natte jugulaire (partiellement brisée). Magnifique et épaisse patine satinée.



Pl. 21. Punu. Masque de la danse *ikwara*. Buffalo, États-Unis, Natural History Museum. Bois peint. H. : 25,4 cm. Reproduit en 1988 comme exemple de masque « noir » dans l'ouvrage de J. Kerchache, J.-J. Paudrat, L. Stéphan, *L'Art africain*, Mazonod, Paris, ill. 983, ce petit masque est d'une belle facture « classique », entièrement recouvert d'une patine épaisse et satinée. La coiffe à deux coques est placée étroit sur le front, celui-ci étant enserré par un épais bandeau. Collerette en partie brisée dans la partie inférieure. Le visage présente un modelé particulièrement expressif avec des scarifications en « écailles » sur le front et les tempes.



Pl. 22. Punu. Masque de la danse *ikwara*. Collection particulière. Documentation galerie Bernard Dulon. Bois peint. H. : 32 cm. Ancienne collection du P. Jean Jung avant 1927, ce masque présente des similitudes stylistiques avec celui de l'ancienne collection Maurice de Vlaminck (pl. 477). Le visage au grand front bombé est marqué de scarifications en bandes sur les tempes et de chéloïdes disposées en ligne axiale au-dessus du nez. La partie inférieure de la face semble un peu en retrait du front, malgré le modelé expressif des pommettes et de la bouche. L'artiste a peut-être tenu compte de « l'angle de vue » du public qui ne pouvait voir ces objets qu'en contre-plongée.



Pl. 23. Punu. Masque de la danse *ikwara*. Musée Dapper, Paris, inv. 0965. Bois peint. H. : 28 cm. Anciennes collections Dr Stephen Chauvet et Maurice Ratton. Ce masque est entièrement laqué d'une épaisse patine noire. Coiffe à deux coques flanquées de petites couettes longitudinales, placées au-dessus des oreilles stylisées. Le grand visage présente un front de hauteur limitée, sans scarifications, marqué de sourcils arrondis traités en relief. Paupières gonflées et fentes palpébrales étirées en oblique. Dans le prolongement du nez fin, la bouche aux lèvres teintées de rouge est stylisée en V, selon des lignes de fuite qui répondent aux obliques des yeux.



Pl. 24. Punu. Masque de la danse *okuyi*. Paris, musée Picasso, Hôtel Salé, inv. MP 36 39. Bois peint. H. : 28 cm. Ancienne collection Pablo Picasso, avant 1910. Ce masque, à la haute coiffe arrondie en « pain de sucre », présente un large visage enduit de kaolin blanchâtre, aux yeux mi-clos, et une bouche aux lèvres « boudeuses ». Les motifs scarifiés à « écailles » sont exceptionnellement disposés en carré sur le front comme sur les tempes. Nous savons par Fernand Olivier que Picasso aimait particulièrement ce masque qui resta tout au long de sa vie dans sa collection (Rubin 1987, ill. p. 267 et 300).



Pl. 25. Punu. Masque de la danse *okuyi*. La Rochelle, Muséum d'histoire naturelle, inv. H 2439. Bois peint. H. : 33,5 cm. Ancienne collection du D^r Étienne Loppé qui en fit don au muséum Lafaille de La Rochelle en 1939. Ce masque peu connu se caractérise par une haute et étroite coiffure noire, de forme triangulaire, tombant en oblique en arrière des larges oreilles. Sur le visage enduit de kaolin, sourcils en léger relief, yeux mi-clos, nez fin et bouche entrouverte laissant voir de petites dents linoées. Les motifs scarifiés sur le front et les tempes sont de facture assez fruste.



Pl. 26. Punu. Masque de la danse *okuyi*. Cleveland, États-Unis, The Cleveland Museum of Art, inv. 1972.329. Bois peint. H. : 38,2 cm. Ancienne collection Katherine White Reswick. Ce masque, de grande taille, présente un visage losangique dont les larges orbites sont dessinées sur la proéminence du grand front par des sourcils arrondis. Absence de scarifications. Les yeux sont en amande, très étirés en largeur et arqués. La bouche aux lèvres étirées est petite et stylisée en forme de V. La coiffe à chignon étroit est en « chandelle », les petites coques latérales étant appuyées sur l'arrière des oreilles.



Pl. 27. Punu. Masque de la danse *okuyi*. Collection particulière. Bois peint. H. : 31,8 cm. Collecté dans les années 1960, exposé à plusieurs reprises à Bruxelles ; anciennes collections Philippe Guimiot, comte Baudouin de Grunne, Bruxelles. Le visage losangique de ce masque, de facture délicate et d'allure juvénile, est surmonté sur le haut du front par une coiffe perchée de couleur noire, à coque centrale pointée vers l'avant, flanquée de deux courtes couettes en oblique. Yeux mi-clos et petite bouche aux lèvres ourlées. Ce masque sans scarifications a conservé un épais enduit de kaolin, notamment au niveau des arcades sourcilières, du nez et des joues.



Pl. 28. Masque de la danse *okuyi*. Musée du quai Branly, inv. 73.1964.10.2. Bois peint. H. : 37 cm. Provenant de l'ancien fonds du musée national des Arts africains et océaniques de la Porte Dorée à Paris, ce masque présente une haute coiffe à coque centrale flanquée de longues couettes latérales obliques, finement striées. Le visage assez allongé, de modelé expressif, est marqué des motifs habituels à grosses « écailles » teintées de pigment rouge. Grandes arcades sourcilières en creux et yeux à fentes paupébrales arquées. Le fard de kaolin a disparu. L'habit du danseur était fixé sur l'épaisse collerette en arrière du visage.



Pl. 29. Punu. Masque de la danse *okuyi*. Collection particulière. Bois peint. H. : 27 cm. Ancienne collection André Fourquet. Selon ce dernier : « Le visage aux traits frémissants et gracieux, la bouche admirablement formée, reflètent une personnalité sensuelle et un peu distante. » Ce masque d'une facture rare, assez petit, est surmonté d'une haute coiffe en « pain de sucre », flanquée d'élégantes couettes ourlées. Bandeau frontal à pointe axiale. Large visage bicolore (front ocre, face blanche). Reproduit dans Perrois 1979 (iii, 267 — avec une barbe de fibres) et dans « Les masques Pounou », L'Œil, Lausanne, 1982.



Pl. 30. Punu ou Lumbu. Masque de la danse *okuyi*. Collection particulière. Bois peint. H. : 28 cm. Ce masque blanc présente une coiffe à grosses tresses nattées, réparties de part et d'autre de la raie axiale, selon un volume assez plat qui ensere le large front dépourvu de scarifications. Yeux mi-clos et arqués, en amande. Le nez est inhabituellement aplati et en forme de triangle (comme chez les Tsogo). Bouche d'un type intéressant, aux lèvres très étirées en avant, en forme de huit et montrant les dents, qu'André Fourquet attribuait aux Lumbu (cf. « Les masques Pounou », L'Œil, 1982, ill. 1, p. 52).



Pl. 31. Punu ou Lumbu. Masque de la danse *ikwara*. Washington D.C., Smithsonian Institution, National Museum of African Art, donation de Walt Disney World Co., filiale de Walt Disney Company, inv. 2005.6.99. Bois peint. H. : 29 cm. Ancienne collection Paul Tishman. Exposé en 1966 au musée de l'Homme à Paris, exposition « Arts connus et méconnus de l'Afrique noire », n° 85. Bois dur, couvert d'un enduit traditionnel noir et patiné à l'huile de palme. La coiffe à grosses tresses transversales, organisée en quatre éléments de part et d'autre de la raie axiale, rappelle celles des femmes du sud du Gabon. Le visage est mis en valeur par l'importante collerette. Dans le double arc des sourcils incisés, les yeux mi-clos sont en amande, légèrement arqués.



Pl. 32. Lumbu. Masque de la danse *okuyi*. Collection particulière. Bois peint, yeux en verre. H. : 30 cm. Certains masques de la danse *okuyi* présentent un type de coiffure réaliste à grosses tresses nattées, moins idéalisé que le type « classique » à coques rembourrées. Observé et photographié sur des femmes punu et lumbu dès le début du XX^e siècle. Sur ce masque, la présence des yeux ouverts aux pupilles en verre sert dans les paupières (un détail caractéristique des styles kongo) indique probablement une origine septentrionale lumbu (région de Tchibanga et Mayumba). Cf. pl. 52.



Pl. 33. Punu. Masque de la danse *okuyi*. New York, États-Unis, Brooklyn Museum, inv. 22.225. Bois peint. H. : 25 cm. Ce masque a été récolté en 1922 au Gabon par une équipe du Brooklyn Museum lors d'une expédition soutenue par le Robert B. Woodward Memorial Fund. Reproduit dans I. Bolz, *Zur Kunst in Gabon*, 1966, pl. LII b. De visage assez petit et de forme triangulaire, il est surmonté d'une coiffe à coques multiples de volumes arrondis ciselés de petites nattes. Les yeux, aux fines fentes palpébrales arquées, sont étirés en amande. Nez large et busqué, bouche aux lèvres étirées en avant. Scarifications du front et des tempes à seize « écailles ».



Pl. 34. Punu. Masque de la danse *okuyi*. Collection particulière. Bois peint. H. : 28 cm. Collecté dans le sud du Gabon par un médecin avant 1930, ce masque est à la fois original dans sa forme et exceptionnel par la qualité de sa sculpture. La coiffe à coques multiples se déploie selon un schéma en étoile, chaque coque de volume triangulaire étant rabattue au-dessus du front ou des tempes. Le visage est d'une parfaite sérénité avec ses yeux aux paupières gonflées, un nez fin et une bouche aux lèvres étirées. Ce type de coiffe se retrouve aussi bien chez les Shira que chez les Punu, Lumbu et Tsogo.



Pl. 35. Lumbu. Masque de la danse *okuyi*. Collection particulière. Documentation galerie Bernard Dulon. Bois peint. H. : 50 cm. Collecté avant 1920, cet impressionnant masque zoo-anthropomorphe, de visage bicolore, souligné de touches d'ocre rouge, est de grande taille. Anciennes collections André Fourquet, Paris, puis Arman, New York. Reproduit en 1982 dans la revue *L'Œil* (ill. 8, p. 57). Exposé à plusieurs reprises à Marseille, Paris et New York. Les cornes monoxyles évoquent plus celles du buffle que celles d'une antilope. Il s'agit probablement d'un esprit de la brousse qui intervenait lors de certains rites de l'*okuyi*, associés à ceux de l'initiation au *mwiri*. Bouche à lèvres étirées en forme de huit.



Pl. 36. Lumbu. Masque de la danse *okuyi*. Collection particulière. Bois peint. H. : 60 cm. Ce masque, collecté par le colonel Le Meillour avant 1914 au Congo français, exhibe de longues cornes monoxyles recourbées. Cette coiffe animale noire est flanquée de petites tresses longitudinales et de couettes obliques. Le visage triangulaire blanchi de kaolin présente des yeux mi-clos, un nez court et une bouche aux lèvres étirées. Natte jugulaire formant une « poignée » sous le menton. Ce type de masque semble provenir de la région côtière de la basse Nyanga.



Pl. 37. Lumbu. Masque de la danse *okuyi*. Collection particulière. Documentation galerie Bernard Dulon. Bois peint. H. : 31 cm. Collecté par le colonel Curtin avant 1919, reproduit par Bernard Dulon et Anne Leurquin en 2000, dans le catalogue *Objets-signes de l'Afrique*, Saragosse (ill. p. 87, n° 51), ce masque, à visage convexe, de qualité esthétique indéniable, est cependant assez atypique avec sa coiffe en deux chignons latéraux finement tressés, juchés sur la tête rasée. Celle-ci rappelle un type de coiffe, de forme étonnante, déjà remarqué dans la basse vallée de l'Ogoué au milieu du XIX^e siècle (Griffon du Bellay 1865).



Pl. 38. Punu. Masque de la danse *okuyi*. Collection particulière. Archives Monbrison. Bois peint. H. : 34 cm. Masque de l'ancienne collection Pierre Verité, reproduit dès 1950 par F. H. Lem dans « L'art d'Afrique centrale », *Afrique équatoriale française*. De forme ovoïde avec un front galbé teinté de brun-rouge et une face enduite de kaolin, il présente des traits raffinés : yeux arqués en amande, nez allongé, bouche aux lèvres ourlées. La coiffe est de type « en mortier » constituée d'une sorte de toque cylindrique juchée au-dessus du front, agrémentée de couettes latérales retombant élégamment derrière les oreilles. Les cheveux initialement collés sur la coiffe ont disparu.



Pl. 39. Punu. Masque de la danse *okuyi*. La Rochelle, Muséum d'histoire naturelle, inv. H 1152. Bois peint, cheveux collés, perles. H. : 30 cm. Ancienne collection Jean Béraud (objet entré au musée en 1944). Ce masque, probablement originaire de la région de Mouila, a une coiffure en forme de « mortier » cylindrique sur lequel sont collés des cheveux humains. Petites couettes d'où pendent des boucles de perles de verre. Sa large collerette ovale est découpée à la base en forme de « poignée » sous le menton. Une épaisse couche de kaolin, écaillée par endroits, recouvre tout le visage du masque. La bouche aux lèvres arrondies est colorée d'ocre.



Pl. 40. Punu. Masque de la danse *ikwara*. Musée Dapper, Paris, inv. n° 9709. Bois peint, cheveux collés. H. : 30 cm. Ancienne collection Charles Rattou. Ce masque est un magnifique spécimen de masque noir dont la facture et l'épaisse patine sont à mettre en rapport avec une rare ancienneté. Surmonté d'une haute coiffe en « tour » (comme l'avait caractérisée l'explorateur Paul Du Chaillu dans *L'Afrique sauvage*, Du Chaillu 1868, 236-238) ou en « mortier » à cheveux collés, flanquée de couettes retombant en arrière des oreilles, son visage est marqué de scarifications linéaires, axiale sur le front et longitudinales sur les joues.



Pl. 41. Shira ou Ivili. Masque de la danse *okukwe* ou *okuyi*. Oxford, Royaume-Uni, Pitt Rivers Museum, inv. 1884.114.114. Bois peint. H. : 21,5 cm. Ce petit masque, à visage blanc et ocre rouge et coiffe noire, fut collecté par Robert Bruce Walker en 1867, dans la région de Lambaréné, chez les Ivili du lac Zilié. Acquis par le lieutenant-général Pitt-Rivers en 1884. Reproduit par Leo Frobenius (1898, pl. VI, fig. 52ab). Son visage ovale, étiré vers le menton pointu, présente un front bombé et des arcades sourcilières creuses, très hautes et arquées. La coiffe à « visière », de type shira, vient auereler en oblique le haut du visage. Yeux mi-clos en amande, nez fin et bouche aux lèvres délicatement ourlées.



Pl. 42. Shira ou Punu. Masque de la danse *okuyi*. Collection particulière. Bois peint. H. : 27 cm. Ancienne collection Léonce-Pierre Guerre, Marseille, depuis les années 1930. Exposé à plusieurs reprises : Arles 1954, Cannes 1957, Marseille 1970, Le Cap 1997. Ce petit masque, à la coiffure casquée d'un type pouvant se rapprocher des coiffes à « visière », présente un visage uniformément blanc en forme de cœur, aux traits délicatement gravés (sourcils, yeux mi-clos), dépourvu de scarifications. Petite bouche aux lèvres ourlées.



Pl. 43. Ndžèbi. Masque de la danse *okuyi*. Chicago, États-Unis, Art Institute of Chicago, inv. 1964.230. Bois peint. H. : 25 cm. Petit masque à coiffe massive dédoublée en forme de « calot » militaire, à couettes latérales minuscules; collerette brisée à la base. Sa morphologie est bien caractéristique des masques blancs de la région des Ndžèbi, avec un visage large aux pommettes marquées, des yeux aux paupières gonflées très écartés, un nez épaté et une bouche large aux lèvres minces. L'appartenance à la culture et aux traditions punu-bayaka est rappelée par les motifs scarifiés à grosses « écailles » du front et des tempes.



Pl. 44. Ndžèbi. Masque de la danse *okuyi*. Collection particulière, ancien fonds de l'abbaye de Mortain, inv. M92. Bois peint. H. : 29 cm. Ce masque, récolté dans le sud du Gabon avant 1931, présente un grand visage ovoïde, yeux écartés, nez aplati, bouche aux lèvres ourlées et front court. Il est surmonté d'une coiffe à coque centrale perchée en oblique. Les minuscules couettes latérales sont placées très haut derrière les oreilles. Le front est scarifié d'un motif en relief en demi-cercle reliant les sourcils (un motif que l'on retrouve sur un autre masque du même fonds de l'abbaye de Mortain, pl. 7, mais peint en rouge).



Pl. 45. Ndžèbi ou Tsengi. Masque de la danse *okuyi*. Paris, musée du quai Branly, inv. 71.1935.8.12. Bois peint. H. : 28 cm. Collecté par A. Raponda-Walker dans les années 1930 alors qu'il était en poste à la mission de Sindara. Identifié comme *bandjabi*, ce masque se caractérise par un visage large, de grands yeux écartés aux paupières mi-closes, des lèvres épaisses. Front marqué d'un motif en bande, en forme de croix, peint en rouge. D'autres scarifications punctiformes alignées décorent les joues. Coiffe à deux coques, peinte en noir, perchée au-dessus du front. L'utilisation d'un pigment rouge vif pour le motif frontal et la bouche sur le fond blanc du visage crée un effet de polychromie.



Pl. 46. Tsengi. Masque de la danse *okuyi*. Genève, musée Barbier-Mueller, inv. 1019.30. Bois peint. H. : 26 cm. Ancienne collection Josef Mueller, avant 1939. Ce petit masque de bois léger est bien caractéristique de la facture adoptée par les Ndžèbi et les Tsengi de la zone orientale de l'aire punu-bayaka. Il présente un visage très convexe sous une coiffe haute et arrondie, un front bombé, une face creusée, le nez très court et aplati, la bouche aux lèvres proéminentes. Ce qui frappe le regard, ce sont les scarifications en bande, sur le front, les tempes et les joues, traitées en contraste chromatique avec le fond blanc.



Pl. 47. Tsengi. Masque de la danse *ikwara*. Paris, musée du quai Branly, inv. 70.2004.1.2. Bois peint. H. : 30 cm. Anciennes collections Maurice de Vlaminck, André Fourquet (1976). Ce masque, datant vraisemblablement du XIX^e siècle, est d'une facture exceptionnelle. La qualité de sa patine noire luisante et son état de conservation montrent que parfois les masques pouvaient être l'objet de soins attentifs. Coiffure à deux coques striées et couettes doubles. Les traits du visage sont d'une grande finesse, avec des scarifications linéaires en arrière des yeux, à la commissure des lèvres et sur le front sous forme de trois chéloïdes.



Pl. 48. Punu-Bayaka. Statue à usage magique. Rome, museo Pigorini, inv. MPE 4525. Bois peint. H. : 24,5 cm. Ancienne collection Antonio Vallisnieri, 1722. Comme l'indique une inscription sur le socle monoxyle, cette statuette (avec une autre faisant la paire) avait été « Portato da Portugallo dal Signor Cardinal Cornaro Vescovo di Padova » [rapportée du Portugal par le cardinal Cornaro Vescovo, de Padoue]. C'est probablement l'une des plus anciennes sculptures connues de la culture punu-bayaka, du temps où ces peuples étaient encore aux confins du royaume du Loango. On y reconnaît bien la haute coiffe à coques des masques de l'*okuyi*.



Pl. 49. Punu ou Lumbu. Statue féminine. Cincinnati, Cincinnati Art Museum, inv. 1890.1545. Bois peint et patiné, verre, ficelle. H. : 39,4 cm. Collectée par Carl Steckelmann et exposée dès 1889 à Cincinnati, cette statue est une des plus anciennes connues. D'allure juvénile avec sa coiffe à coque centrale prolongée d'une élégante natte jugulaire, elle présente un visage aux traits sereins. Le personnage tient des gourdes (calébaesses) dans les mains. Sur le torse et le ventre, on reconnaît les scarifications corporelles qui étaient en usage dans la région du Mayombe avant les années 1930.



Pl. 50. Punu ou Lumbu. Statuette à usage magique. Paris, musée Dapper, inv. 4292. Bois peint. H. : 35 cm. Ancienne collection Samir Borro. Reproduite dans Perros 1997, 223. Cette statuette à usage magique porte un fer votif planté dans la poitrine, à la manière des « fétiches à clous » (*nkisi*) des peuples kongo. Figurant probablement un personnage masqué, seule la partie haute de l'œuvre est terminée et patinée : on peut supposer que le bas était enfoui dans un « paquet » d'ingrédients magiques, comme l'effigie du musée du quai Branly (pl. 55) et celle du Musée national de Libreville (pl. 52).



Pl. 51. Lumbu. Statuette rituelle ou d'ancêtre. Washington D.C., Smithsonian Institution, National Museum of African Art, donation de Lawrence Gussman en mémoire du Dr Albert Schweitzer, inv. 98.15.3. Bois peint et patiné, métal. H. : 42 cm. Anciennes collections famille Rothschild (provenance expédition Citroën 1926) et Lawrence Gussman, New York. Chez les Lumbu, toutes les statuètes sont féminines. Certaines servaient au culte des ancêtres, d'autres à des rites de guérison ou de divination. Sur celle-ci, la coiffe est à « visière ». Visage arrondi, grands yeux aux pupilles anciennement enduites de kaolin. Si les marques à « écailles » sont absentes du visage, on les retrouve cependant sur le torse et le ventre, selon la tradition bayaka.



Pl. 52. Lumbu. Effigie à usage magique. Libreville, Gabon, musée national des Arts et Traditions. Bois peint, verre et fragments de miroir. H. : 56 cm. Collectée par l'ethnomusicologue Pierre Sallée en 1970 chez les Lumbu présidait certains rituels du *bwiti*. Fichée dans son panier « magique », seule la partie supérieure était visible. Sur le ventre, une charge à remèdes occultes (*bilongu*) était dissimulée derrière un morceau de miroir. Les yeux sont en verre comme dans les styles kongo voisins. À remarquer, le geste menaçant du personnage qui, initialement, tenait un couteau.



Pl. 53. Punu ou Lumbu. Statuette d'ancêtre. Collection particulière. Bois enduit et patiné. H. : 34 cm. Collectée par un forestier belge avant 1935 ; anciennes collections Jernander et comte Baudoïn de Grunne, Bruxelles. Figurant une femme très jeune, on remarquera que les jambes esquissent un pas de danse, le pied droit étant plus en avant que l'autre. Curieusement, le bras gauche est tronqué : peut-être a-t-il été resculpté après une cassure ? Coiffe de type punu. Au-dessus des seins, un motif scarifié en « pectoral » met en évidence la fermeté de la poitrine. Au niveau du ventre, la décoration est assez simple avec des motifs en croissant.



Pl. 54. Punu. Effigie sur un « paquet » reliquaire. Collection particulière. Bois peint, tissu, cordelettes, corne. H. : 30 cm. Collectée avant 1930 par des missionnaires spiritains. Cette effigie est un sommet de reliquaire utilisée dans certains rites du culte des ancêtres (*malumbi*). Elle était installée sur un autel au fond du sanctuaire (*ibunji*) avec les reliques ancestrales du groupe. D'après la morphologie du visage, au modelé subtil et aux grands yeux mi-clos, et celle de la coiffe enveloppante avec des couettes tombant derrière les oreilles, on peut l'attribuer aux Punu.



Pl. 55. Punu. Effigie féminine sur un « paquet » magique. Paris, musée du quai Branly, inv. 71.1943.0.433 X Af. Bois peint, peau animale, cordelettes végétales. H. : 32 cm. Collectée dans les années 1930, cette petite effigie (la figurine mesure 17 cm) est d'une exceptionnelle facture, notamment au niveau du visage et de la coiffe à grosses tresses gaibées. De minuscules charges magiques sont fixées sous les aisselles, une tradition commune aux Punu et aux Kongo. Dans le paquet de peau animale sont enfermés divers ingrédients symboliques : plantes, fragments d'os d'animaux, coquilles, etc. Ce type d'objet était utilisé lors des consultations de guérison des *nganga*.



Pl. 56. Punu ou Shira. Porte de case villageoise. Oxford, Royaume-Uni, Pitt Rivers Museum, inv. 1884.56.47. Bois enduit et patiné. H. : 127 cm. Entrée au musée en 1884, cette porte à motif anthropomorphe sculpté est un artefact très rare et peu connu. Le personnage féminin représenté bras et jambes écartés tient en main un coutelet de type bayaka ou teke. Le visage rond aux grands yeux mi-clos étrés en amande est coiffé d'une sorte de toque à « visière » rappelant celle du masque de Bruce Walker (pl. 41). On peut donc supposer que cette porte provient de la région de la basse Ngounié. La fonction du décor était de protéger magiquement la maison des voleurs et des sorciers.



Pl. 57. Lumbu. Amulette à décor anthropomorphe. Caen, musée des Beaux-Arts, inv. 81.18.12. Bois patiné. H. : 12 cm. Ancienne collection Louis Petit qui était au Congo français entre 1876 et 1883 ; donation Yvonne Guégan au musée de Caen. Reproduit dans le catalogue *À propos d'une donation : les côtes d'Afrique équatoriale il y a 100 ans...* Caen, 1982, n° 21. Pendentil ou amulette figurant une femme en train de fumer la pipe. La qualité de sculpture du visage aux grands yeux étirés et de la coiffe à coque retombant sur la nuque, est exceptionnelle ; de même celle des jambes qui se perdent dans l'entrelacs monoxyle de la poignée.



Pl. 58. Punu ou Lumbu. Amulette. Caen, musée des Beaux-Arts, inv. 81.18.5. Bois patiné. H. : 9 cm. Ancienne collection Louis Petit, années 1880. Reproduit dans *À propos d'une donation : les côtes d'Afrique équatoriale il y a 100 ans...* (n° 22). Cette sculpture miniature est une amulette, peut-être de chasseur. Elle figure une jeune femme agenouillée en position de respect, les bras croisés sur la poitrine. Le visage est marqué du motif losangique à « écailles » typique des Punu. La grande coiffe à coque centrale et couettes latérales se prolonge très en arrière en oblique. Ces objets étaient tenus en main ou portés à même le corps afin de susciter la chance.



Pl. 59. Punu. Harpe-pluriac à tête sculptée. Paris, musée du quai Branly, inv. 73.1987.1.1. Bois peint et patiné, cordes végétales. H. : 69,5 cm. Ancienne collection Guillaume Apollinaire, 1908. Ornée d'une tête féminine miniaturisée mais parfaitement sculptée selon les normes du plus pur style punu : visage triangulaire enduit de kaolin aux yeux mi-clos étirés, coiffure à coque large et longues couettes obliques. Instrument très ancien, cette harpe révèle la symbolique féminine que l'on retrouve sur de nombreux objets de la vie quotidienne de la société matrilineaire des Punu. La mélodie du harpiste et ses chants permettent un dialogue avec les esprits de l'au-delà.



Pl. 60. Punu ou Shira. Soufflet de forge à tête sculptée. Genève, Suisse, musée Barbier-Mueller, inv. 1019.21. Bois patiné. H. : 62 cm. Acheté par Josef Mueller à Anthony Moris en 1938. Chez les Punu, le soufflet de forge (*okuka*) a une connotation fortement symbolique. L'orifice de refoulement d'air évoque la vulve de la femme ; les poches de peau des compartiments d'air, les testicules de l'homme ; enfin le ou les bâtons actionnant l'instrument sont le pénis. Ces symboles sont expliqués aux apprentis forgerons lors de leur initiation. La tête du soufflet figure un ancêtre féminin au beau cou annelé, à front scarifié et coiffe à coque rembourrée, caractéristique des Shira et des Punu.



Pl. 61. Punu ou Lumbu. Cuiller à manche décoré. Caen, musée des Beaux-Arts, inv. 81.18.13. Bois patiné. H. : 22 cm. Ancienne collection Louis Petit, Congo français, 1876-1883. Le manche de cette cuiller représente de façon très harmonieuse une jeune femme, probablement en coque, accroupie sur de très petites jambes, les bras ramenés en arrière, mains sur les hanches. Scarifications sur le haut des seins et sur le ventre autour du nombril proéminent. Tête surmontée d'une superbe coiffure à coque centrale retombant sur la nuque. Ce type de cuiller avait un rôle symbolique en rapport avec la fertilité des femmes.



Pl. 62. Punu. Collier. Paris, musée Dapper, inv. 2291. Perles de verre tubulaire, fil de métal, petits masques en bois. Diamètre : 13 cm. Cette parure d'apparat est très rare avec ces deux masques miniatures en bois, magnifiquement patinés. De tailles légèrement différentes, ils sont caractéristiques du style punu avec une coiffe en diamier. Exposé au musée d'Aquitaine de Bordeaux en 1997 et reproduit dans le catalogue Perrois 1997, p. 159, n° 125. Ce collier devait appartenir à un personnage important, grand initié, *nganga* ou dignitaire d'une société féminine. Les perles de verre sont rouges, couleur qui symbolise le pouvoir sacré.

BIBLIOGRAPHIE COMMENTÉE

Archives publiques

ANSOM : Archives nationales,
section outre-mer (Aix-en-Provence), CAOM :
Centre des archives d'outre-mer (Archives nationales,
Aix-en-Provence)

Archives du ministère des Colonies puis du
ministère de la France d'outre-mer (Paris) :

- Fichiers-boîtes FM 1 à FM 12.
- A.O.F Série G 6 G 8 bobine 146,
cote 14 MIOM/790.

Archives de Dakar (Sénégal) rapports politiques
et économiques sur le Gabon, série D,
allant de 1884 à 1907.

*Quelques informations sur la religion des peuples
du Gabon, le fétichisme, les idoles en bois
à face humaine de différentes couleurs.*

Archives du Gouvernement général
puis du Haut-Commissariat en AEF
(Afrique équatoriale française) :

- AEF 1 Série B, cote aef-ggaef
Gouvernement général de l'Afrique
équatoriale française
- Correspondance générale des gouverneurs
et des hauts-commissaires, sous-séries 1 B à 8 B.
– 2 B correspondance ancienne microfilmée
1842-1912.
– 2 B/40, 2 B/42, 2 B/46 répression.
– 2 B/44, 2B/74, 2 B/107 révoltes.
- AEF 1 Série D, cote aef-ggaef
Politique et administration générale,
sous-séries 4 D à 21 D.

Cote D/4(1)/1

Pièce 1-86

*Les lettres et rapports des administrateurs au commissaire
général du gouvernement dans le Congo français
nous renseignent sur l'état des populations du Congo
français à l'arrivée des colons en 1901, la fabrication
du sel, activité importante. Au plan historique :
émigration des « Issogho » (Tsogo) de la rive droite
à la rive gauche de la Ngounié, à deux jours de marche,
à l'ouest de Mouila. Les Punu sont à cette époque
sur la rive gauche de la Ngounié.*

Pièce 213

*La lettre du 12 août 1905 de l'administrateur
de la région de Nyanga-Mayumba révèle que Bombé,
le roi des Issogos (Tsogo), grand pourvoyeur d'esclaves,
pousse les Yaka (Punu) à la rébellion, le commerce étant
interrompu à cause de la cessation de la fabrication
du sel. La révolte des gens de Moabi et de Mourindi.*

Pièce 233

*Dans un rapport de tournée du 30 septembre 1905
adressé à l'administrateur commandant de la région
de Loango, on lit que les Lumbo confectionnent
des nattes et de la poterie, forgent des couteaux
et des sagaies, sculptent des fétiches ou des « poupées »
en bois qu'ils revendent. Leurs cases sont des constructions
identiques dans tout le Mayombe et sur la côte.
La base de leur alimentation est le manioc fermenté
et les feuilles de manioc.*

Pièce 473

*Un questionnaire annexé à la circulaire du commissaire
général en date du 4 juillet 1900 révèle que les Lumbo
sont à une faible distance de la côte et que, plus au nord,
se trouvent les Yaka (Punu). Les villages ne sont plus
aussi peuplés qu'auparavant (10 à 15 cases au lieu
de 60 à 100). Chaque village a son fétiche.*

Pièce 477

*Le rapport mensuel daté du 4 mai 1900 du chef
de poste de Nyanga au commissaire général
du gouvernement au Congo français, Libreville,
affirme que les populations yaka (punu) et lumbo
sont mélangées à Mouila.*

Pièce 499

*Dans un rapport daté du 1^{er} octobre 1900,
l'administrateur du cercle de Mayumba-Setté-Cama,
informe que les Yaka (Punu) et les Lumbo ne peuvent
se rendre sur la côte sous peine de mort. Ce sont les Vili
qui sont en contact avec les Européens.*

Pièce 578

*En septembre 1900, une lettre de l'administrateur
de Mayumba-Setté-Cama nous apprend que les Yaka
(Punu) se trouvent sur la rive droite de la Nyanga,
et les Loumbu sur la rive gauche.*

Cote D/4(1)3 – 1905-1908

*Le rapport mensuel d'août 1905 de M. Noufflare
nous informe que la compagnie de Setté-Cama
a des difficultés de pénétration chez les peuplades
voisines dues aux refus de portage des Apono (Punu).
Le rapport mensuel de mai 1906 mentionne la révolte*

des Yaka (Punu) du Mourindi et du Mocabe, causée par la levée de l'impôt, la suppression des « cases à sel », principale source de commerce entre les populations de l'intérieur. Les Apono font cause commune avec les Issogho (Tsogo).

Cote D/4(1)4 – 1909

Un rapport de 1909 nous apprend que la région de Mocabe et Moabi est peuplée d'individus de races différentes, les uns venus de l'est, les Yaka (Punu), et d'autres venus de l'ouest, les Lumbu originaires de Setté-Cama. Ils ne produisent rien mais vivent du courtage qu'ils imposent aux habitants de la côte voulant commercer avec l'intérieur.

Cote D/4(1)5 – 1910

Dans des extraits de rapports mensuels des chefs de circonscriptions civiles et militaires du Gabon pour le mois de septembre 1910, on fait référence aux difficultés de l'administration à regrouper les Apono (Punu) et les Apindji en gros villages. On y apprend que les Punu sont de race bayaka et qu'ils se sont installés sur la rive gauche de la Ngounié de Mouila jusqu'à la chute Labo, et sur la rive droite de Mouila à l'embouchure de l'Ogoulou. Trois clans punu sont connus : Miboueli, Banda et Bouciala.

Cote D/4(1)9 – 1912

Le rapport annuel 1912 fait état de la volonté de l'administration coloniale de mettre fin aux pratiques fétichistes. On y apprend que la rive gauche de la Ngounié est habitée par des Akélais, des Eshira et des Apono (Punu). Le poste de N'Tima a été construit ; et ceux de Kango et de Tchibanga commencés. La pratique des empoisonnements sévit toujours dans la circonscription du Kouilou. Il y a 36 villages apindji sur la rive droite de la N'Gounié (Ngounié) et 26 villages sur la rive gauche. Dans la circonscription des Bacougni (Kunyi) en novembre 1912, les Yaka (Punu) et Tsangui (Tsengi) mettent en difficulté la pénétration française.

Cote D/4(1)10 – 1913

Le rapport annuel de 1913 révèle que la subdivision de Sindara, rattachée au Bas-Ogooué, est peuplée de Bakélé, d'Eshira et d'Issogho (Tsogo). Les N'Komi sont de moins en moins nombreux. Dans la circonscription de Bongo, les Lumbo sont installés sur les rives et dans

les îles de la lagune N'Dogou. Dans la circonscription des Bacougni (Kunyi), à Bouda, sur la Nyanga, on trouve quatre populations : les Babouissi (Bvisi), les Bayaka (Punu), les Banzabi (Nzebi), les Bapounou (Punu). Le groupement Apindji (Pinzi) qui s'étendait autrefois jusqu'à N'Djolé est refoulé vers le sud, à l'est de Mouila. Au sud des Apindji, les Apono (Punu) sont peu nombreux.

Cote D/4(1)13 – 1915

Le rapport annuel de la circonscription du Haut-Ogooué de 1915 nous donne une série d'informations ethnographiques sur l'utilisation pour la peau de « pommade », sur l'ablation des incisives, sur la coiffure en cimier, sur le costume des hommes et des femmes. Le rapport politique du 3^e trimestre 1915 révèle que la nouvelle religion fétichiste, le « N'Gouéma » s'étend chez les Vili et les Lumbo.

D/4(1)15-16 – 1917-1918

Dans le rapport trimestriel des 2^e et 3^e trimestres 1917, on apprend que les Massango (Sangu) habitent la subdivision de Mimongo de l'Offoué-Ngounié et que les Vili se livrent à des crimes rituels et à des empoisonnements. Mention du mouvement néo-fétichiste N'Gouéma chez les Vili et les Lumbo.

Cote D/4(1)17-19 – 1919-1920

Le rapport politique du 1^{er} trimestre 1920 de la circonscription de la Nyanga mentionne l'existence d'une disette et d'une épidémie dans la région au point que la population des Bavili serait menacée de disparition (en six ans, la population a déjà diminué de 40 %).

Cote 61 MI 13 – 1905

Une lettre d'Émile Gentil, du 7 mai 1905, commissaire général du gouvernement dans les possessions du Congo français au ministre des Colonies, nous apprend que l'administration locale est sollicitée par des demandes d'échantillons, de produits et de collections scientifiques demandés par des particuliers pour la future Exposition coloniale de Marseille du 27 janvier 1906 [d'où probablement pas mal de « curios » en perspective...]

- AEF 3 – cote aef-ggaef, sous-séries :
 - 1 D à 3 D : inventaire des archives du gouvernement général de l'AEF.

– 2 D : missions d'exploration, négociations internationales et délimitations des frontières 1883-1943.

– 2 D 3 : correspondance de l'administration du Loango et dépendance 1886-1904.

Archives privées de la congrégation des pères du Saint-Esprit, Chevilly-Larue (France)

2 D 60 : fonds Pouchet

Le père Gaston Pouchet (1905-1987) a accompli un remarquable travail de compilation de très nombreux documents sur différentes ethnies

du Gabon (notamment les Mpongwe, Bajag, Punu, Bavili, Balumbu, Mitsogo, Bakélé, Banzabi, Bateke, Kota : traditions, religion, fétichisme, sociétés secrètes, autopsie, talismans, tatouages, chevelure, parure). Ce fonds constitue une synthèse à partir des témoignages inédits des pères missionnaires ou de sources historiques connues.

2 D 74.1 : M^{sr} André Raponda-Walker (1871-1968)

Cette figure marquante du Gabon qu'on a appelé successivement « l'abbé André », puis « l'abbé Walker », puis M^{sr} Raponda-Walker a toujours revendiqué d'être un prêtre indigène, tout en étant le fils d'un Anglais, Robert Bruce Walker, et d'une mère mpongwe.

Il s'est surtout intéressé aux Mitsogho (l'Isogo), et a composé le premier dictionnaire tsogho-français et français-tsogho. Il a de plus étudié de nombreux dialectes de diverses ethnies : Ashango (Sangu), Djavi (Nzebi), Pobé (Pove), Apono (Punu).

3 J 1.3 : Loango

Fondation de la mission de Mourindi, informations sur les Yaka (Punu). Mission de Saint-Benoît à Setté-Cama : note à propos des populations de Setté-Cama. Mission de Mayumba : « Histoire des principaux fétiches chez les indigènes de Mayumba : Mbois, Mouiri, Doumi, Mbouanda ».

4 J 1.2 : Gabon – « Les Deux Guinées »

Lettres du père Peureux du 21 décembre 1854 : récit à propos d'un chef de village qui prépare « un fétiche » à partir d'un mort (cerveau, langue et quelques ossements d'un Blanc). Le père poursuit sa lettre en racontant la sortie d'un homme masqué, l'épée à la main, qui terrifie une femme avec des menaces de mort.

4 J 1.5 : Gabon – « Deux-Guinées »

Note du R. P. Buléon : « Les peuplades africaines, voyage d'exploration au pays des Eshira » (informations sur les cultes des Eshira, le ntchambi, les esprits ignemba, et les âmes des ancêtres, ombouiri ; les pratiques religieuses des Adouma avec le mwéri, le dieu de la rivière).

4 J 2.1 : Journal de communauté

Mission Saint-Pierre de Libreville du 16 novembre 1889 au 31 décembre 1890 : récit de la fête de la République avec les danses masquées de l'okukwe.

5 B 1.1 et 5 B 1.1O : M^{sr} Alexandre Le Roy
Carnets personnels, avec de nombreux croquis de route (dessins de villages, de villageois en situation, sites « fétiches », cultures matérielles, décors de portes de cases, etc.).

M^{sr} Le Roy (1854-1938), missionnaire de la congrégation du Saint-Esprit, nommé vicaire apostolique du Gabon en 1892, il parcourut longuement l'intérieur du pays. Il fut à la fois ethnographe, géographe, bon dessinateur et écrivain. Ses carnets de voyages, restés en partie inédits, sont particulièrement intéressants, préfigurant ceux du pasteur Fernand Grébert (1913-1932).

2 D 60 : fonds « Pouchet »

Pouchet, Gaston (père), Vieux Gabon, vieilles missions. Essai et souvenirs, Paris, archives CSSP, s. d., inédit (vers 2000).

348 feuillets dactylographiés, rassemblés et mis en forme par le père Christophe (1922-2002).

Compilation de références bibliographiques des pères missionnaires du Gabon, d'administrateurs, et de quelques autres auteurs. Résumé des informations sur les Bapunu (Punu), p. 255-259 ; sur les Bandzabi (Nzebi), Galoa (Galwa), Masango (Sangu), Eshira (Shira) et Bavili (Vili) du sud, p. 277.

Retailleau, Louis (père), La Vie rêvée, journal d'un missionnaire en 1945 à Tchibanga, s. d. (vers 1945-1950), Imprimerie de Senlis.

Collaborateur du père Bonneau (1884-1960), le père Retailleau (1914-1955) livre ses impressions et décrit la vie missionnaire à la mission de Mourindi, en pays punu, dans la région de la Nyanga (Gabon),

en bordure de la forêt du Mayombe : nombreuses informations ethnographiques à propos des Punu.

Bibliographies

Darkowska-Nidzgorska 1978

Darkowska-Nidzgorska, Olenka, *Connaissance du Gabon : guide bibliographique*, Libreville, université nationale du Gabon, 1978.
Plus de 1 000 références, classées par thèmes, et un index des auteurs.

Gaskin et Atkins 1965

Gaskin, Lionel J. P., et Atkins, Guy (dir.), *A Bibliography of African Art*, Londres, International African Institute, 1965.
Plus de 5 000 références, compilées et classées par thèmes généraux et par régions d'Afrique (catalogues, bibliographies, périodiques et abréviations ; index des auteurs, noms géographiques et d'ethnies, sujets). Un outil particulièrement précieux pour les spécialistes et amateurs d'art africain.

Géographie, explorations, premiers contacts avec les Punu et les peuples du sud du Gabon

Baumann et Westermann 1948

Baumann, Hans, et Westermann, Diedrich, *Les Peuples et les Civilisations de l'Afrique*, Paris, Payot, 1948.
Les Punu, appelés autrefois « Yakas » ou « Jagas », font partie, selon la classification ethno-culturelle de H. Baumann, du « cercle congolais du sud » dont ils constituent avec les Yombe, les Vili (appelés jadis les « Fiottes ») et les Kunyi, la frange la plus septentrionale. Les Punu seraient venus de la zone d'influence du royaume de Loango (p. 172-175) et se seraient heurtés aux populations en place au nord du massif du Mayombe, au sud du Gabon, vers le XVIII^e siècle.

Briault 1926

Briault, Maurice (père), *Sous le zéro équatorial : études et scènes africaines*, Paris, Bloud & Gay, 1926.

Briault 1930

Briault, Maurice (père), *Dans la forêt du Gabon : études et scènes africaines*, Paris, Grasset, 1930.

Briault 1943

Briault, Maurice (père) *Les Sauvages d'Afrique*, Paris, Payot, 1943.

Briault 1945

Briault, Maurice (père), *Sur les pistes de l'AEF*, Paris, Alsatia, 1945.

Les ouvrages du père Maurice Briault, de la CSSP constituent une mine d'informations sur les coutumes de la brousse gabonaise des années 1930, sur la vie quotidienne de diverses ethnies, dont les peuples du sud du Gabon, le tout illustré de dessins réalisés sur le vif et parfois de photographies.

Bruel 1935

Bruel, Georges, *La France équatoriale africaine : le pays, les habitants, la colonisation, les pouvoirs publics*, Paris, Larose, 1935 (2^e éd. revue et complétée).
Bilan géographique du Congo français des années 1930.

Compiègne 1875

Compiègne, Louis Dupont (marquis), *L'Afrique équatoriale* : [vol. 1] *Gabonais, Pahouins, Gallois* ; [vol. 2] *Okenda, Bangouens, Osyèba*, Paris, Plon, 2 vol., 1875.

Compte rendu d'un voyage d'exploration depuis la région de Libreville et du bassin de l'Ogooué jusqu'à l'Ivindo. Nombreuses informations ethnographiques à propos de différents peuples, dont les Mpongwe, les Galoa, les Enenga, les Eshira. Compiègne ironise souvent sur les découvertes réalisées dix ans plus tôt par son collègue « Duchailly », mais à tort, semble-t-il aujourd'hui, notamment à propos des coutumes des Eshira et des Punu.

Deschamps 1963 et 1965

Deschamps, Hubert, « Quinze ans de Gabon, les débuts de l'établissement français 1839-1853 », *Revue française d'histoire d'outre-mer*, années 1963 et 1965, fasc. 180-181 et 186.

Du Chaillu 1863

Du Chaillu, Paul Belloni, *Voyages et aventures dans l'Afrique équatoriale*, Paris, Michel Lévy Frères, 1863.
Paul Belloni Du Chaillu, voyageur américain d'origine française, né en 1831 à l'île Bourbon, et mort en 1903 à Saint-Petersbourg, après un séjour assez prolongé chez les Orungu et les Nkomi, arriva chez les Eshira vers

1860 lors de son premier voyage. C'est lui qui baptisa les fameuses chutes Fougamou du nom de l'impératrice Eugénie (« chutes de l'Impératrice »).

Du Chaillu 1868

Du Chaillu, Paul Belloni, *L'Afrique sauvage. Nouvelles excursions au pays des Ashangos*, Paris, Lévy Frères, 1868.

Compte rendu du deuxième voyage d'exploration de P. Du Chaillu en 1865 à l'intérieur du Gabon chez les Nkomi, Shira, Punu, Tsogo, Sangu et Apinji. Nombreuses informations ethno-sociologiques de « premier contact ». Gravures concernant certains rites et coutumes nkomi ; le village punu de Mokaba ; les coiffures des femmes tsogo.

Hombert & Perrois 2007

Hombert, Jean-Marie & Perrois, Louis (dir.), *Cœur d'Afrique – Gorilles, cannibales et Pygmées dans le Gabon de Paul Du Chaillu*, Paris, Editions du CNRS.

Ouvrage collectif rédigé par une équipe de chercheurs français et gabonais qui, 150 ans après, entreprend de rendre justice aux réels apports scientifiques de Du Chaillu, un personnage hors normes du XIX^e siècle.

Sautter 1966

Sautter, Gilles, *De l'Atlantique au fleuve Congo : une géographie du sous-peuplement, république du Congo, république gabonaise*, Paris, La Haye, Mouton, 1966, 2 vol.

Importante synthèse géographique de la région équatoriale des années 1930 à 1960.

Trézenem 1955

Trézenem, Édouard, *L'Afrique équatoriale française*, Paris, Éditions maritimes et coloniales, 1955 (3^e éd. entièrement refondue et remise à jour).

Contexte historique et ethnographique de l'art ancien des Punu et des peuples voisins

Ambouroué-Avaro 1981

Ambouroué-Avaro, Joseph, *Un peuple gabonais à l'aube de la colonisation, le Bas-Ogooue au XIX^e siècle*, Paris, Kartala / CRA, 1981.

Édition posthume de la thèse de doctorat d'un éminent

historien gabonais consacrée à l'histoire des peuples du delta de l'Ogooué (Orungu, Nkomi, Galwa, etc.), selon les traditions orales et les archives coloniales. Le professeur Joseph Ambouroué-Avaro est décédé tragiquement en 1978 dans un accident d'aviation.

Andersson 1953

Andersson, Efraim, *Contribution à l'ethnographie des Kuta I, S.E.U.VI*, Uppsala, Almqvist & Wiksell Tryckery, 1953.

Confirme la présence de « masques blancs » dans la région de Mossendjo au Congo-Brazzaville (p. 346 et pl. coul.) chez les Wumbu (venant des Tsengui ?).

Avelot 1905

Avelot, R., « Recherches sur l'histoire des migrations dans le bassin de l'Ogooué et la région littorale adjacente », *Bulletin de géographie historique et descriptive*, 20(3), 1905. *Première esquisse de « l'histoire » des peuples du Gabon, souvent reprise par la suite sans autre enquête.*

Avelot 1912

Avelot, René, « Les grands mouvements de peuples en Afrique : Jaga et Zimba », *Bulletin de géographie historique et descriptive*, 1-2, 1912.

Balandier et Pauvert 1952

Balandier, Georges et Pauvert, Jean-Claude, « Les villages gabonais, aspects démographiques, économiques, sociologiques, projets de modernisation », *Mémoires de l'Institut d'études centrafricaines*, n° 5, Brazzaville (AEF), 1952. *Description sociologique des peuples colonisés au moment du changement des structures sociales indigènes de la région nord de l'AEF (époque d'après-guerre). Quelques données démographiques concernant les Punu de la région de la N'gounié et de la Nyanga.*

Chauvet 1930

Chauvet, Dr Stephen, *Musique et arts nègres en AEF*, in « L'effort français en AEF », *Le Sud-Ouest économique*, n° 202, septembre 1930, 996/17.

Chauvet 1936

Chauvet, Dr Stephen, *La Médecine chez les peuples primitifs*, Paris, Librairie Maloine, 1936. *Illustrations photographiques présentant des scarifications*

corporelles des Punu-Bayaka de la région du Mayombe dans le Sud du Gabon.

Deschamps 1962

Deschamps, Hubert, *Traditions orales et archives au Gabon : contribution à l'ethno-histoire*, Paris, Berger-Levrault, coll. « L'homme d'outre-mer », n° 6, 1962.

À la suite d'une vaste enquête de terrain menée dans tout le pays en 1961, avec l'aide de l'ethnomusicologue Herbert Pepper (chercheur de l'ORSTOM – aujourd'hui IRD), le gouverneur Hubert Deschamps, précurseur de « l'ethno-histoire », publia très vite cette synthèse des traditions orales des peuples du Gabon. Ces notes sont restées très pertinentes au fil des ans et ont permis de dynamiser les recherches en ce domaine. Les Punu et autres peuples du sud du Gabon y sont évoqués pages 21 à 34 (« groupe du sud-ouest ») et pages 35 à 49 (« groupe central »).

Gaulme 1981

Gaulme, François, *Le Pays de Cama*, Paris, Karthala, 1981.

À partir de traditions orales et d'écrits européens, François Gaulme est remonté dans l'histoire des sociétés côtières du Gabon au XVI^e siècle et nous décrit le pouvoir politique chez les Nkomi de la lagune du Fernan Vaz avant la colonisation.

Grébert 1918

Grébert, Fernand (pasteur), *Au Gabon*, Paris, Société des missions évangéliques, 1918. Ouvrage plusieurs fois réédité jusqu'en 1948. Dessins intéressants concernant la vie quotidienne des villages de l'Ogooué entre Lambaréné et Ndjolé (Talagouga).

Grébert 2003

Grébert, Fernand (pasteur), *Le Gabon de Fernand Grébert, 1913-1932*, introduction et commentaires de C. Savary et L. Perrois, Genève, Éditions D et Musée d'ethnographie de Genève, 2003. Fac-similé d'un album de plus de 1 500 dessins et aquarelles (annotés), croqués sur le vif lors des séjours missionnaires du pasteur Grébert, entre 1913 et 1932, dans la région du moyen Ogooué. Cet ensemble constitue une mine d'informations ethnographiques de référence, tant par l'exactitude étonnante des croquis de tous les éléments de la culture matérielle que par les annotations ethnographiques qui les accompagnent. Nombreux croquis

ayant trait à la sculpture (statues, masques) et aux arts décoratifs (art mobilier) des populations de la basse et moyenne vallée de l'Ogooué (Fang, Galwa, Mpongwe, Punu, Akele, etc.). Quelques illustrations concernant les « masques blancs » de la rive gauche du fleuve.

Koumba-Manfoumbi 1987

Koumba-Manfoumbi, Monique, *Les Punu du Gabon, des origines à 1899 : essai d'étude historique*, thèse d'histoire à l'université de Paris I – CRA, multigraph. inédit, 1987, 411 p.

Cette thèse sur l'histoire des Punu a été rédigée par une chercheuse gabonaise originaire de ce groupe. L'auteur reconstitue, d'après les sources d'archives et des traditions orales inédites, l'histoire du peuplement à travers les récits d'origine ; la structure de la société punu au XIX^e siècle avec ses activités agricoles, l'artisanat, etc. ; les relations entre les Punu et les peuples voisins ; les premiers contacts avec les Européens. Elle nous apporte des informations intéressantes sur la société secrète du mwiri, et sur l'usage rituel du masque noir ikwara.

Koumba-Manfoumbi 2000

Koumba-Manfoumbi, Monique, « Stratégies d'expansion des domaines claniques punu (Gabon) », in Claude-Hélène Perrot (dir.), *Lignages et territoire en Afrique au XVIII^e et XIX^e siècle. Stratégies, compétition, intégration*, Paris, Éditions Karthala, 2000, p. 57-72.

Après un rappel sur les origines controversées des Punu, l'auteur retrace les premières implantations claniques punu dans le sud du Gabon.

Le Carpentier et Walter 2000

Le Carpentier, Guy et Walter, Raphaëlle, *Facettes d'histoire du Gabon. Cartes postales d'antan*, Paris, Champs-Élysées, 2000.

Les 280 cartes postales reproduites dans cet ouvrage (choisies parmi les 1 600 cartes de la collection Carpentier) illustrent l'histoire de la culture gabonaise à la fin du XIX^e siècle et jusqu'aux années 1930 (villes et régions, les différentes ethnies, la vie traditionnelle et moderne). Cliché d'un masque « Okoukoué » aux fêtes du 14 Juillet 1929, p. 214.

Le Roy 1905

Le Roy, M^{gr} Alexandre, *Les Pygmées*, Maison Alfred Mame et Fils, 1^{re} édition, 1905.

Premier ouvrage scientifique en français sur les Pygmées et notamment du Gabon. M^{re} Le Roy décrit les différents caractères des Négrilles, physiques, intellectuels, religieux, moraux et sociaux, illustrés de dessins sur les coutumes du bas Ogooué (à remarquer le masque de l'omwiri sortant de la forêt, probablement galwa).

Merlet 1990a

Merlet, Annie, *Le Pays des trois estuaires (1471-1900). Quatre siècles de relations extérieures dans les estuaires du Muni, de la Mondah et du Gabon*, Libreville, Gabon, Sèpia, 1990.

Légendes et histoire traditionnelle des Myene du nord-ouest du Gabon et du bas ogooué, d'après les archives et les textes des explorateurs.

Merlet 1990b

Merlet, Annie, *Vers les plateaux de Masuku (1866-1890). Histoire des peuples du bassin de l'Ogooué, de Lambaréné au Congo, au temps de Brazza et des factoreries*, Libreville, Paris, Sèpia, 1990. Annie Merlet, ancienne bibliothécaire du centre culturel français Saint-Exupéry de Libreville, retrace en historienne la vie des peuples de l'Ogooué du temps des explorateurs (R. B. N. Walker, Marche, Compiègne, Brazza, Guiral, Trader Horn, etc.) avec une présentation commentée de textes et illustrations du XIX^e siècle.

Merlet 1991

Merlet, Annie, *Autour du Loango (XIV^e-XIX^e). Histoire des peuples du sud-ouest du Gabon au temps du royaume de Loango et du « Congo français »*, Libreville, Paris, Sèpia, 1991. L'auteur décrit les heurs et malheurs du royaume de Loango et régions avoisinantes. Elle retrace les péripéties de la découverte des peuples du sud-ouest du Gabon d'après sept textes du XVII^e au XIX^e siècle (O. Dapper, P. Du Chaillu, le marquis de Compiègne, la mission du commandant Cordier, Sergent A. Veïstroffer, père Buléon, G. Le Testu).

Mbot [1984]

Mbot, Jean-Émile, *Un siècle d'histoire du Gabon par l'iconographie*, Libreville, ministère de la Culture et des Arts [1984].

Payeur-Didelot 1899

Payeur-Didelot, *Trente mois au continent mystérieux*, Paris, Berger-Levrault, 1899.

Pechüel-Loësché, Gussfeld et Falkenstein 1888

Pechüel-Loësché, Eduard, Gussfeld, Paul, Falkenstein, Julius, *Die Loango Expedition (1873-1876)*, Leipzig, Verlag von Eduard Baldamus, 1888.

Ce livre est partiellement traduit dans la thèse de Monique Koumba-Manfoumbi (1987). Ces trois explorateurs (Falkenstein, Güssfeldt, Pechüel-Loësché) qui faisaient partie d'une mission géologique allemande envoyée au Loango, furent les premiers à explorer le cours de la Nyanga entre 1873 et 1876. Ouvrage intéressant comprenant de multiples informations ethnographiques sur les Bayaka (Punu) et les Lumbu.

Pourtier 1989

Pourtier, Roland, *Le Gabon*, t. I : « Espace, histoire, société », Paris, L'Harmattan, 1989.

Présentation géographique d'ensemble du Gabon contemporain.

Raponda-Walker 1960

Raponda-Walker, André, *Notes d'histoire du Gabon*, Brazzaville, Institut d'études centrafricaines, coll. « Mémoires de l'Institut d'études centrafricaines », n^o 9, 1960.

L'auteur, traite de tous les groupes du Gabon occidental, dont les Mpongwe (p. 49), les Ndiwa (p. 58), les Adyumba (p. 60), les Enenga du lac Zilé (p. 62), les Galwa (p. 65), les Orungu du cap Lopez (p. 70), les Nkomi (p. 82), les Eshira ou Gisira (p. 103), les Mitsogo (p. 113), les Apindji (p. 125), les Bavili de la Ngounié (p. 143).

Raponda-Walker 1998

Raponda-Walker, André, *La Mémoire du Gabon. Compilation*, Libreville, Fondation Raponda-Walker pour la science et la culture, 1998, 248 p.

Ratanga-Atoz 1999

Ratanga-Atoz, Ange F., *Les Peuples du Gabon occidental. Ng'omyènè, Shekiani, Bakèlè, Benga, Ngubi, Gisire, Varama, Lumbu, Vili et Fang pendant la première période coloniale (1839-1914)*, Libreville, Fondation Raponda-Walker pour la science et la culture, 1999.

Soret 1959

Soret, Marcel, *Les Kongo nord-occidentaux*, Paris, PUF, 1959.

Soret 1978

Soret Marcel, *Histoire du Congo-Brazzaville*, Paris, Berger-Levrault, 1978.

Linguistique et littérature orale des Punu

Blanchon 1999

Blanchon, Jean-Alain, *Douze études sur les langues du Gabon et du Congo-Brazzaville*, Munich, Lincom Europa, 1999, 228 p. (bibliographie).
Analyse et commentaires sur les langues yi-lumbu, i-punu et le ci-vili.

Bonneau 1956

Bonneau, Joseph (père), *Grammaire pounoue et lexique pounou-français*, Brazzaville (AEF), série « Mémoires de l'Institut d'études centrafricaines », n° 8, 177 pages.
Ce père missionnaire de la C SSP (décédé en 1960), qui a vécu plus de quarante années en pays punu à Tchibanga, est le premier à avoir publié une grammaire et un lexique pounou-français. L'introduction de la grammaire est intéressante au plan de la recherche historique traitant du peuple punu. Beaucoup d'informations ethnographiques ponctuelles dans le lexique.

Guthrie 1953

Guthrie, Malcom, *The Bantu Languages of Western Equatorial Africa*, Oxford, Oxford University Press, 1953.

Idiata 2002

Idiata, Daniel Frank, *Il était une fois les langues gabonaises*, Libreville, Éditions Raponda-Walker, 2002, 111 pages.
Esquisse de l'histoire du développement des langues du Gabon depuis l'époque coloniale jusqu'à aujourd'hui.

Raponda-Walker 1934

Raponda-Walker, André, *Dictionnaire mpongwe-français*, Metz, La Libre Lorraine, 1934.

Raponda-Walker 1961

Raponda-Walker, André, *Dictionnaire français-mpongwe*, suivi d'Éléments de Grammaire, Brazzaville, Librairie Saint-Paul, 1961, 724 pages + XVI.

Raponda-Walker 1993

Raponda-Walker, André, *Contes gabonais*, collection « Les classiques africains », Éditions Présence africaine, 1993, 492 pages [réédition posthume, Mst Walker étant décédé en 1968 ; éditions initiales en 1953 et 1962, Présence africaine, Paris].
Mst Walker nous livre une anthologie de contes gabonais, mpongwe, isogo, fang, galoa, lumbo, banzabi, punu, vili, etc. (p. 77 à 113). On y remarque la permanence de certains personnages comme la panthère, le léopard ou la tortue. Chaque série de contes est précédée d'une synthèse historique sur l'ethnie.

Croyances, religion, magie, traditions, rites

Daney 1924

Daney, Pierre, « Sur les croyances des indigènes de la subdivision de Sindara (Gabon, AEF) », *Revue anthropologique*, trente-quatrième année, 1924, p. 272-282.
Ce travail synthétise les observations faites au cours de ses voyages chez les Hiveya (Viya), les Issogho (Tsogo) et les Eshira (Shira) dans le sud du Gabon. P. Daney décrit les rites du mouiri ; de l'ombwiri, de l'okoukoué et du bouiti.

Le Roy 1909

Le Roy, Alexandre [Mst], *La Religion des primitifs*, Paris, Gabriel Beauchesne & C^{ie}, 1909, p. 286, 336-339.
L'auteur reprend dans cet ouvrage la série de conférences qu'il donna en 1907-1908 pour inaugurer la chaire d'histoire des religions créée à l'Institut catholique de Paris. Dans le chapitre VI sur les cultes, et le chapitre VII sur la magie, Mst Le Roy fait référence au Yasi des Galva qui sort de la forêt, tout couvert de feuilles, à l'ukuku (okukwe), au ndjembe, ainsi qu'au bwiti le « grand fétiche » du pays gabonais dans la région de Setté-Cama et ailleurs.

Le Testu 1918

Le Testu, Georges, *Notes sur les coutumes bapounou dans la circonscription de la Nyanga*,

Caen, Haulard La Brière, 1918.

G. Le Testu est un administrateur-ethnologue, en poste à Mayumba puis à Tchibanga, qui, pendant dix ans, s'intéressa aux structures sociales des populations vili-lumbu-punu-bayaka de la Nyanga entre 1907 et 1916. Il a aussi écrit un ouvrage de droit civil coutumier.

Le Testu 1929 et 1930

Le Testu, Georges, « Les coutumes indigènes de la circonscription de la Nyanga (Gabon) », dans *Bulletin de la Société des recherches congolaises*, années 1929 et 1930, 10, 3-28 et 1, 33-91.

Mayer 1992

Mayer, Raymond, *Histoire de la famille gabonaise*, Libreville, Paris, Centre culturel français Saint-Exupéry, Sépia, 1992.

Mbadinga-Mounguengui 1978

Mbadinga-Mounguengui, J.-B., « Le système des interdits punu et sa signification », mémoire d'ethnologie pour la licence en sociologie, université de Libreville, 1978.

Raponda-Walker et Sillans 1961

Raponda-Walker, André, et Sillans, Roger, *Les Plantes utiles du Gabon : essai d'inventaire et de concordance des noms vernaculaires et scientifiques des plantes spontanées et introduites, description des espèces, propriétés, utilisations économiques, ethnographiques et artistiques*, Paris, P. Lechevalier, coll. « Encyclopédie biologique » (56), 1961. *Somme de référence sur les plantes du Gabon, et notamment leurs divers usages dans la vie quotidienne (d'ordre technique et/ou médicinal) et les rites (d'ordre symbolique) de toutes les ethnies du pays.*

Raponda-Walker et Sillans 1962

Raponda-Walker, André et Sillans, Roger, *Rites et croyances des peuples du Gabon : essai sur les pratiques religieuses d'autrefois et d'aujourd'hui*, Paris, Présence africaine, 1962. *Ouvrage très documenté, comportant de multiples informations sur les coutumes de plusieurs peuples du Gabon, dont ceux du sud du Gabon. M^{re} Raponda Walker, missionnaire de la CSSP, longtemps en poste à la mission de Sindara dans les années 1930, s'est*

beaucoup intéressé aux rites et modes de vie des Myéné, des Eshira, des Tsogo et des Sangu du Gabon occidental. Roger Sillans, lui, est botaniste de formation : il s'est consacré entre 1960 et 1970 avec Otto Gollnhofer, ethnologue au CNRS, à une importante monographie ethnographique des Tsogo du centre du Gabon, la région des monts Du Chaillu.

Expressions artistiques des Punu et peuples voisins

Bacquart 1998

Bacquart, Jean-Baptiste, *L'Art tribal d'Afrique noire*, Paris, Assouline, 1998.

Bassani 1978

Bassani, Ezio, « Les sculptures Vallisnieri », dans *Africa-Tervuren*, 1, 1978. *Voir statue de l'ancienne collection du cardinal Cornaro, Padoue (pl. 48).*

Bastin 1984

Bastin, Marie-Louise, *Introduction aux arts d'Afrique noire*, Arnouville, Arts d'Afrique noire, 1984.

Bassani et McLeod 1989

Bassani, Ezio et McLeod, Donald, *Jacob Epstein Collector*, Milan, Associazione Poro, 1989.

Beumers 1996

Beumers Erna (dir.), *Africa Meets Africa*, Rotterdam, The African Collection of The Museum of Ethnology, 1996.

Bleakley 1978

Bleakley, Robert, *African Masks*, Londres, Thames & Hudson, 1978, ill. n° 29.

Bolz 1966

Bolz, Ingeborg, « Zur Kunst in Gabon », *Ethnologica*, N. F. vol. 3, Cologne, 1966. *Mémoire universitaire faisant le point des connaissances sur les arts du Gabon au début des années 1960. Nombreuses illustrations noir et blanc.*

Bontinck 1979

Bontinck, Frans, « La provenance des sculptures

- Vallisneri », dans *Africa-Tervuren*, 25(4), p. 88-91, 1979.
- Delange 1967
Delange Jacqueline, *Art et peuples de l'Afrique noire. Introduction à une analyse des créations plastiques*, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque des sciences humaines », 1967, p. 131, 133, 140, 205 et ill. n° 110.
- Einstein 1998
Einstein, Carl, *La Sculpture nègre*, Paris, L'Harmattan, 1998 [réédition de l'ouvrage de 1920].
- Féau et Joubert 1996
Féau, Étienne et Joubert, Hélène, *Tableaux choisis. L'art africain*, Paris, Éditions Scala, 1996 [réédition en 2006], p. 26 et 60.
- Fagg 1965
Fagg, William, *Sculptures africaines. Les univers artistiques des tribus d'Afrique noire*, Paris, Fernand Hazan, 1965, 123 p.
- Fagg 1967
William Fagg, « Tribalité », in *Colloque sur l'Art nègre. Rapport : t. I : Fonction et signification de l'art nègre dans la vie du peuple et pour le peuple* (Dakar, premier Festival mondial des arts nègres, 1^{er}-24 avril 1966), Paris, Présence Africaine, 1967, p. 117.
- Felix 1995
Felix, Marc Leo, *Art & Kongos. Les peuples kongophones et leur sculpture biteki bia bakongo*, Bruxelles, Zaire Basin Art History Research Center, 1995.
Histoire, religion, sculptures et masques des différents styles kongo de l'Afrique centrale avec cartes très précises, croquis et notes et commentaires. Chapitre intéressant sur les Lumbu (croquis).
- Fourquet 1982
Fourquet, André, « Chefs-d'œuvre d'Afrique : les masques Pounou », *L'Œil*, 1982, p. 52-57.
Article consacré à l'art punu avec des photographies des plus beaux masques d'un grand collectionneur parisien.
- Frobenius 1898
Frobenius, Leo, *Die Masken und Geheimbünde Afrikas*, 1898 [reproduit dans le catalogue *Masques*, Éditions Dapper, 1995].
Ethnologue allemand, pionnier de l'art africain, Leo Frobenius fit l'inventaire de l'ensemble des masques parvenus d'Afrique au XIX^e siècle, du moins ceux qui avaient été déposés dans les musées européens.
- Grand-Dufay Charlotte 2000
Grand-Dufay, Charlotte, « De l'art africain dans une abbaye cistercienne. Histoire d'un masque Pounou de la "collection Mortain" à Langonnet », *Mémoire spiritaine*, n° 12, 2^e semestre 2000, p. 88-103.
Étude historique, ethnologique et esthétique d'un masque blanc du musée de l'abbaye de Langonnet, en Bretagne.
- Grunne et Farris-Thompson 1988
Grunne, Bernard de, et Farris-Thompson, Robert, *Chefs-d'œuvre inédits de l'Afrique noire*, Paris, Bordas, 1988, p. 168, n°s 131, 132 ; p. 169, n° 133.
- Hall 1927
Hall, Henry, Usher, « Two Masks from French Equatorial Africa », *Philadelphie*, PHPP, *The Museum Journal*, 18 : 4, 1927.
- Himmelheber 1960
Himmelheber, Hans, *Les Masques africains*, Paris, PUF, 1960.
- Kerchache, Paudrat et Stephan 1988
Kerchache, Jacques, Paudrat, Jean-Louis et Stephan, Lucien, *L'Art africain*, Paris, Mazenod, 1988, p. 162, 163, 428, 562.
- Krieger et Kutscher 1960
Krieger, Kurt et Kutscher, Gerdt, *Westafrikanische Masken*, Berlin, Museum für Völkerkunde, 1960, n°s 60 et 61, et p. 78.
- Krieger 1965 et 1969
Krieger Kurt, *Westafrikanische Plastik I, II, III*, Berlin, Museum für Völkerkunde, 1965 et 1969.
- LaGamma 1995
LaGamma, Alisa, *The Art of the Punu Mukudj' Masquerades. Portrait of an Equatorial Society*, New York, PhD, Columbia University, 1995 (multigraph. inédit 358 p.).

Thèse qui replace les « masques blancs » de l'Afrique équatoriale dans leur contexte géographique et sociologique contemporain du sud du Gabon et du Congo-Brazzaville. L'auteur insiste sur l'aspect de « performance » des exhibitions des danseurs sur échasses, mettant en compétition – à la fois sociale et rituelle – des villages rivaux. Elle traite des danses et des chants rituels du mukudj' et fait référence au masque noir ikwara qu'elle oppose au mukudj'. Ses enquêtes ont été réalisées en 1993-1994 auprès des sculpteurs de Mouïla et de Ndené, au Gabon, ainsi que des danseurs du Congo-Brazzaville voisin.

Leiris et Delange 1967

Leiris, Michel, et Delange, Jacqueline, *Afrique noire. La création plastique*, Paris, Gallimard, collection « L'univers des formes », 1967, p. 138, n° 142, p. 328.

Paulme 1956

Paulme, Denise, *Les Sculptures de l'Afrique noire*, Paris, PUF, 1956, 129 p.

Dans le chapitre consacré aux arts de la forêt équatoriale, l'auteur évoque l'hypothèse d'une origine « asiatique » des masques habituellement attribués aux Mpongwe. Ce type de sculpture aurait pu être inspiré jadis par un masque (par exemple du théâtre nd) apporté d'Extrême-Orient par des marins occidentaux négriers. D'après ce modèle, des copies auraient ensuite circulé dans l'ouest du Gabon. Cette origine exogène des masques blancs de l'okuyi est aujourd'hui complètement abandonnée.

Peissi 1951

Peissi, Pierre, « Les masques blancs des tribus de l'Ogoué », *L'Art nègre*, numéro spécial de la revue *Présence Africaine*, Paris, Seuil, 1951, n° 10-11. P. Peissi reprend cette expression de « masque blanc » à l'explorateur Paul Du Chaillu. Il le qualifie de « gracieux » et l'attribue comme la majorité des auteurs avant 1960 aux seuls M'Pongwé. La danse du masque mukuyi sur échasses avait pour rôle de flatter les esprits des morts afin de les rendre favorables.

Pepper s. d. [1958-1959]

Pepper, Herbert, *Anthologie de la vie africaine. Congo-Gabon (musique de l'AEF)*, coffret comprenant trois disques vinyles 33 t. et une brochure, Paris, Ducretet-Thomson [1958-1959]. *Synthèse sonore commentée, avec de nombreuses*

photographies de terrain, de la musique du Gabon et du Congo (dont les expressions chantées des peuples du sud du Gabon). Un document unique en son genre.

Perrois 1969

Perrois, Louis, *Gabon, culture et techniques*, catalogue du musée des Arts et Traditions du Gabon, Libreville, Paris, Éd. ORSTOM, 1969 (ouvr. coll. : coord. L. Perrois, en coll. avec B. Blankoff, E. Ekogamve, P. Sallée, Z. Draguet et A. Guyon).

Perrois 1977

Perrois, Louis, carte « *Migrations historiques, Gabon* », réf. B 1 au 1/2000000, texte de Joseph Ambouroué Avaro ; carte « *Ethnologie, Gabon* », réf. B 2 au 1/2000000 ; essais : « Les ethnies du Gabon » et « Centres de styles de la sculpture traditionnelle », in *Atlas du Gabon*, ouvrage coll., Éd. Université nationale du Gabon (laboratoire de cartographie) et Nancy, Berger-Levrault, 1977.

Perrois 1979

Perrois, Louis, *Arts du Gabon, Les arts plastiques du Bassin de l'Ogoué*, Arnouville, Éditions Arts d'Afrique noire, 1979.

Ouvrage de synthèse sur les arts traditionnels du Gabon, avec de nombreuses illustrations, cartes, etc. (état de la recherche et de la documentation en 1975). Les masques blancs du sud et de l'est du Gabon sont présentés au chapitre VIII, p. 236 et sq., ill. 252-288.

Perrois 1981

Perrois, Louis, « Notices relatives à plusieurs œuvres du Gabon », dans Susan Vogel (dir.), *For Spirits and Kings, African Art from Tishman Collection*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1981.

Perrois 1985

Perrois, Louis, *L'Art ancestral du Gabon dans les collections du musée Barbier-Mueller*, Genève, Paris, Musée Barbier-Mueller, Nathan ; *Ancestral Art of Gabon from the Collections of the Barbier-Mueller Museum*, Genève, musée Barbier-Mueller, 1985.

Commentaire ethnostylistique d'un ensemble d'œuvres de référence du Gabon.

Perrois 1986

Perrois, Louis, *Les Chefs-d'œuvre de l'art gabonais*, Libreville, ministère de la Culture et des Arts et Rotary Club de Libreville, 1986.

Catalogue bilingue du musée des Arts et Traditions du Gabon qui présente plusieurs objets punu, galwa, tsogo inédits du fonds MATG de Libreville, devenu musée national.

Perrois 1988

Perrois, Louis, « Pour une anthropologie des arts de l'Afrique noire » et « Afrique équatoriale atlantique », dans W. Schmalenbach (dir.), *Arts de l'Afrique noire dans la collection Barbier-Mueller*, Saint-Paul-de-Vence, Paris, Fondation Maeght, Nathan, 1988 (p. 27-43 et 191-221).

Ouvrage collectif de synthèse sur les arts sculpturaux de l'Afrique noire, d'après les objets de la collection Barbier-Mueller de Genève, publié la même année en allemand par Prestel, Munich, sous le titre Afrikanische Kunst.

Perrois 1997

Perrois, Louis (dir.), *L'Esprit de la forêt. Terres du Gabon*, cat. exp. (Bordeaux, musée d'Aquitaine, 19 décembre 1997 – 3 mai 1998), Bordeaux, Paris, musée d'Aquitaine, Somogy Éditions d'art, 1997.

Ouvrage-catalogue collectif (en coll. avec J. Kwenzi Mikala, D. Joris, J. Mbot, A. Mary, A. Dupuis et contributions de P. Sallée, O. Golluhofner, R. Sillans et R. Kaehr), réalisé à l'occasion d'une exposition sur les arts du Gabon (plus de 400 objets présentés); état des recherches et de la documentation en 1997.

Perrois 2002

Perrois, Louis, « Forge Bellows in Gabon. A Technical Object, a Ritual Object and an "Objet d'art" », *Arts & Cultures*, 3, 2002, p. 130-140. *Étude d'un soufflet de forge eshira-punu à décor anthropomorphe sculpté.*

Perrois et Grand-Dufay 2005

Perrois, Louis, et Grand-Dufay, Charlotte, « Les masques blancs du Sud-Gabon », *Art Tribal*, 1^{re} partie, 2005, n° 8, p. 108-127; 2^e partie, 2005, n° 9, p. 90-111.

Richard 2005

Richard, Lionel, *Arts premiers. L'évolution d'un regard*, Paris, Éditions du Chêne, 2005.

Rivière 1975

Rivière, Marceau, *Les Chefs-d'œuvre africains des collections privées françaises*, Paris, Philbi, 1975.

Robbins et Nooter 1989

Robbins, Warren, et Nooter, Nancy Ingram, *African Art in American Collections*, Washington (D.C.), Smithsonian Institution Press, 1989.

Rubin 1987

Rubin, William (dir.), *Le Primitivisme dans l'art du 20^e siècle*, Paris, Flammarion, 1987 (version originale en américain, New York, MOMA, 1984).

Schädler 1973

Schädler, Karl Ferdinand, *L'Art africain dans les collections privées allemandes*, Munich, Münchner Buchgewerbehaus GmbH, 1973.

Schmalenbach 1988

Schmalenbach, Werner (dir.), *Arts de l'Afrique noire dans la collection Barbier-Mueller*, cat. exp. (Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 27 février – 17 avril 1988; Francfort, Schirn Kunsthalle, 4 juin – 14 août 1988; Munich, Haus der Kunst, 17 décembre 1988 – 19 février 1989; Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght, 15 mars – 15 juin 1989; Berne, Kunstmuseum Bern, 15 août – 15 octobre 1989), Saint-Paul-de-Vence, Paris, Fondation Maeght, Nathan, 1988, p. 223-225, nos 136-138.

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

- © Photo RMN [fig. 1]
- © Louis Perrois [p. 2, fig. 7, 8, 16, 17]
- © Droits réservés [fig. 2, 3, 4, 12, 13, 14, 15; pl. 15, 18, 53]
- © Wengraff-Hewitt [fig. 5]
- © Charlotte Grand-Dufay [fig. 6, 9, 10, 18, quatrième de couverture]
- © Archives Musée Dapper / Photo Gérard Berjonneau [pl. 1, 50]
- © Brooklyn Museum. Gift of Mr. And Mrs. Milton Lowenthal through The Roebling Society [pl. 2, 33]
- © Courtesy Entwistle Gallery, Londres / Photo Hughes Dubois [pl. 3]
- © Galerie Jacques Germain, Montréal / Photo Hughes Dubois, Paris [pl. 4]
- © Archives Musée Dapper / Photo Hughes Dubois [pl. 5, 20, 23, 40, 62]
- © The Baltimore Museum of Art: Gift of Alan Wurtzburger [pl. 6]
- © Photo Andrew Paul Sandford [pl. 7, 13, 44, 54]
- © National Museums Liverpool [pl. 8]
- © Collection Ethnographique au Musée d'Histoire de Berne [pl. 9]
- © Museum der Kulturen Basel, Suisse / Photo Peter Horner [pl. 10]
- © Gérard Bonnet [pl. 11, 42]
- © Sotheby's [pl. 12, 27]
- © The Menil Collection, Houston / Photo Hickey-Robertson, Houston [pl. 14]
- © Hughes Dubois, Bruxelles-Paris [pl. 16, 22, 35, 36, 37, 38]
- © Musée ethnographique de Genève [pl. 17]
- © Galerie Simonie, Düsseldorf [pl. 19]
- © Buffalo Museum of Science [pl. 21]
- © Photo RMN / Béatrice Hatala [pl. 24]
- © Muséum d'Histoire Naturelle de La Rochelle [pl. 25, 39]
- © The Cleveland Museum of Art, Gift of Katherine C. White [pl. 26]
- © 2006 musée du quai Branly, photo Patrick Gries/Bruno Descoings/Scala, Florence [pl. 28, 47, 59]
- © Photo Pascaline Noack [pl. 29]
- © Courtesy Galerie Renaud Vanuxem / Photo Hughes Dubois [pl. 30]
- © National Museum of African Art, Smithsonian Institution/Photo Franko Khoury [pl. 31, 51]
- © Courtesy Galerie Valluet [pl. 32]
- © Sotheby's, Art Digital Studio [pl. 34]
- © Pitt Rivers Museum [pl. 41, 56]
- © Photo Robert Hashimoto. Reproduction, The Art Institute of Chicago [pl. 43]
- © 2007 musée du quai Branly/Scala, Florence [pl. 45]
- © abm – archives barbier-mueller – studio Ferrazzini-Bouchet, Genève [pl. 46, 60]
- © Museo Nazionale Preistorico Etnografico L. Pigorini Roma EUR – Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali [pl. 48]
- © Cincinnati Art Museum, Museum Purchase: Steckelmann Collection, gift by special subscription [pl. 49]
- © 2006 musée du quai Branly, photo Patrick Gries/Valérie Torre/Scala, Florence [pl. 55]
- © Musée national des Art et Traditions Libreville [pl. 52]
- © Musée des Beaux-Arts de Caen, photo Martine Seyve [pl. 57, 58, 61]
- © Sandor Breznay, Milan [p. 6, fig. 11]

BIOGRAPHIES

Charlotte Grand-Dufay, née en 1947, professeur d'histoire en classes de lycée à Marseille, titulaire d'un diplôme en histoire africaine de l'université de Paris 1 avec un mémoire portant sur les masques blancs du sud du Gabon et du Congo, sous la direction du professeur Claude-Hélène Perrot et de Louis Perrois. En 2005, elle a mené des enquêtes de terrain en pays punu au Gabon, publié plusieurs articles et participé à une exposition sur les masques blancs de l'Ogooué au musée de Naprstek de Prague.

Louis Perrois, né en 1942, est ethnologue et spécialiste des arts et cultures de l'Afrique équatoriale. Ayant mené des enquêtes au Gabon pendant une décennie dans les années 1960 et étudié de nombreuses collections publiques et privées d'art africain de par le monde, il a dirigé le musée des Arts et Traditions de Libreville, organisé des expositions, enseigné à l'université de Paris 1 et publié plusieurs ouvrages traitant des arts anciens de ce pays, notamment *Arts du Gabon* en 1979 et *Fang* en 2006.

Titres déjà parus :

CHOKWE par Boris Wastiau

FANG par Louis Perrois

LUBA par Mary Nooter Roberts & Allen F. Roberts

LOBI par Daniela Bognolo

PENDE par Z. S. Strother

BAULE par Alain-Michel Boyer

PUNU par Louis Perrois & Charlotte Grand-Dufay

Titres à paraître :

BAMANA par Jean-Paul Colleyn

Photogravure

Eurofotolit, Milan.

Impression

Achevé d'imprimer en Italie sur les presses
de Arti Grafiche Bianca&Volta, Truccazzano, Milan
pour le compte de 5 Continents Editions, Milan.

Situés dans la région sud-ouest du Gabon, les Punu font partie d'un groupe de populations essentiellement connues pour leurs masques blancs. Ces objets, qui n'ont jamais cessé d'impressionner les amateurs d'art africain, avaient déjà fasciné les artistes occidentaux du début du xx^e siècle. Le réalisme idéalisé du visage recouvert d'argile blanche, les yeux légèrement bridés, la bouche aux lèvres rouges finement ourlées et la coiffure sophistiquée font partie des caractéristiques stylistiques de ces masques.

L'ouvrage étudie le contexte d'utilisation rituelle de ces objets importants que les Punu faisaient sortir à l'occasion de danses. Cette étude des traditions punu et de leurs imbrications, avec pour toile de fond l'histoire de cette région du sud du Gabon, passe également en revue d'autres objets, beaucoup moins connus, comme des statues à usage magique, des amulettes et des instruments de musique.



ISBN 978-88-7439-400-5



9 788874 394005

Diffusion Seuil : € 29,00