

Aspects de la sculpture traditionnelle du Gabon

Par LOUIS FERROIS

Sommaire :

- I. Les conditions du développement de l'art plastique
 1. Le sculpteur
 2. Quelques sculpteurs connus
- II. Techniques et matériaux
 1. Les outils et les techniques de taille
 2. Peintures et patines
 3. Les costumes de masques
- III. Principaux styles du Gabon
 1. Les statues d'ancêtres
 2. Les masques
- IV. La disparition de l'art plastique traditionnel
 1. Les transformations profondes du Gabon au XX^e siècle
 2. Les manifestations actuelles de l'art plastique

L'art traditionnel du Gabon est à la fois un des plus anciennement découvert en Afrique et l'un des moins connus. J. LAUDE (1966) retrace une histoire de la découverte artistique de l'Afrique. L'exotisme naît en France à la fin du XV^e siècle et le plus ancien texte où il est question d'art africain est un billet de CHARLES LE TÊMÉRAIRE daté d'avril 1470. C'est l'époque des cabinets de curiosités qui durera jusqu'à la fin du XVII^e siècle. Ce sont des amateurs et de grands commerçants qui collectionnent pêle-mêle des merveilles naturelles et des objets curieux, avec une prédilection pour ceux qui sont en ivoire et en or. Le style des ivoires afro-portugais date du XVII^e siècle. Il préfigure l'actuel art «d'aéroport» (sujets d'inspiration européenne) mais reflète une habileté technique et une connaissance de la matière qui n'existent presque plus aujourd'hui.

Le Gabon dont les côtes furent reconnues très tôt par les Portugais n'a pas été exploré avant le milieu du XIX^e siècle. D'ailleurs les populations actuellement en place étaient en pleine migration à cette époque. L'arrêt définitif des déplacements se situe vers 1900-1914. DU CHAILLU, COMPIÈGNE, MARCHE, BRAZZA ont parcouru le Gabon à cette époque (1856-1885).

La collecte des objets d'art gabonais a commencé dès la pacification,

O.R.S.T.O.M. Fonds Documentaire

N° : 13791

Cote : B es

13 FEV. 1970

O. R. S. T. O. M.

Collection de Référence

n°/3791

après le passage de BRAZZA. Bien que la plupart des collecteurs (explorateurs, commerçants puis administrateurs) trouvent ces objets «grossiers» et mal taillés, «sans le souci des justes proportions», beaucoup de masques et statues sont achetés et envoyés en Europe. Les styles du nord (Fañ essentiellement) sont maintenant connus grâce aux collectes des premiers missionnaires allemands qui opérèrent entre 1900 et 1914; les autres styles grâce aux Français. Je dis «grâce» car il faut se rendre compte que si nous connaissons aujourd'hui l'art nègre, c'est parce que des Européens s'y sont intéressés avant qu'il ne meure tout à fait.

Les statues et les masques, le plus souvent en bois, ne sont pas des objets que les Africains gardent précieusement en tant qu'objets d'art. L'objet ne vaut que par sa signification rituelle. Si un masque ne sert plus (par exemple à la mort du danseur) on le détruit sans aucun scrupule. S'il avait fallu attendre une prise de conscience par les Africains eux-mêmes de ce qu'est «l'art nègre» pour collecter et conserver les œuvres, les arts de l'Afrique auraient été perdus à jamais pour l'humanité¹.

La plupart des chefs-d'œuvre connus des styles gabonais ont été collectés dans la période qui a immédiatement précédé la véritable colonisation, au moment de la reconnaissance du pays. Dès l'arrivée massive des missions (1920-1940) ce fut le désastre de l'art traditionnel avec destruction systématique des «idoles» et autres «fétiches», mise hors la loi des cultes locaux (même ceux qui n'avaient rien à voir avec la sorcellerie ou le fétichisme), dévalorisation de la notion de clan, etc.

La liaison étroite de l'art avec les croyances religieuses et magiques a condamné la sculpture à disparaître dès que la société s'est trouvée transformée et petit à petit modernisée. Le Gabon, où l'on trouve exclusivement des sociétés animistes, à organisation clanique, illustre parfaitement ce schéma. Plus de religion traditionnelle, plus de confréries initiatiques, plus d'art tribal.

Curieusement l'art gabonais a toujours été abondamment représenté dans les collections d'amateurs de l'époque nègre (1918-1931) alors que ces populations ne sont pas très nombreuses par rapport aux autres groupes africains. Les arts de Nigéria, du Congo, du Cameroun, de la Guinée, etc., ont été connus par la suite. La célèbre collection PAUL GUILLAUME comptait une bonne quinzaine de statues d'ancêtres fañ et presque autant de reliquaires kota, ainsi que quelques masques «mpongwé». Mais les autres styles n'étaient absolument pas connus. Il a fallu attendre des publications tout à fait récentes, postérieures au Festival des Arts nègres de Dakar (1966) pour entendre parler des styles tsogho, sangho, myéné, vuvi, ndzabi, obamba, mahongwé, etc.

Des recherches furent alors entreprises parallèlement à des études plus strictement ethnologiques. Les premiers résultats ont été exposés dans les salles du Musée des Arts et Traditions de Libreville, installées par les soins de l'office de la Recherche Scientifique et Technique Outre-Mer (Sections Ethnologie et Ethnomusicologie), Libreville, et ouvert depuis novembre 1967.

¹ Cela surtout pour les sociétés à caractère clanique; pour les royaumes (Bénin, Ifé, Ashanti, Bakuba, etc.), c'est différent car la notion d'art était déjà valorisée.

I. Les conditions du développement de l'art plastique

1. Le sculpteur

L'artiste gabonais est étroitement intégré à la société tribale. Les populations du Gabon ont une organisation politique traditionnelle basée sur la primauté des liens de parenté. La tribu, le clan et le village sont les grands cadres de la vie sociale. Le sculpteur qui opère au niveau du village est un artisan comme les autres, à cela près que son activité requiert des dons assez exceptionnels, ce qui n'est pas le cas pour le vannier, le potier ou le forgeron.

Le travail de la sculpture est donc une véritable spécialité alors que les autres travaux manuels sont réalisés, plus ou moins, par tous. Chaque chef de famille fabrique ses propres paniers, ses pagnes de raphia, ses pots en terre, ses nattes, etc. Seuls le forgeron et le sculpteur (qui peuvent être ou non la même personne) ont des activités particulières et travaillent pour les autres.

La clientèle est constituée par les membres du clan en général. L'artiste peut travailler pour plusieurs villages, mais sans dépasser les limites du groupe. En effet, le style des masques ou des statues est reconnu et apprécié dans un espace restreint correspondant à l'aire d'extension du clan. Au delà, les sculptures sont considérées comme des objets informes et sans signification. L'art est strictement tribal et cela sans aucune exception. Même aujourd'hui les réactions enregistrées lors de la visite du Musée confirment ce point de vue. L'art du Gabon est bapunu pour un ressortissant de la Ngounié, fañ pour celui du Woleu-Ntem, tsogho pour celui de Mimongo, etc. Mais il n'y a pas «d'art» tsogho pour un Fañ par exemple. L'appréciation esthétique est directement liée à un certain cadre stylistique dont personne ne peut sortir sans se désocialiser et se couper du groupe.

Est-ce à dire que l'art est conformiste et académique? Non, absolument pas. Le sculpteur est libre de créer dans le cadre de son style traditionnel. On ne trouve jamais deux statues identiques, même fabriquées par un même artiste. Mais les motifs décoratifs et le modèle stylistique (proportions, détails typiques, facture) sont toujours les mêmes. Tout réside dans l'équilibre savant des volumes, la douceur des courbes ou au contraire la vigueur des plans, l'attitude du personnage ou le caractère du masque (menaçant, serein, méditatif, etc.).

Le sculpteur n'a aucun privilège magique ou religieux. Il se distingue ainsi des forgerons sculpteurs d'Afrique occidentale, souvent mariés avec une potière, et qui sont castés comme les griots. Au Gabon, l'artiste est seulement un spécialiste habile de ses mains, consciencieux dans son travail (car les finitions sont très importantes) qui possède un goût certain pour les beaux objets. Il ne travaille pas à la sculpture toute la journée, car il lui faut, comme les autres, aller à la chasse et débrousser les plantations. Il n'est dégagé d'aucune obligation, eu égard à son travail de sculpteur, et n'a aucun avantage autre que celui d'être payé (en argent, ou en cabris, poules, vin, etc.).

2. Quelques sculpteurs connus

La légende des sculpteurs anonymes de l'Afrique a fait son temps et l'on songe plutôt désormais à découvrir sur le terrain qui sont les artistes qui ont pu réaliser de tels chefs-d'œuvre.

Chaque clan a ses sculpteurs célèbres dont on se rappelle le nom de génération en génération.

Chez les Fañ du Woleu-Ntem, j'ai relevé plus d'une quarantaine d'artistes connus parmi lesquels: Ndoñ Aroga, clan Esabedzang des Ntumu d'Oyem; Evun Ndoñ, clan Esangwañ des Mwaï de Minvoul; Moto Beka, clan Eseng des Ntumu de Bitam; Bé, clan Esebya des Betsi de Ndjolé; Etamanga, clan Efak des Mekèny de Médouneu.

Quelquefois on a une famille de sculpteurs où l'on se transmet les connaissances de père en fils ou d'oncle paternel à neveu. Ainsi Mfolombo et son fils Opaminko des Mwaï de Minvoul, Obiang et Obiang Ndama des Mekèny de Médouneu. Les artistes encore vivants sont peu nombreux et souvent bien vieux, tels Ebololam, Ntumu de Mitzi (80 ans) ou Miso Mibang de Médouneu (70 ans). Les autres, plus jeunes, ont une production vraiment abâtardie, parce que stéréotypée sans aucun souci de création originale.

Chez les Bapunu de la Ngounié les artistes façonnent des masques et occasionnellement des statues (*kosi*). Bourobou et Moukagni à Mouila, Moulongui à Ndendé et Mombo Maranga sur la route de Tchibanga sont connus pour leur habileté. Tous sont de famille de sculpteurs et ont été le plus souvent l'apprenti de leur oncle maternel.

Chez les Bakota, le sculpteur est souvent forgeron puisque les sculptures sont plaquées de fines plaques de laiton ou de cuivre. Lingwala (clan Zevo) de Franceville et Tembangoye (clan Migala) de Mounana, tentent encore de perpétuer la tradition des figures funéraires kota. Ils sont de familles de sculpteurs, mais eux-mêmes ne forment plus d'apprentis.

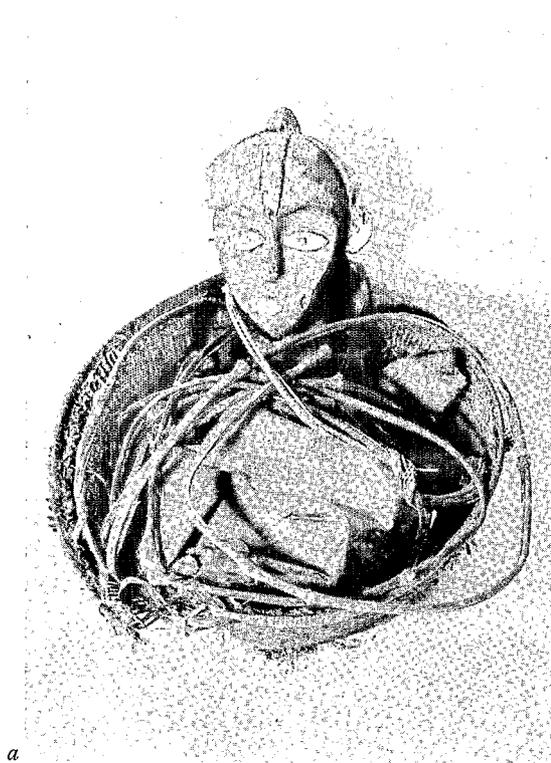
La question de l'anonymat des sculpteurs est donc un faux problème qui se résout de lui-même pour peu qu'on se donne la peine de travailler quelque temps sur le terrain.

Mais jusqu'ici les ethnologues ne se sont pratiquement pas occupés de l'art traditionnel, à part GRIAULE pour le Mali et quelques autres exceptions. Si bien qu'on est obligé, aujourd'hui, de se baser sur la tradition orale et les souvenirs, quelquefois bien vagues, des derniers descendants des grands artistes gabonais.

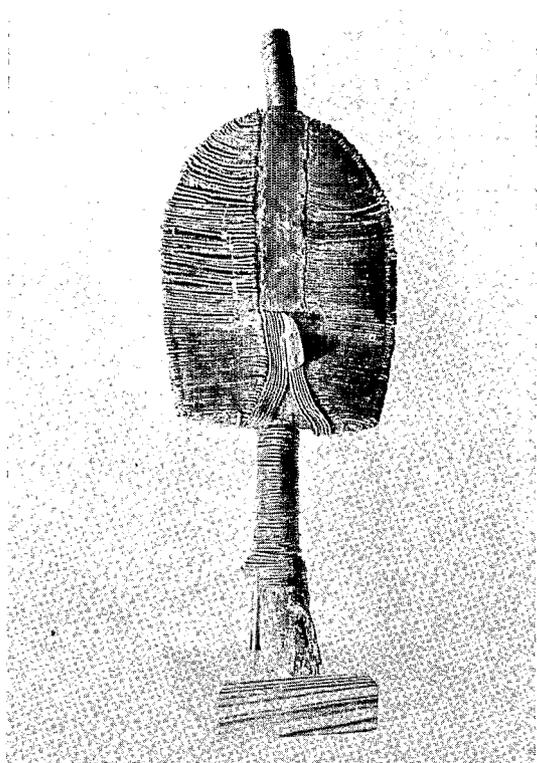
II. Techniques et matériaux

1. Les outils et les techniques de taille

Le sculpteur ne dispose que d'un outillage rudimentaire. L'herminette, petite hache au manche recourbé avec une lame au tranchant transverse, est l'outil essentiel. L'arbre est abattu par le sculpteur lui-même, après trois jours



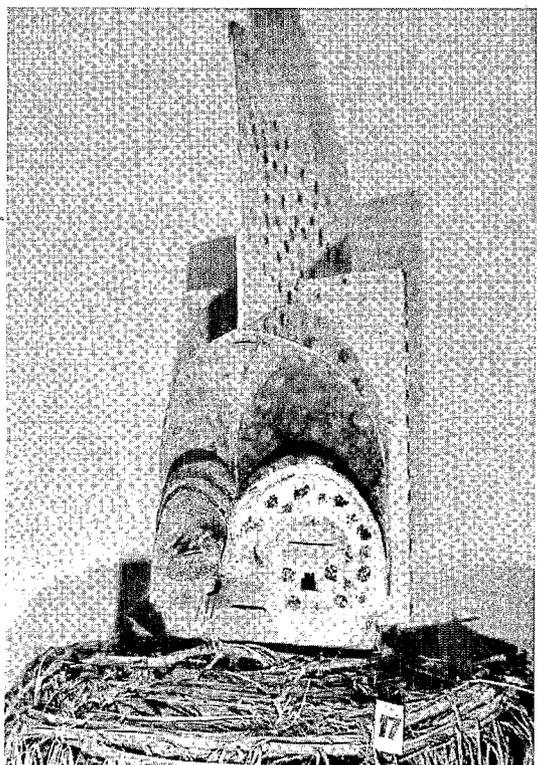
a



b



c



d

- a) Figure d'ancêtre *bumba bwiti* des Mitsogho; H = 0,34 m (Musée des Arts et Traditions, Libreville).
b) Figure d'ancêtre *bwété* des Kota-Mahongwé; H = 0,47 m (Musée des Arts et Traditions, Libreville).
c) Masque *mvudi* des Aduma de l'Ogooué; H = 0,28 m (Musée des Arts et Traditions, Libreville).
d) Masque *emboli* des Bakota de l'Ivindo; H = 0,75 m (Musée des Arts et Traditions, Libreville).

d'abstinence sexuelle. Le choix du bois dépend de l'objet à façonner. Un bois tendre, par exemple *Alstonia Congensis Engl.*, pour les masques qui doivent être légers; un bois plus résistant qui ne se fend pas en séchant, comme *Tetrorchidium oppositifolium Pax. et K. Hoffm.* ou *Mitragyna Ciliata Aubr. et Pell.*², pour les statues et les objets usuels (tabourets, ustensiles de cuisine).

L'abattage se fait à la cognée, ainsi que le débitage de la bûche. Le bois est écorcé et préparé à la machette, sorte de grand couteau allongé, à un seul tranchant. Les proportions sont légèrement indiquées avec un charbon ou un couteau avant que ne commence l'ébauchage lui-même, fait à la machette. Le sculpteur travaille toutes les parties à la fois sans privilégier la tête par exemple, comme W. Fagg l'a constaté au Nigéria. La machette ôte de gros copeaux afin de dégager grossièrement les trois parties de la statue, tête, tronc et bras, jambes et socle. Alors seulement la sculpture proprement dite commence, à l'herminette cette fois. L'artiste travaille sans hésitation ni retouches, suivant l'inspiration du moment. Il n'a pas de modèle devant lui. D'ailleurs en a-t-il besoin? Cela viendrait plutôt troubler son travail en transformant sa création originale en une simple copie. Les détails apparaissent peu à peu, l'herminette gardant en réserve les yeux, le nombril, le sexe. Le couteau servira à figuler les détails et à faire disparaître les traces d'épannellement qui sont restées après le travail à l'herminette. Le polissage des surfaces se fait à l'aide d'une feuille végétale abrasive. Le travail dure de un à cinq ou six jours pour une statue.

Pour le masque, c'est la même chose. Il faut prendre une bûche plus épaisse (car certains masques sont très grands, par exemple les masques *emboli* des Bakota). Après un vague dessin sur le bois, le sculpteur dégrossit la face en gardant les détails en réserve. Il creusera la place de la figure du danseur à la fin. On se sert aussi de la machette rougie au feu pour percer les yeux ou la bouche.

2. Peintures et patines

Les masques sont en général peints de plusieurs couleurs. Le blanc est obtenu avec de l'argile blanche, le kaolin, qu'on trouve très communément; l'ocre, avec de l'argile ordinaire; le noir, avec du charbon de bois ou des arachides brûlées; le rouge, avec de la poudre de padouk ou de petites graines végétales. Après l'arrivée des Européens, on a employé d'autres couleurs, telles que le bleu ou le vert, rarement le jaune. Mais ce ne sont pas des couleurs traditionnelles.

Le blanc est la couleur des morts et des revenants. Dans certaines régions, ce serait une couleur masculine (sperme) tandis que le rouge (sang des règles) serait féminin. Le rouge, en tous cas, est la couleur de l'initiation.

Les statues sont rarement peintes, sauf dans les styles tsogho et sangho (où le corps est blanc et les détails – yeux, sourcils, bouche – noirs et rouges),

² Cf. WALKER et SILLANS 1961, pour les caractéristiques et les propriétés des bois du Gabon. Les noms vernaculaires sont donnés pour chaque dialecte.

mais elles sont enduites à chaque cérémonie du culte d'une mixture huileuse faite de poudre de padouk et d'huiles diverses ou bien encore du sang des sacrifices. On peut aussi mettre de la résine de copal qui donne un aspect brillant à la statue. Le bois, blanc à l'origine, se patine très vite et prend une belle teinte foncée.

Les reliquaires kota recouverts de cuivre étaient souvent nettoyés au sable pour leur redonner leur éclat initial. Les objets étaient soigneusement entretenus, mais cela tant qu'ils étaient indispensables au rituel. Le masque inutile était brûlé ou abandonné sans aucun égard à son éventuelle valeur esthétique.

3. Les costumes de masques

Le «masque» n'est pas seulement la sculpture de bois que le danseur se met devant la face. C'est aussi le costume qui le complète. L'aspect du masque change alors complètement. Cet environnement est indispensable et le vêtement a presque autant de valeur rituelle que le masque lui-même.

Un danseur de *mvudi* dans le Haut Ogooué est entièrement recouvert par une immense cape de raphia, qui va de la tête aux pieds. Ce vêtement est fait de raphia tissé, décoré de brins laissés lâches. Le haut du masque est recouvert par une peau de singe figurant les cheveux et décoré par une énorme touffe de plumes de touraco. Ailleurs, par exemple chez les Bapunu, le danseur de *mukuyi* est monté sur de grands échasses. Son corps est entièrement caché par des pagnes de raphia, les jambes étant prises dans un simple pantalon serré aux chevilles.

Le masque est un élément dynamique fait pour être vu et apprécié en mouvement (au contraire des statues reliquaires, faites pour être vues sur un autel fixe). Les tristes alignements des vitrines de Musée ne rendent pas du tout cette impression. Le masque sculpté est donc un élément parmi d'autres qui ne peut se voir valablement que dans ce milieu. La beauté plastique même est tributaire de la chorégraphie et de la musique qui l'accompagnent. A la limite, le masque est un élément théâtral (d'un théâtre rituel et religieux, mais aussi d'une simple pantomime divertissante), une partie du costume de l'acteur. Que ne perdons-nous pas à présenter ces objets comme des œuvres en soi, isolées dans la nudité d'une vitrine brillamment éclairée ! Il faut s'efforcer au contraire de reconstituer le milieu global dans lequel on l'a trouvé : pour cela, l'utilisation des moyens audio-visuels modernes nous est d'une grande utilité en nous permettant de recréer l'ambiance même de la danse.

III. Principaux styles du Gabon

L'art gabonais est un art religieux, fortement enraciné dans les structures sociales de chaque tribu. Le masque ou la statue n'est pas un objet sacré par lui-même, c'est le support d'une force qui peut s'exprimer aussi bien par d'autres moyens, par exemple, la musique, le chant, la danse. L'image sculptée

est donc symbole et message. Ses formes sont des mots qui expriment une idée, d'où l'importance première des détails qui ne sont jamais sans signification précise. Les tatouages ou la coiffure servent à particulariser les ancêtres de telle tribu par rapport aux autres; les statues armées d'un couteau, sont des «fétiches» de guerre; les «maternités» veulent susciter la fécondité des femmes, etc. L'image a donc une force particulière, qui a pour but d'émouvoir, de faire peur, de pousser au respect tous les membres du lignage ou de la confrérie et finalement de maintenir une forte cohésion sociale. L'art n'est pas ressenti en tant qu'objet d'appréhension esthétique, c'est plutôt une expression particulière de la force des puissances de l'au-delà (les défunts pour les statues, les esprits pour les masques). Celle-ci s'intègre d'ailleurs dans une forme expressive globale qui comprend la littérature, le chant, la musique et la danse.

Les sculptures gabonaises ont donc le double but de maintenir et de renforcer la structure fondamentale de la parenté (statues d'ancêtres) et de contrôler étroitement la vie sociale (masques des confréries).

D'où les deux catégories d'objets sculptés qu'on trouve au Gabon, d'une part les statues liées au culte des ancêtres et d'autre part les masques.

1. Les statues d'ancêtres

La religion fondamentale des peuples gabonais est le culte familial rendu aux ancêtres du clan. Dans cette société basée exclusivement sur la parenté, le culte des ancêtres a une grande importance sur le plan de la cohésion sociale. Les individus se situent tous par rapport aux défunts du clan et leur position généalogique règle une grande partie de leurs comportements quotidiens. Ce culte se caractérise par le prélèvement et la conservation des crânes des morts illustres de la famille (chefs de clan ou de lignage, «féticheur» puissant³).

Le culte est rendu dans toutes les grandes occasions de la vie tribale (naissance, guerre, famine, chasse, mariage, deuil, etc.) afin d'obtenir les bonnes grâces des défunts. Les ossements sont gardés dans une boîte cylindrique en écorce chez les Fañ ou dans un sac en fibres partout ailleurs. Au-dessus des reliques il y a le plus souvent une statuette en bois représentant d'une manière visible l'ancêtre fondateur du clan ou du lignage suivant les cas. La sculpture n'est pas une idole, mais une simple évocation de l'idée d'ancêtre clanique. A chaque cérémonie on enduit la statue d'huile ou de sang et on donne à manger aux défunts. La plus grande manifestation du culte est l'initiation des adolescents qui devaient subir des épreuves très dures avant d'accéder au droit de contempler les crânes renfermés dans le reliquaire.

³ A ne pas confondre avec le sorcier qui, lui, est rejeté de la société. Le féticheur est le médecin-guérisseur, à la fois officiant des principaux rituels, mais aussi grand initié des différentes confréries initiatiques et chasseur de sorciers à l'efficacité reconnue.

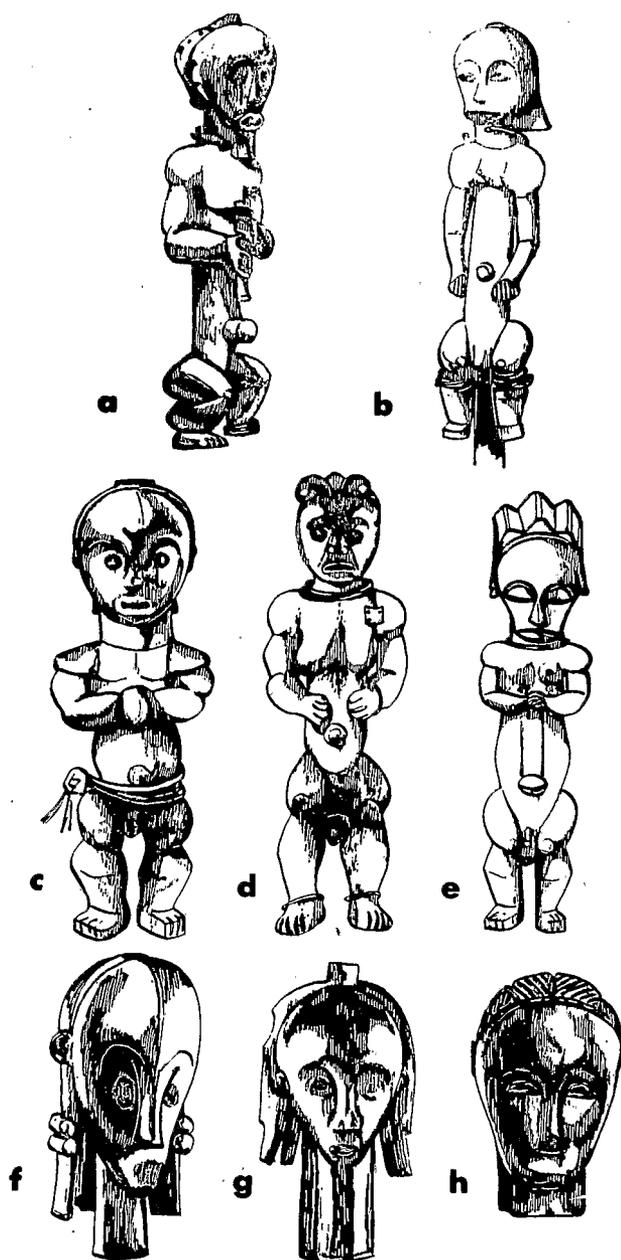


Fig. 1: Les styles fañ

Style ntumu (hyperlongi-
forme et longiforme)

- a) sous-style ngumba
(Sud-Cameroun),
- b) sous-style ntumu (Oyem,
Bitam, Ebébeyin);

Style des Fañ du sud
(équiforme et bréviforme)

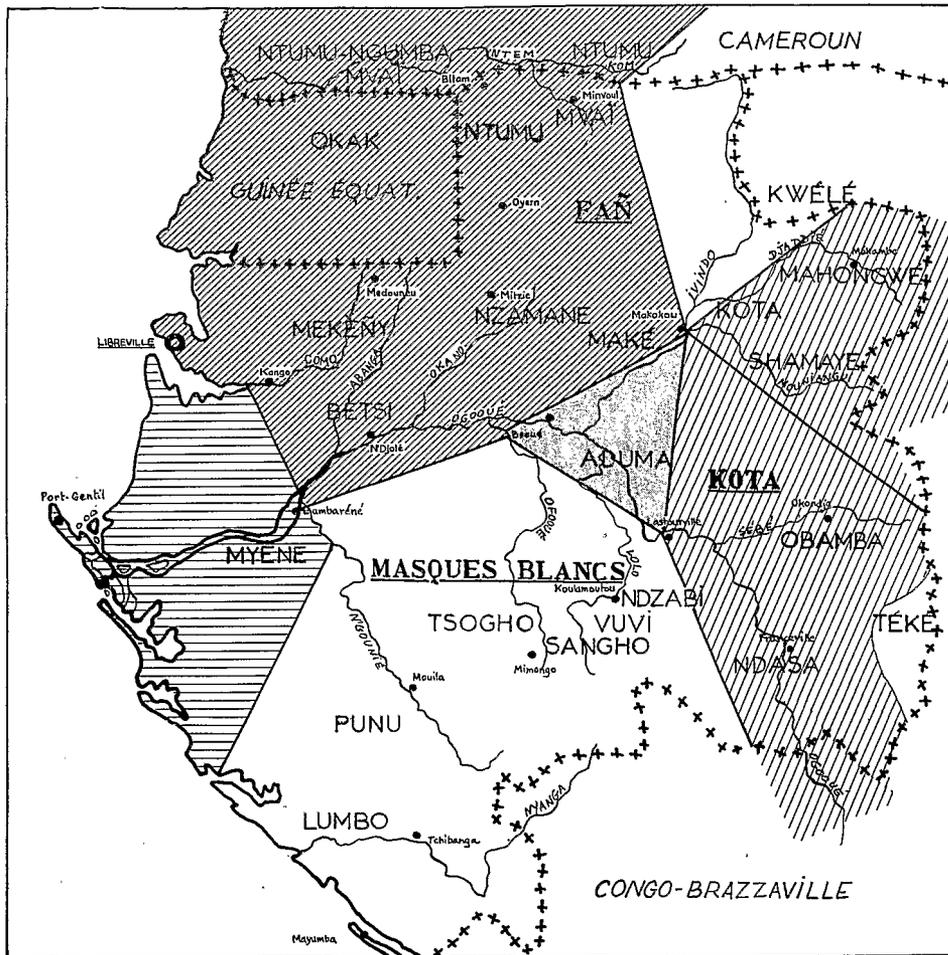
- c) sous-style nzaman/betsi
(Mitzic, Ndjolé),
- d) sous-style okak
(Guinée Equatoriale),
- e) sous-style mvaï
(Vallée du Ntem);

Têtes seules betsi
(Mitzic, Lalara, Ndjolé)

- f) tête à tresses *ékuma*,
- g) tête à tresses du
Haut-Okano,
- h) tête casquée (*nlô ô ñgo*).

a) Le style fañ

Les statues fañ (cf. Fig. 1) appelées *byéri* sont très connues des amateurs d'art nègre. Toutefois, derrière l'homogénéité apparente du style on a trouvé, grâce à une analyse détaillée d'une vaste collection d'objets (cf. PERROIS 1966), un certain nombre de variantes significatives qui correspondent aux subdivisions internes du vaste groupe pahouin.



Les statues fañ, masculines et féminines, ont de 30 à 70 cm de haut. Elles expriment une grave sérénité par «un visage ovale au profil concavé sous le front arrondi: les sourcils et le nez dessinent une saillie continue, accentuant la fluidité des plans» (PAULME 1956: 86). La bouche est projetée en avant avec parfois les dents apparentes; la coiffure est un casque à cimier central avec un long protège nuque.

On distingue deux grands styles, d'une part le style ntumu au nord du Woleu-Ntem, d'autre part celui des Fañ du sud dans les vallées de l'Ivindo, la Mvoug, l'Okano, l'Ogooué, l'Abanga, et du Como. Le style ntumu, caractérisé par un allongement et une minceur des volumes, peut lui-même se diviser en sous-styles ngumba hyperlongiforme (avec comme traits pertinents, la bouche prognathe, la barbe parallépipédique et la corne à médicament tenue dans les mains ramenées devant la poitrine) et ntumu longiforme. On trouve le premier au Sud-Cameroun, entre Kribi et Ebolowa; le second, au Gabon, vers Bitam et Oyem et en Guinée Espagnole vers Ebébeyin.

Le style des Fañ du sud présente une plus grande variété: d'une part le sous-style nzaman/betsi bréviforme, d'une facture très classique avec des

volumes puissants et ramassés, complété par les «têtes à tresse» betsi⁴; d'autre part, le sous-style mvai bréviforme également (caractérisé par une coiffure à 3 coques, les yeux en grain de café, la bouche légèrement arquée vers le bas et les tatouages ventraux). Le sous-style okak de Guinée Equatoriale est un dérivé du complexe nzaman/betsi (par l'intermédiaire des Mekèny de l'Estuaire). Il est quelquefois, surtout dans le nord, influencé par les formes allongées des Ntumu. Les Nzaman et Betsi occupent les vallées de l'Okano et de l'Ogooué; les Mvai, la moyenne vallée du Ntem.

b) Les styles tsogho et sangho

Les populations du massif central gabonais – les Monts du Chaillu – pratiquent également le culte des ancêtres, mais celui-ci est étroitement lié au *bwiti*, confrérie religieuse masculine dont la mythologie complexe et hermétique fait l'objet des études de R. SILLANS et O. GOLLNHOFFER (cf. aussi WALKER et SILLANS 1962). Le panier aux crânes est également surmonté d'une sculpture anthropomorphe, toujours réduite à l'état de buste ou même de tête seule. Le style en est caractérisé pour les Mitsogho, par le double arc des sourcils et une certaine rondeur typique. La statuette est peinte en blanc ou en rouge. Les Masangho qui, tout en restant d'esprit tsogho (petitesse des figures, importance de la tête, valorisation des volumes), ont emprunté des motifs aux Bakota voisins (utilisation du cuivre), façonnent de petites têtes très stylisées, souvent entièrement recouvertes de fines lamelles de cuivre. Le corps a complètement disparu; le cou est simplement supporté par un manche losangique (cf. Pl. a et b).

c) Les styles kota

Les Bakota qui s'étendent de l'Ivindo au nord jusqu'à la région de Zanaga du sud se répartissent en deux fractions, l'une patrilinéaire (vers Makokou-Mékambo), l'autre matrilinéaire (vers Franceville). Là encore, les subdivisions ethniques semblent correspondre à des variantes caractéristiques de style (cf. Fig. 2 et Pl. a et b).

Toutes les figures, appelées *mvété* ou *mboy*⁵, de forme ovale, très plates (concaves ou convexes, ou janus) et surmontées d'une coiffure en croissant de lune ont été trouvées entre Zanaga et Franceville chez les Obamba et les Mindassa. Ce sont toutes des sculptures recouvertes de fines plaques de cuivre ou de laiton, fixées avec des agrafes métalliques. Elles sont abondamment décorées de motifs décoratifs géométriques et présentent souvent un blason

⁴ Têtes en bois sculpté de 20 à 45 cm de haut, en général juchées sur un long cou cylindrique. Remarquable homogénéité de forme et de facture. Certaines ont pu être groupées en un style très particulier, dit «du Haut-Okano», tant les ressemblances sont frappantes (cf. Fig. 1 g).

⁵ L'appellation classique de *mbulu-ngulu* est actuellement inconnue des informateurs de la zone de Franceville.

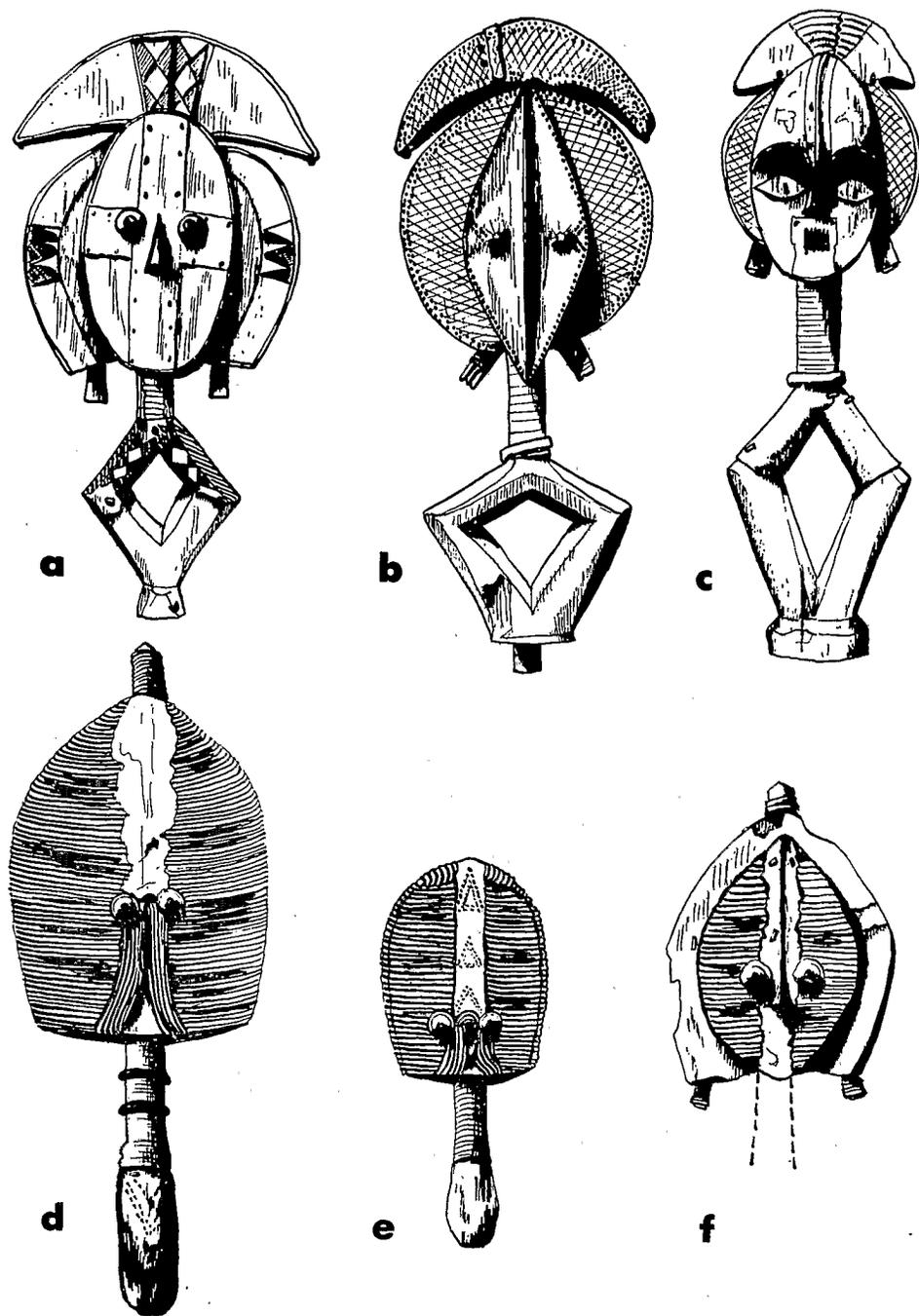


Fig. 2: Les styles kota

- a), b) et c)* style kota-obamba (Franceville);
d) et e) style kota-mahongwé (Mékambo) (grande et petite figure);
f) style de transition kota-shamayé (Sud-Est de Makokou).

caractéristique sur la coiffure. Seule la tête est figurée, juchée sur un long cou cylindrique et supportée par un manche de fixation losangique.

Les Bakota de l'Ivindo ne semblent pas avoir façonné de figures d'ancêtres bien qu'ils aient également conservé les reliques de leurs défunts. Les Kota-Mahongwé de la région de Mékambo sont les auteurs de ces remarquables sculptures en forme de tête de serpent naja, qu'on attribue par erreur aux Osyéba de la basse vallée de l'Ivindo. Ces derniers, parents des Fañ Maké de Makokou, ne sculptaient pas plus que les Bakota. Mais au cours des guerres tribales qui ont agité la région au XIX^e siècle, les Osyéba ont pillé des villages mahongwé et shamaye et recueilli les objets précieux susceptibles d'être vendus aux premiers Blancs qui passaient par là. Ils ont donc été considérés jusqu'à ces dernières années comme les auteurs des *naja*, alors qu'en réalité, ce n'étaient que des pillards dénués de scrupules.

Les *bwété* des Kota-Mahongwé sont de fines sculptures de bois en forme d'ogive (ou quelquefois de triangle), entièrement recouvertes de lamelles ou de fils de laiton. Le front est parcouru verticalement par une large plaquette métallique qui se termine au niveau du nez. Les yeux sont faits de deux cabochons demi-sphériques. La coiffure qui rappelle les chignons des vieux mahongwé d'autrefois est faite d'un tortillon métallique qui pointe verticalement au sommet de la face. Le revers de la pièce est recouvert d'une grande plaque de cuivre, piquetée de motifs géométriques.

Chaque lignage possédait deux ou trois figurines, l'une très grande, pouvant atteindre 60 cm de haut et 30 cm de large, les autres plus petites, de 20 cm de haut environ. Les figures à chignon sont des portraits masculins, les autres pourraient être des représentations féminines. Ces objets sont désormais très rares, d'autant plus que les Kota-Mahongwé sont une très petite ethnie – 15 000 individus – et que les missions et les cultes syncrétiques ont détruit avec acharnement une grande quantité de sculptures, considérées comme d'ignobles «idoles» fétichistes! On en connaît actuellement une soixantaine dans le monde. Le Musée des Arts et Traditions de Libreville en possède cinq dont deux en très bon état.

2. Les masques

a) Les types de masques

Si la statuaire répond à un modèle unique dans tout le Gabon (malgré de grandes variations morphologiques de style), le masque, lui, est plus diversifié.

Les masques d'esprits des morts (les «masques blancs») sont à rapprocher des représentations d'ancêtres. Ils interviennent d'ailleurs souvent au cours de cérémonies claniques dans lesquelles les statues sont aussi utilisées (chez les Mitsogho par exemple). C'est un masque portrait qui en général est l'expression de la «beauté» telle que l'entend le groupe (les *mukuyi* du Sud Gabon sont des portraits de femmes belles). Les morts peuvent aussi revenir danser chez les vivants, ce qui leur fait grand plaisir et les apaise. Sans ces danses propitiatoires, les défunts viendraient répandre le malheur chez leurs descendants.

Les masques-croquemitaine appartiennent à des confréries de type judiciaire. Ils sont horribles à voir, avec un front énorme, des yeux terribles, souvent en surnombre, des oreilles immenses, etc. Le masque doit voir et entendre tout ce qui se fait d'illicite dans le village. Il chasse les sorciers et les fait mettre à mort. On cherche donc là à créer des formes étranges, très impressionnantes, avec une grande utilisation des couleurs et une débauche de plumes et de fibres.

Un autre type de masque est le masque de divertissement. On cherche simplement à amuser le public, dans lequel les femmes et les enfants sont admis. C'est un portrait-charge ou une caricature d'un personnage ou d'un animal choisi. C'est là que l'imagination du sculpteur joue à plein, car chaque masque est particulier. On retrouve tout de même des constantes dans les formes globales et les motifs décoratifs utilisés (les masques *bikerou* des Fañ sont de ce type).

Il faut mentionner aussi les masques non sculptés, faits simplement de feuilles ou de tissus. Chez les Bakota (et chez les Fañ autrefois), il y a des chasseurs de sorciers qui passent dans les villages pour régler les palabres et combattre la sorcellerie. Ils n'ont pas de masque, mais au cours de la danse (*bwété*), ils se dissimulent sous un vaste habit de fibres de raphia. La confrérie masculine de *mungala* confectionne également un «masque» qui figure un énorme monstre, mi-tortue mi-oiseau. Le dos est fait d'une armature flexible en bois recouverte de pagnes de raphia ou de tissus. La queue est en plumes, ainsi que la tête minuscule. Le masque est fabriqué à chaque cérémonie et détruit ensuite. Le masque se manifeste presque toujours au sein d'une confrérie d'initiés.

Ces sociétés d'initiés, très nombreuses, se ramènent à deux types principaux, les confréries féminines du type *njembé* et masculines du type *mungala*. Elles tiennent des assises secrètes en forêt, loin du village pour les initiations ou les séances de guérison et organisent des danses publiques au village afin de se montrer à tous les non-initiés. Le masque, je veux dire le bois sculpté, n'est pas sacré par lui-même. C'est le danseur masqué revêtu de son habit complet, qui est possédé par l'esprit. Celui-ci s'exprime alors par sa bouche, souvent par l'intermédiaire d'un masque de voix – mirliton, sifflet, feuille sur la bouche ou voix déformée. La danse finie, le masque est accroché négligemment derrière la case sans grand souci de sa conservation. Quand il sera abîmé on le repeindra ou on le refera. Ce n'est lui aussi qu'un support qui sert occasionnellement, mais qui n'est pas en lui-même porteur d'une force sacrée du fait de ses formes particulières.

b) Les masques blancs du Sud-Gabon

Tous ceux qui s'intéressent un peu à l'art africain connaissent ces énigmatiques masques mpongwé, au faciès asiatique qui rappellent un peu certains masques *nô*. Je ne pense pas qu'il faille chercher là une quelconque influence ancienne de la civilisation de l'Extrême-Orient (et comment l'établir, par quels documents, sur quelles hypothèses?). Il aurait mieux valu dès le début s'enfon-

cer un peu dans les montagnes du centre du Gabon, les Monts du Chaillu, pour examiner les productions tsogho, sangho, vuvi et ndzabi. On aurait vu alors que les solutions plastiques des Bapunu et Balumbo (ceux qui font des masques mpongwé «asiatiques») dérivent indubitablement des styles voisins de l'intérieur. On voit très bien le cheminement de la structure morphologique du masque qui va d'Est en Ouest, en se transformant petit à petit d'une forme simple d'une grande abstraction à une forme complexe beaucoup plus réaliste. Tous ces masques sont appelés *mukuyi* ou *mukudji* suivant la région. Ils sont l'incarnation d'esprits des morts revenus visiter les vivants et régler les palabres dans le village. Ils se manifestent dans les grandes occasions de la vie.

ANDRAULT, qui a passé de nombreuses années dans la région, a déjà réuni une grosse documentation sur tous ces masques et la publication d'une étude complète de cette filiation, preuves à l'appui, serait d'un grand intérêt.

Au Musée de Libreville sont présentés quatre masques qui illustrent assez bien cette question (cf. Fig. 3 a-d).

Le masque vuvi, très sobre de forme, est constitué par une planche ovale à peine creusée par derrière et présentant une face très plate. Le caractère pertinent est constitué par l'arc des sourcils et le nez triangulaire traité en léger bas-relief. Les yeux en amande sont déjà en relief, comme la bouche qui comporte de petites lèvres. L'ensemble est peint en blanc avec une bordure noire.

Le masque tsogho voisin (région de Mimongo) est déjà plus réaliste: les orbites se creusent, le bas de la face s'arrondit pour devenir un triangle, la coiffure s'amplifie, le front prend de l'ampleur. Mais on retrouve tout de même les sourcils arqués bien soulignés et le nez triangulaire. Face blanche, coiffure et détails noirs.

Les Bandzabi arrivent à un type encore plus fin avec un front bombé, une face plus allongée, une coiffure avec une grosse coque centrale, des yeux légèrement bombés et arqués (déjà le type asiatique) et une bouche aux lèvres rougies. Le caractère vuvi/tsogho subsiste pourtant encore, mais le nez s'allonge franchement. Face blanche, coiffure et détails noirs.

Le masque punu ou lumbo devient alors un portrait réaliste, mais à peine plus que celui des Bandzabi. On trouve la coiffure à coques (ici 3 coques), l'ovale du visage avec le front bombé et le menton étroit, les oreilles bien dégagées et surtout les yeux bombés avec une fente arquée, le nez réaliste et les arcades soigneusement dessinées. Face blanche, coiffure noire, lèvres et tatouages rouges.

Vu dans son contexte global, le masque mpongwé perd son mystère pour s'inclure dans une tradition stylistique régionale. Le souci majeur des Balumbo et Bapunu est de réaliser de beaux masques, aussi gracieux que possible, un peu comme les Dan de Côte-d'Ivoire où la beauté de l'objet est pour une grande part dans l'efficacité ou la représentativité du masque. D'où ce réalisme abstrait (car le masque n'est jamais un portrait, c'est une image idéale de la beauté, construite selon des normes intelligibles et avec des motifs plastiques tout à fait connus dans les populations voisines), qui s'oppose à l'abstraction des



Fig. 3: Les masques du Gabon

Les masques blancs: *a*) vuvi (Koulamoutou), *b*) tsogho (Mimongo), *c*) ndzabi (M'bigou),
d) punu «mpongwé» (Tchibanga), *h*) myéné (Lambaréné);
 Les masques faî: *e*) masque *ngel*, *f*) masque *éhekeh*, *g*) masque *ngontiañ*.

styles voisins, non pas par une rupture morphologique brutale, mais par un traitement différent des mêmes solutions sculpturales.

Le style punu est peut-être le fruit de la rencontre de plusieurs flux de civilisation, les uns venant du sud à travers l'Angola et le Congo, les autres

du nord, par le nord-est du Gabon. L'étude conjuguée des migrations et des styles dans toute la région de l'embouchure du Congo est certainement le seul moyen d'y voir un peu plus clair et de dissiper complètement le mystère des masques asiatiques des Mpongwé.

Autour de l'ensemble stylistique des masques blancs se situent deux autres styles qui, tout en ayant certains rapports avec le premier, en diffèrent assez pour être mentionnés à part. C'est d'une part le style myéné qu'on trouve sur le moyen-Ogooué, d'autre part le style aduma sur le haut-Ogooué. Ce sont là deux tribus anciennement installées, arrivées sur l'Ogooué bien avant les autres.

Les Myéné, qui ont adopté le *mukudji* (encore appelé *okukwé* en galoa), ont des masques très plats qui rappellent un peu certains masques dan. Le front légèrement bombé surplombe une face doucement incurvée jusqu'à la petite bouche rejetée en avant. Nez long. Les yeux sont très larges, fendus en amande sur toute la largeur du masque. Le décor est typique: front et joues blancs, avec des plages noires (en triangle renversé sur le front, en triangle épousant la forme du nez sur le bas de la face); orbites et yeux entièrement noirs. L'habit du masque est ici très important puisqu'il constitue les cheveux et la barbe. Sous le menton peut être fixé une peau de civette (cf. Fig. 3 h).

Le seul rapport avec l'ensemble des masques blancs est dans l'utilisation des couleurs, le blanc et le noir. Mais la forme générale et surtout le traitement des yeux sont tout à fait originaux.

Les Aduma sont à l'origine d'un type de masque appelé *mvudi* qu'on retrouve dans tout le haut-Ogooué (chez les Bawandji et les Obamba). La saillie proéminente du front, déterminant des orbites très profondes séparées par l'arête vive du nez, a suscité, par cette séparation nette des volumes et des surfaces, un style pictural cubiste à plans colorés (rouge, noir, blanc) géométriquement opposés (cf. Pl. c).

L'élément de jonction et de diffusion du style du haut-Ogooué par rapport à celui des masques blancs proprement dit, semble être l'ethnie des piroguiers okandé, aujourd'hui complètement disparue, mais qui passent aussi bien en amont qu'en aval pour avoir été un élément de transition stylistique.

c) Les masques fañ

On connaît essentiellement trois types différents de masques chez les Fañ (cf. Fig. 3 e, f, g). Le plus connu est ce qu'on a appelé à tort *ngil* et qui est en réalité *ngel* (qui n'a rien à voir avec la confrérie supra-clanique du *ngii* qui était chargée du pouvoir judiciaire)⁶.

On a en outre les masques du type *ékekek*, *mbam* ou *bikereu* qui jouent le rôle de croquemitaine pour le compte d'une confrérie qui reste secrète.

⁶ L'officiant du *ngil* avait plutôt un masque de feuille servant simplement à protéger son anonymat; comme pour la danse *bwété* des Bakota de l'Ivindo.

Enfin le type *ngontañ*, de création plus récente, qui intervient dans la recherche des sorciers.

Le masque *ngel* (le *g* est dur, prononcer *ngueul*) est constitué par une longue planche de bois, souvent à peine incurvée, qui peut atteindre plus d'un mètre de haut. Le front est bombé, les arcades sourcilières bien dessinées, le nez démesurément allongé. Le tout est peint en blanc. C'est un masque qui a disparu depuis plusieurs années pour être remplacé par le type *ékekek* d'inspiration myéné (tout au moins en ce qui concerne l'idéologie de la confrérie qui dérive directement de l'*okukwé* de l'Ogooué). Le style des masques *ngel* n'a pas complètement disparu, mais s'est plutôt transformé: l'*ékekek* a un vaste front et des arcades proéminentes qui surplombent une face très creuse; nez très allongé, souvent traité en caricature amusante; couleurs différentes pour le front (blanc), la face (noir et blanc) et la bouche (ocre). Le *bikereu* est une transformation moderne de l'*ékekek*. C'est d'ailleurs un masque-heaume comme le *ngontañ* des Fañ et Bakwélé ou l'*emboli* des Bakota ⁷.

Le *ngontañ* est un masque-heaume à quatre faces ou plus. C'est une représentation de l'esprit de la femme blanche ⁸, puissant revenant qui détecte les sorciers et se charge de les châtier magiquement.

Ils avaient à cette époque une facture typiquement fañ avec la face plate, légèrement convexe et les détails de la face soigneusement pyrogravés. Depuis, le style s'est imprégné de réalisme et on arrive à des figures poupines qui ressemblent un peu aux anges dorés de nos églises de campagne.

d) Les masques de la vallée de l'Ivindo

Les masques de l'Ivindo (cf. Pl. d) ne sont pratiquement pas connus dans les collections occidentales. Le seul spécimen exposé en Europe se trouve au Musée de l'Homme de Paris depuis 1967. Le Musée des Arts et Traditions de Libreville en a cinq dont deux très beaux. Ces pièces sont actuellement d'une grande rareté. Ces masques-heaumes, appelés *emboli*, se manifestaient au moment des fêtes de circoncision (très importantes dans l'Ivindo). Le masque mendiait de la nourriture et des cadeaux pour tous les jeunes gens invités à la fête (étrangers à la famille du candidat). Son rôle était d'amuser ou de faire peur quand les gens avaient tendance à être trop économes.

On en trouve deux types: l'*emboli* kota de Makokou avec une immense crête sagittale et un visage puissamment sculpté (grand front, orbites très creuses, yeux énormes, face courte); et le *mbawé* des Mahongwé de Mékambo (et des Shamaye du canton Bouéni à Makokou) qui représente une tête de chouette avec de chaque côté des ailes déployées. Les couleurs sont les mêmes:

⁷ Mentionnons aussi pour mémoire le masque *ngól* (DE GAULLE) reflet de l'impact profond sur les populations de l'AEF de la propagande de la France Libre en 1940.

⁸ Les femmes blanches frappèrent encore plus l'imagination des populations parce que, avant la colonisation et même au début de celle-ci, les femmes étaient une infime minorité chez les colons et les fonctionnaires vivant Outre-Mer. La femme blanche était vraiment à cette époque un être d'exception.

fond blanc avec des mouchetures noires et rouges (rappelant la fourrure de la panthère)⁹. Face noire et rouge par moitiés. L'habit du masque était fait de fibres de palmier raphia¹⁰.

IV. La disparition de l'art plastique traditionnel

1. Les transformations profondes du Gabon au XX^e siècle

Le Gabon, bien qu'il ait été tenu longtemps à l'écart des grands mouvements de transformation sociale des autres colonies françaises, n'est pas un pays vierge où l'art nègre aurait survécu plus longtemps qu'ailleurs. GREBERT, signale dès 1933, que «l'art a complètement disparu au Gabon». C'est peut-être un peu prématuré, surtout pour les populations du Centre Gabon, mais cela deviendra vite une triste réalité.

Les migrations du XIX^e siècle, la poussée de la conquête fañ et ses contrecoups à l'intérieur du pays, ont dispersé et disséminé en petits groupes des ethnies autrefois plus prospères (par exemple, les Okandé, les Bakélé ou les Bakota). Les pillages de village et l'obligation de se déplacer souvent réduisent au minimum le matériel «culturel» à emporter. De nombreux masques disparaissent, certaines statues ou figurines d'ancêtres sont sacrifiées, les gens ne gardant secrètement que les reliques, élément essentiel du culte. Les envahisseurs imposent souvent leurs propres danses et détruisent tout ce qui leur est étranger, voulant par là assimiler complètement les populations conquises. L'absence complète d'art plastique sur la rive droite de l'Ivindo, chez les Maké et les Osyéba n'a peut-être pas d'autre cause. Toutes les expressions apparentes des croyances ont été soigneusement détruites.

La mobilité sociale de l'après-guerre avec l'ouverture de nombreux chantiers forestiers a encore précipité la désagrégation sociale des villages. Les hommes actifs partis, beaucoup de danses sont abandonnées faute de participants valables. Les villages de brousse se vident au profit des postes administratifs, des chantiers forestiers et des deux villes en cours de développement, Port-Gentil et Libreville. La brousse reste l'apanage des vieillards, des enfants et des femmes.

L'action des missions chrétiennes diverses et des cultes syncrétiques nouveaux (*bwiti* fañ, culte «mademoiselle») concourt à finir de détruire tout ce qui reste encore dans les villages. Il y a eu d'innombrables autodafés de statues, masques et «fétiches» divers de 1940 à 1950, tout ce qui avait un rapport avec les croyances traditionnelles devait être détruit. Tout a en effet disparu, – sauf les dites croyances qui se mêlent encore intimement à l'ensei-

⁹ La panthère a un grand rôle magique et symbolique chez les Bakota du nord (cf. PERROIS 1968).

¹⁰ Citons encore pour mémoire les styles *kwélé* et *téké* qui doivent plutôt être rattachés aux arts du Congo-Brazzaville (respectivement région de Souanké et Plateaux Batéké).

gnement chrétien malgré les efforts déployés depuis plus d'un siècle. On s'aperçoit aujourd'hui que la manière forte n'était peut-être pas la meilleure méthode. De réaction en réaction on en est venu à l'indépendance qui a été en grande partie le fait d'une secte synchrétique locale, en concurrence ouverte avec le christianisme.

Mais le résultat est là, plus de statues, plus de masques, plus de sculpteurs (à peu de choses près), plus d'art gabonais traditionnel.

2. Les manifestations actuelles de l'art plastique

a) Pauvreté de l'art décoratif

Au contraire des chefferies ou des royaumes du Congo ou d'Afrique Occidentale, les sociétés claniques du Gabon ne possèdent pas d'art profane vraiment élaboré. Il y a bien quelques exceptions que nous allons voir, mais aucune grande tradition artistique en ce domaine; ce sont plutôt des initiatives individuelles inspirées d'ailleurs de l'art religieux.

On trouve quelques cuillers sculptées chez les Bapunu de la Ngounié et les Balumbo de la côte sud; un peu partout des mortiers à manioc, de formes variables; des tabourets à pieds finement travaillés chez les Bakota, ceux du nord et ceux du sud, chez les Fañ et les Bandzabi; des plats à manioc soigneusement ouvragés, chez les Batéké; des portes de case travaillées en bas-relief et peintes, chez les Bavuvi et les Mitsogho; les poteaux de soutien des temples *bwiti*, chez les Mitsogho. Les instruments de musique, en particulier les harpes à huit cordes, sont souvent décorées d'une tête au sommet de la caisse de résonance ¹¹.

L'art décoratif le plus élaboré serait celui des Mitsogho qui utilisent très habilement des écorces de différentes couleurs, qui sculptent les poutres et les portes de cases ou de temples, et qui décoorent volontiers même des cases ordinaires. Nous avons vu que leur style est plutôt géométrique et caractérisé par une grande utilisation des couleurs.

b) La sculpture d'aéroport

Le Gabon est envahi comme les autres pays d'Afrique par la lèpre de «l'art d'aéroport». Le pire est que ces objets sont de mauvaises copies de sculptures ivoiriennes, maliennes, guinéennes, ghanéennes, etc., mais très rarement gabonaises. C'est essentiellement un commerce d'importation.

L'artisanat du bois, ne parlons même pas d'art du bois, est moribond. Ça et là quelques vieux sculpteurs en chômage, faute de clientèle et de débouchés, achèvent d'oublier leurs techniques et leur habileté en fabriquant de petits bancs pour les femmes (en style rustique breton), des plats à arachide et des pilons à manioc. Pourtant, ces artistes, mis en condition et motivés par un légitime amour-propre, sont encore capables de produire quelques beaux

¹¹ Mentionnons en outre des colliers et bracelets en cuivre ou en bronze ainsi que quelques objets d'ivoire.

objets. L'indifférence de tous et les difficultés de circulation dans le pays qui interdisent bien souvent aux rares touristes de visiter les villages de l'intérieur achèvent de laisser disparaître les derniers sculpteurs traditionnels.

Sans qu'il soit possible de rattraper au seuil du néant un tel art (art tribal et religieux aujourd'hui privé de sa substance dans une nation en plein développement), il est dommage qu'on ne facilite pas une certaine mutation dans ce domaine en permettant aux artistes de s'exprimer à l'aide de leurs moyens traditionnels qui pourraient, tout comme cela s'est produit dans le domaine religieux et social (voir le culte *bwiti*), déboucher sur une autre forme de sculpture qui n'aurait cependant rien à devoir à l'académisme occidental qu'on enseigne dans les écoles dites des Beaux-Arts. Les artistes gabonais ont encore assez de sujets d'inspiration et de solutions plastiques originales pour pouvoir recréer un art authentique. *

c) Le style de M'bigou

Les Bandzabi de M'bigou ont toujours travaillé la pierre tendre afin de confectionner des pipes. Pratiquement on ne connaît rien de cet art ancien qui a disparu avant 1930 et qui n'a jamais fait l'objet d'aucune collecte. C'est à cette époque qu'un administrateur français eut l'idée de faire tailler des petits personnages à ces sculpteurs sur pierre. Cette pseudo-tradition s'est perpétuée jusqu'à nos jours et se trouve maintenant favorisée par l'installation d'un atelier artisanal au Lycée Technique de Libreville. La valeur des pièces produites est très inégale, mais certaines sont tout à fait valables sur le plan esthétique. Beaucoup, hélas, sont plus des copies d'un type stéréotypé, qu'une création originale. Mais peut-être cette sculpture sur pierre très minoritaire traditionnellement sera-t-elle à l'origine d'un renouveau d'intérêt pour une sculpture sur bois digne du Gabon et des grands *byéri* fañ?

Ouvrages cités

- LAUDE, J.
1966 Les arts de l'Afrique Noire. Paris.
- MAQUET, J.
1967 Sculpture traditionnelle et classes sociales. Bull. de l'Acad. Roy. Sciences d'Outre-Mer (Bruxelles) 3: 452-467.
- PAULME, D.
1956 Les sculptures de l'Afrique Noire. Paris.
- PERROIS, L.
1966 Note sur une méthode d'analyse ethnomorphologique des arts africains. Cahiers d'Etudes Africaines (Paris) 6 (21): 69-85.
1968 La circoncision bakota (Gabon). Cahiers des Sciences Humaines de l'ORSTOM (Paris).
1969 La statuaire rituelle des Fañ du Gabon. Cahiers des Sciences Humaines de l'ORSTOM (Paris). [Thèse]
- WALKER, A. R. et SILLANS, R.
1961 Les plantes utiles du Gabon. Dans: Encyclopédie Biologique LVI. Paris.
1962 Rites et croyances des peuples du Gabon. Présence africaine (Paris).

ethn

INTERNATIONALE ZEITSCHRIFT FÜR VÖLKER- UND SPRACHENKUNDE

SONDERABDRUCK
Band 63/64. 1968/69

ANTHROPOS

OFFPRINT
Volume 63/64. 1968/69

INTERNATIONAL REVIEW OF ETHNOLOGY AND LINGUISTICS

Aspects de la sculpture traditionnelle du Gabon

Par

Louis Perrois

Redaktion des «Anthropos»
5205 St. Augustin
Deutschland

Editor of «Anthropos»
5205 St. Augustin
Germany

Imprimerie St-Paul, 1700 Fribourg /Switzerland

B13791 ex 2