



REGALIS^h

Revue Gabonaise De Littératures & Sciences^{Humain}

*Un autre regard sur l'Autre :
littérature, philosophie et sciences
humaines*



**Sous la direction de :
Pierre-Claver MONGUI**

Comité scientifique

Pr Thiémélé L. Ramsès BOA, Université Félix Houphouët-Boigny
Pr Simon HAREL, Université de Montréal
Pr Amadou KONÉ, Georgetown University, Washington DC
Pr Jean-Marie KOUAKOU, Université Félix Houphouët-Boigny
Pr Georice Bertin MADEBE, DR, IRSH / Gabon
Pr Sylvère MBONDOBARI, Université Omar Bongo
Pr Ludovic OBIANG, DR, IRSH / Gabon
Pr Martine RENOUPREZ, Université de Cadix
Pr Joseph TONDA, Université Omar Bongo
Pr Bertrand WESTPHAL, Université de Limoges

Comité de lecture

Parfait Bi-Kacou DIANDUE (PT)
Frédéric MAMBENGA-YLAGOU (MC / HDR)
Achille Fortuné MANFOUMBY MVE (MR) CENAREST
Gyno-Noël MIKALA (MC)
Pierre-Claver MONGUI (MC)
Mike MOUKALA NDOUMOU (MC)
Pierre NDEMBY MANFOUMBY (MC)
Steeve RENOMBO OGOULA (MC)
Jean-Jacques Rousseau TANDIA MOUAFU (MC)
Didier TABA ODOUNGA (MC)

Comité de rédaction

BOUNDZANGA Noël Bertrand, Littératures Africaines, UOB

DISSY DISSY Romuald, Lettres Modernes, UOB

MAPANGOU Dacharly, Lettres Modernes, UOB

MESSI ME NANG Clotaire, Histoire, UOB

MESSIA Rodolphe, Lettres Modernes, UOB

MONGUI Pierre-Claver, Lettres Modernes, UOB

MPAGA Christ-Olivier, Philosophie, UOB

NDEMBY Pierre, Lettres Modernes, UOB

ONDO Placide, Sociologie, UOB

OVONO EBE Mathurin, Etudes ibériques, UOB

PAMBO NDIAYE Anges Gaël, Anglais, UOB

YANGA NGARI Bertin, Sociologie, UOB

ZAME AVEZO'O Léa, Littératures Africaines, UOB.

Université Omar Bongo

Département de Lettres Modernes

Centre d'Etudes et de Recherches Littéraires sur les Imaginaires et la Mémoire

SOMMAIRE

1. Fiction et sciences exactes : pour une variabilité de l'altérité disciplinaire

Par Parfait Bi Kacou DIANDUE

2. De l'altérité à propos d'une maxime du poète latin Térence : « *homo sum, humani nihil a me alienum puto* »

Par Pierre-Claver MONGUI

3. Migritude et oralité dans *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou

Par Chantal BONONO

4. Les voix(es) pour parler de l'Autre dans *Le Mal de peau* de Monique Ilboudo

Par Fatou Ghislaine SANOU

5. Regard et altérité dans les Mémoires d'Amadou Hampâté Bâ

Par Assi Diané Véronique

6. Perceptions de l'altérité dans *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez* de Sony Labou Tansi et dans *Grenouilles* de Mo Yan

Par Charles Yaovi Mensah KOUMA

7. Pour une poétique scénographique de l'Altérité dans les écritures africaines francophones postmodernes et postcoloniales

Par Dacharly MAPANGO

8. Sidiki Bakaba et la problématique de l'altérité dans les spectacles *Monoko-Zohi*, *Iles de tempête* et *La Malice des hommes*

Par Banhouman KAMATE

9. Claridade et l'Afrique : l'identité cap-verdienne entre altérité et malentendu

Par Eugène TAVARES

10. L'Écriture de la relation dans l'archéologie du senghorisme. Autour de *Chants d'ombres et d'Ethiopiennes*

Par Max-Médard EYI

11. Le pornostyle de Sami Tchak

Par J.J. Rousseau TANDIA MOUAFU

12. Les métaphores postcoloniales du Sida. Regard et mise à mort de l'Autre

Par Yannick ALEKA ILOUGOU

13. La femme-silure et la symbolique de l'altérité dans « *Muyisi* et le pêcheur », conte punu du Gabon

Par Léa Zame Avez'o

14. La représentation de la nature dans le roman gabonais

Par Didier TABA ODOUNGA

15. L'altérité dans la lutte des classements sociaux au Gabon

Par Placide ONDO

16. Le Gabon ouvert et ses ennemis. Considérations philosophiques sur les nouvelles frontières de la citoyenneté

Par Flavien ENONGOUE

17. La conservation du « patrimoine culturel » au Gabon: enjeux et perspectives sur l'histoire, la mémoire et l'identité

Par Serge MBOYI BONGO

La femme-silure et la symbolique de l'altérité dans « *Muyisi* et le pêcheur », conte punu du Gabon

Léa ZAME AVEZO'O, Université Omar Bongo, CRELAF (Centre de Recherches en Esthétiques Langagières Africaines), Littératures africaines, l_avezoo@yahoo.fr

Résumé

En yipunu, le terme *muyisi* désigne les génies des lieux. Ces êtres dotés de pouvoirs surnaturels interviennent dans la vie des hommes pour garantir leur prospérité. Le conte « *Muyisi et le pêcheur* » reflète cette croyance ; il enseigne l'obéissance ainsi que le respect des interdits qui fondent la relation homme-génie dans la culture punu. Il illustre le modèle d'une altérité heureuse qui peut, par la faute des humains, se transformer en tragédie. La présente contribution se propose de montrer que le thème de l'épouse-génie pose la question de la dualité fondamentale de la femme punu. Elle réside dans sa dimension à la fois humaine et surnaturelle. Cette représentation de la femme rend compte d'une supériorité qui permet de justifier l'autorité maternelle et d'affirmer, par conséquent, la prééminence de la filiation matrilineaire en vigueur chez les Punu.

Mots clés : Altérité, Conte, Femme, Génie, Matrilinearité, Punu.

Abstract

In yipunu, the term *muyisi* designates the genies of places. These beings with supernatural powers intervene in men's lives to ensure their prosperity. The tale of "*Muyisi and the fisherman*" reflects this belief, it teaches obedience as well as to respect what is prohibited which form the basis of the relationship between Man-Genie in the Punu culture. It illustrates the model of a happy otherness, which may, by the fault of humans, transform into tragedy. The present contribution proposes to show that the theme "wife-catfish" raises the question of the basic duality of the Punu woman who resides in her dimension which is human and supernatural at the same time. This representation of the woman account of a superiority which helps to justify the maternal authority and affirm therefore the pre-eminence of the matrilineal descent into force among Punu.

Key words: Otherness, Tale, Woman, Genie, Matrilineage, Punu.

Introduction

Le conte de l'épouse animale (buffle, antilope, éléphant, ânesse, etc.) est répandu dans les cultures africaines¹. G. Calame Griaule (2002, p. 222-230) a en étudié des versions recueillies chez les Isawaghen et les Idaksahak du Niger. Par de nombreux aspects, elle rapproche ces versions sahéennes du célèbre conte « Peau d'âne ». Dans cette perspective, elle rejoint d'une certaine façon, D. Paulme (1976, p. 29) qui classe les versions africaines de la femme animale dans la tradition du mythe de Mélusine². La permanence de ce thème est attestée dans les sociétés gabonaises. En effet, chez les Sékyani, l'histoire de « L'Homme qui fut changé en termitière » (A. Raponda-Walker, 2009, p. 481-485) évoque l'union d'un chasseur et d'une femme sortie du crâne d'un porc-épic accompagnée de deux petites filles. La femme-porc-épic interdit à son époux de les injurier et de dévoiler le secret de leur origine. La transgression de ces interdits entraîne le départ de la femme et de ses deux filles. Avec elles, s'évanouit la prospérité apportée au chasseur. Cette version est connue chez les Mahongwè, de même qu'une variante dans laquelle une jeune éléphante transformée en belle jeune fille se venge d'un chasseur dont l'activité de chasse intensive menace son espèce (L. Zame Avezo'o, 2002, p. 117 ; p. 136 ; p. 147-148).

Nous avons choisi d'analyser une version punu³ de ce conte-type établi sous le titre « *Muyisi* et le pêcheur »⁴. Elle a été racontée, en avril 2016, dans le cadre de l'enseignement de littérature orale, aux étudiants de Licence 1 du Département de Littératures Africaines de l'université Omar Bongo par Mabick Ma Kombile. Cet artiste

¹ On le retrouve chez les Yorouba et les Hausa par exemple, et des variantes sont également attestées chez les Touareg.

² D'origine multiséculaire, le mythe de Mélusine se retrouve dans les civilisations les plus diverses. Selon P. Walter, la figure de Mélusine renvoie à une « femme céleste qui s'est aventurée dans la société des hommes et qui a accepté, moyennant certaines conditions imposées aux humains, de vivre temporairement sur terre » (2002, p. 1311). En Eurasie par exemple, les histoires de Mélusine racontent « la rencontre d'une fille oiseau du ciel qui a provisoirement abandonné son vêtement de plume pour se baigner. Un homme lui ravit ce manteau, ce qui empêche la jeune femme de reprendre sa forme animale » (*Id.*).

³ Les Punu ou Bapunu sont l'un des groupes les plus importants du Gabon, on les retrouve également au Congo-Brazzaville dans le Nyari. Ils occupent les provinces de la Nyanga et de la Ngounié, situées dans le Sud-Ouest du Gabon. Pour des raisons socio-économiques, ils ont immigré dans les grands centres urbains, en l'occurrence, Libreville, Port-Gentil et Lambaréné. Selon M. Koumba Manfoumbi (1987), leur foyer d'origine est la région du Kasai, en République Démocratique du Congo (RDC). Ils parlent le *Yipunu* classé dans le groupe Meryé (J. Kwenzi Mickala, 2008, p. 17) constitué des Balumbu, des Bavili, des Bavarama, des Bavungu, des Eshira, des Masango et des Ngowe. Les Punu sont de filiation matrilineaire et leur mode de résidence est de type virilocal. L'unité de base de la parenté est le clan (*ifumbe* ou *ibandu*) qui se subdivise en lignage (*modji*, *kane*, *dibure*, *ndawu*). Le nombre de clans est mythiquement limité à neuf. Ce chiffre renvoie aux neuf idéogrammes inscrits sur le masque punu (*itengi mukudji*). Au plan des activités, les Punu pratiquent essentiellement la chasse, la pêche et l'agriculture itinérante sur brûlis. Le *Mbwaanda* et le *Mukudji* caractérisent tous les Punu sur le plan culturel et mystico-religieux. Les hommes sont initiés au Mwiri et au Bwiti, et les femmes au *Nyemba*. L'une des danses les plus populaires est *ikoku* « qui donne lieu à un déhanchement lascif et qui est exécuté, au milieu du cercle ou du demi-cercle constitué par un homme, ou par une femme seul(e), le pagne noué autour des reins, au rythme d'un tam-tam frénétique et de chanteurs qui battent parfois des mains (H. Mouckaga, 2010, p. 44).

⁴ Extrait du recueil *Contes magiques*, inédit.

d'origine punu se présente comme un dépositaire du patrimoine culturel de son peuple. Il excelle dans l'art des pleureuses qui l'a fait connaître auprès du grand public. Dans ce conte transmis en français, l'image de la société punu est véhiculée à travers les noms de personnages et des lieux. Elle imprègne les formules rituelles, les chansons d'adieu et les pleurs. Elle se révèle dans le langage amoureux et dans la place accordée à l'érotisme dans la vie conjugale⁵. De nombreuses informations sur l'environnement naturel, la vie matérielle, l'organisation sociale, les croyances et les pratiques rituelles de ce peuple sont communiquées dans ce texte. On y retrouve également des éléments concernant l'art culinaire et le savoir-faire relatif à la conservation des aliments.

En général, le conte transmet un enseignement qui découle de la morale et/ou du dénouement. Au moyen de l'affabulation, se posent également des questions fondamentales sur les relations entre les sexes, sur les rapports de pouvoir entre les membres d'une société ou sur la parenté, etc. Nous nous proposons, à travers les motifs, les lieux, les noms des personnages humains et animaux, les techniques et les activités, mis en scène, de porter notre attention sur l'image de la femme et sur les rapports d'altérité qui structurent le conte « *Muyisi* et le pêcheur ». Cette analyse s'appuie sur le langage symbolique ; elle interprète les éléments signifiants du conte par rapport à la culture et à la vision du monde propre au peuple qui l'a produit (G. Calame-Griaule, 1987, p. 13-15).

1. Présentation du conte

La structure du conte, « *Muyisi* et le pêcheur », repose sur le noyau narratif suivant : un pêcheur solitaire, nommé *Mabik*, attrape un jour un gros silure. Il découpe ce silure en deux parties : il mange l'arrière et dépose la tête sur le fumoir. Peu de temps après, il constate, avec étonnement, que son campement est bien rangé. Il décide de découvrir ce mystère. Il voit la tête du silure sur le fumoir se transformer en une belle femme dont il tombe amoureux. *Muyisi* fait promettre à *Mabik* de ne jamais révéler son origine, sinon elle redeviendrait poisson. De leur union heureuse, naissent trois enfants nommés *Dovi*, *Itsarar* et *Dutolu*.

Une première fois *Mabik* pêche avec *Dovi*. Il demande à son fils de vider le poisson et de jeter les excréments dans l'eau. *Dovi* fait le contraire. Le père se met en colère et le traite de poisson. Face au doute du fils, le père lui révèle l'origine de sa mère. Il lui fait promettre de garder ce secret pour lui et lui fait boire l'eau de l'amont de la rivière pour lui faire oublier ce qui lui a été dit. La deuxième fois, le père pêche avec *Itsarar*. Il se comporte de la même façon et le fils oublie. Quand vient le tour de *Dutolu*, le procédé habituel du père ne marche pas et le fils va raconter toute la vérité à sa mère. *Muyisi* se fâche contre son époux. Malgré ses regrets et ses supplications, elle décide de l'abandonner. Elle repart avec tous ses enfants dans la rivière, *Mabik* reste à jamais seul et malheureux.

⁵ Le rôle de la sexualité dans la vie conjugale est largement traité dans *Les Bapunu du Gabon, communauté culturelle d'Afrique centrale. Sexualité, veuvage, alcoolisme, esclavage, maraboutage, anthropophagie* (H. Mouckaga, op. cit.).

Selon la classification de D. Paulme (1976, p. 32-36), le conte « *Muyisi* et le pêcheur », constitué de deux séquences, l'une ascendante et l'autre descendante, obéit au type cyclique. En effet, à partir d'une situation initiale de solitude, *Mabik* finit par obtenir une femme et des enfants. Ne sachant pas se satisfaire de ce bienfait, il ne respecte pas la promesse faite à sa femme et il en est puni par un châtement. Les deux séquences sont organisées selon l'ordre suivant :

1- *La bénédiction de Mabik*

Situation initiale de manque (d'épouse et d'enfants) ;
Manque comblé mais équilibre instable lié à l'interdit.

2- *Le malheur de Mabik*

Désobéissance ;
Manque aggravé (disparition de l'épouse et des enfants).

Et l'enseignement qui découle de ce dénouement négatif porte sur la désobéissance et le respect des interdits. Quant à la faute de *Mabik*, elle consiste en la révélation, au grand jour, de l'identité réelle de son épouse qu'il perçoit comme Autre :

« C'est normal que tu réagisses ainsi, ta mère est un poisson ». Le fils étonné dit à son papa : « Ma mère est une femme et non un poisson ». Comme tu ne veux rien comprendre, je vais te raconter les origines de ta maman. Il lui raconte l'histoire de sa mère qui était un poisson qui s'est transformé en une femme ».

Dans ce passage, c'est la différence de nature entre le pêcheur et son épouse, *Muyisi*, qui est mise en exergue. L'un vit sur terre et appartient au monde des humains (*Mabik*) ; l'Autre revient de l'eau et se rattache au monde animal (*Muyisi*). L'union de ces êtres issus de deux mondes distincts est-elle compatible ? Et à quelle condition ? A quoi renvoie le motif de la transformation d'un silure en une femme dans la culture punu ?

2. Les figures du génie dans l'univers imaginaire

Selon A. Raponda-Walker et R. Sillans (2011 [1962], p. 22), la croyance aux génies, fées, nymphes, sirènes, hamadryades est assez répandue dans les sociétés gabonaises. Les Mpongwè les appellent *imbwiri*, les Benga *myondi*, les Vili *mikisi*, les ambama *ankira*, les Ivea, les Mitsogo et Apindji *miges*. Chez les Bapunu, *muyisi* est le terme générique qui désigne les génies qui habitent des lieux : forêt, rochers, arbres, rivières, étangs, fleuves, chutes, etc. L'une des figures les plus importantes de l'imaginaire des Punu est la figure de *Mugumi*, nom donné à un génie de sexe féminin qui apparaissait, selon les récits populaires, autrefois à l'endroit où est construit le pont sur le fleuve

Ngounié. Le répertoire des récits sur *Mugumi* ou *Murhumi*⁶ transmis traditionnellement sous forme d'anecdotes orales a inspiré la création littéraire écrite.

2.1. La réappropriation de *Mugumi* et du culte des génies dans le roman gabonais

Dans la pratique d'écriture de nombreux auteurs africains, le recours à la culture orale fonctionne comme une marque identitaire de l'africanité. Chez l'écrivain J. Divassa Nyama, héraut moderne de la tradition orale punu, les relations entre l'oralité et l'écriture prennent souvent la forme d'un collage ou d'un enchâssement dans ses œuvres romanesques, des répertoires de sa culture d'origine. Dans *Le Voyage d'Oncle Mâ* par exemple, J. Divassa Nyama (2008 a) se réapproprie le mythe de *Mugumi* en hissant cette figure féminine au rang d'une divinité dont la beauté éblouissait tous ceux qui épiaient chacune de ses apparitions :

Mais avant, elle est allée près de ce bosquet de bambou de Chine prendre un bain de soleil et faire sécher sa magnifique chevelure tombante. Elle a fait ainsi chaque jour. À chacune de ses sorties, des passants pouvaient la voir. Elle était resplendissante de beauté et ses seins pointus donnaient à rêver. Sa peau *vuengui-vuengui* avait la douceur de celle d'une jeune fille. Elle n'avait pas de pied, mais une large queue comme celle d'un poisson. Tout le monde cherchait à la voir et même, à la toucher. Mais l'observer demandait beaucoup de discrétion (p. 118).

La description réaliste des rapports entre *Mugumi* et les humains, faite de mystère et de voilement, suggère l'idée de secret. La régularité, la solennité et le procès de ces rapports, construits sur l'opposition entre visible et invisible, semblent évoquer et sans doute instituer un culte ou un rituel rendu à un génie pourvoyeur de bienfaits, en ce qu'il « protégeait secrètement son peuple » (*Ibid.*, p. 119). Au-delà de cette dimension sacrée, qui érige *Mugumi* en génie protecteur et en « fétiche du pouvoir » (F. Bernault, *op. cit.*), son portrait physique, fait par l'écrivain, reflète une conception de la femme-génie comme symbole de la beauté et de l'érotisme féminin dont témoigne également la langue yipunu. En effet, qualifier une femme de *muyisi* est un compliment qui rend compte de sa beauté et de sa force de séduction. Cet éclat est une source de bonheur conférant pouvoir et notoriété. C'est tout le sens qu'il convient de donner à l'emprise et à l'attrait physique qu'exerce *Mugumi* sur tous les hommes qui viennent la regarder en cherchant à la « toucher », c'est-à-dire à la posséder dans le sens profond du terme. Dans la suite du récit, la description minutieuse que fait J. Divassa Nyama (*op. cit.*) s'attache à rendre compte et à faire partager au lecteur cette dimension érotique :

⁶ C'est l'orthographe utilisée par Florence Bernault (2009). Dans son travail, elle choisit d'employer indifféremment les termes de Sirène, Mami wata, génie, fétiche, esprit, ancêtre, déité, divinité ou dieu pour désigner *Mugumi*.

Mugumi ne supportait pas de s'exhiber devant tout le monde. Un médecin blanc, travaillant à l'hôpital provincial a observé ses multiples apparitions. Une fois, il est venu avec son appareil photo. La déesse a-t-elle su que le médecin voulait la prendre en photo ? Je ne crois pas. Il s'était blotti dans une touffe d'herbes pour éviter d'être repéré et son appareil était caché. Ce jour-là, le soleil brillait et permettait de prendre une bonne photographie. Après une longue attente le médecin a aperçu la déesse qui émergeait du fond de l'eau. Parvenue à la surface, Mugumi a secoué sa tête pour chasser l'eau qui dégoulinait de ses longs cheveux. D'un geste majestueux, elle a pris place sur un rocher pour faire sécher ses cheveux au soleil. Le médecin a été ému par son corps rondelet qui resplendissait de beauté telle une bille d'okoumé. Mais, je vous le dis entre nous, Mugumi ne se prêtera jamais à la danse du tam-tam. La déesse, telle une fille de seize ans observait les gouttes d'eau sur sa poitrine. Le médecin a bien fixé son objectif, l'a cadré, et clic-clac, clic-clac, clic-clac... Quand la déesse a entendu ce bruit, elle a relevé la tête, aperçu le photographe, et plongé dans une gerbe d'eau. Le médecin était dépité. Il a attendu, espérant sa réapparition, c'était peine perdue, elle était partie pour toujours (*Ibid.*, p. 118-119).

Le motif du médecin blanc éperdu d'amour, qui réussit à photographier *Mugumi* à son insu et à diffuser son image, rend compte du prestige et de la renommée de la femme-génie. La colère et les représailles qui ont suivi cette transgression révèlent la forte personnalité de cette dernière et donnent une idée de sa puissance et de son autorité⁷ : « La déesse l'a menacé de mort en rêve s'il ne quittait pas cette ville. Il a pris cet avertissement au sérieux, et il est retourné avec toute sa famille en métropole » (*Ibid.*, p. 119). Ce sont les valeurs de beauté, de séduction, de prestige, d'autorité et de pouvoir, incarnées par la figure de *Mugumi*, qui font d'elle le modèle des femmes de la Ngounié et l'un des symboles officiels de cette province du Gabon. Sous la plume de Divassa Nyama, le motif de *Mugumi* prend la forme d'un mythe littéraire dans lequel ce génie local et tutélaire est non seulement exalté et déifié, mais aussi fortement historicisé par l'intervention du Blanc et de sa technologie. Cette transfiguration du personnage, qui s'opère lors du passage de l'oralité à l'écriture, n'est pas gratuite. Elle relève d'une posture identitaire et idéologique de l'écrivain : « Cette œuvre magnifique a une forme unique qui nous interpelle. Au-delà de toute considération, c'est bien l'Afrique que tu symbolises avec sa beauté, et aussi ses mystères » (*Id.*). Au niveau des populations locales, elle rend compte d'un certain nombre d'enjeux politiques liés à l'âpreté de la lutte pour la possession du pouvoir à Mouila dont *Mugumi* est l'incarnation à la fois actuelle et passée. C'est dans ce sens que F. Bernault affirme :

⁷ La statue qui représente *Mugumi* tient des emblèmes de cette autorité. Il s'agit d'une hache, d'une machette, d'une herminette et d'un couteau (J. Divassa Nyama, 2008 a, p. 119). F. Bernault, quant à elle, observe sur la statue en bois de *Mugumi* réalisée en 1964 par le sculpteur P. Mzengui, d'autres symboles tels que l'anneau, la clé, le collier, les boucles d'oreilles, etc. L'interprétation de ces attributs de la Sirène désormais vue de face, renvoie à l'idée de richesse, de féminité, d'infini et de fini (2009, p. 118).

Au Sud-Gabon, Murhumi est la figure enchanteresse des rapports sociaux, c'est elle qui transfigure les relations de pouvoir. Dans le temps ancestral, la Sirène est l'incarnation symbolique de la domination des *nganga* fondée sur l'accès aux biens matériels. Dans le temps colonial, les Blancs remplacent la Sirène comme ancêtres mythiques et nouvelles figures symboliques des rapports de force. La photographie de Murhumi illustre le passage non seulement d'un ordre de pouvoir à un autre, mais aussi d'un régime de figuration symbolique à un autre. [...] Le récit de la révélation photographique exprime le passage général des sociétés locales au nouveau régime de figuration des fétiches et de l'incertitude symbolique qui lie ceux-ci à leurs images. L'anecdote montre immédiatement comment le changement des relations de pouvoir provoqué par les Blancs a été réalisé au travers de stratégies à la fois visuelles, matérielles et symboliques. Elle décrit enfin comment la transformation des fétiches puissants en images impotentes s'est effectuée par la transfiguration de la *chose* même, Murhumi, qui assurait le travail symbolique dans les sociétés ancestrales » (2009, p. 116).

Du point de vue du rapport au génie, qui renvoie aux ancêtres protecteurs et pourvoyeurs de bienfaits, le mythe de *Mugumi* rend compte d'une altérité Noir/Blanc construite sur le motif de la transgression de l'interdit qui conduit à la tragédie. Le Blanc, figure de l'étranger, est celui qui viole la tradition en dévoilant ce qui doit rester caché. Il est cet Autre qui installe le désordre et par qui le malheur advient. Cette image négative du Blanc s'oppose à celle du Noir, représenté comme un autochtone respectueux de ses coutumes ancestrales qu'il conserve et perpétue. Mais le motif de la transgression de l'interdit apparaît également comme un acte qui illustre la victoire du Blanc sur le Noir. Sa supériorité est fondée sur sa technologie (appareil photo), symbole de la puissance et des biens matériels apportés par la civilisation occidentale, laquelle s'institue désormais en nouvel ordre. Le mythe littéraire de *Mugumi* montre une image idéalisée du Noir et de son passé ancestral. La représentation ambivalente du Blanc souligne les limites de l'aventure coloniale ; elle permet de porter un regard critique sur les fondements de la colonisation en ce qu'elle a abouti à une tragédie : le bouleversement d'un mode de figuration des rapports aux forces de la nature.

En dehors de la femme-sirène, les génies des lieux se manifestent habituellement aux êtres qu'ils agréent sous une forme animale ou humaine. En général, les jumeaux sont considérés comme un don des génies. Et au cours de l'activité de pêche par exemple, le gros silure appelé *ngotu* peut apparaître en songe pour transmettre des messages. Il peut s'agir d'une mise en garde en rapport avec une souillure ou une gestion incontrôlée de l'espace qui constitue sa demeure. C'est pourquoi, pour que la pêche ou la chasse soient fructueuses, les femmes ont coutume de solliciter l'approbation des génies des lieux. Dans *La Vocation de Dignité*, J. Divassa Nyama (2008 b) met en scène ce rite propitiatoire pratiqué dans la société traditionnelle punu :

Ils décident de donner à manger aux génies, afin que la pêche et la chasse soient bonnes. Les femmes commencent aussitôt à préparer la nourriture. La vieille Tchitula préside la cérémonie. Debout dans la pirogue, habillée d'un pagne blanc, elle porte autour du cou un collier de perles. Elle chante au rythme de la cithare et prononce des incantations. Pour clore ce rite, elle met la nourriture dans une corbeille. Après quelques minutes d'attente, le récipient est vidé de son contenu. « Les génies ont accepté notre offrande ». Les chasseurs constatent vite que les animaux ont quitté leurs gîtes, et ils

partent avec leurs fusils à l'épaule. Des bancs de poissons vont et viennent dans les tourbillons, les pêcheurs s'emparent de leurs filets, détachent leurs pirogues et voguent à la recherche du silure. Les femmes visitent matin et soir leurs nasses qui se remplissent de poissons de toutes sortes (p. 9-10).

Ce culte montre la place et l'importance des génies dans les activités nourricières. Cette réalité sociale est évoquée de façon symbolique dans le conte.

3. Le rapport entre les génies et les hommes

Dans la société punu, la croyance en une prodigalité divine est associée à l'image des génies protecteurs et pourvoyeurs de bienfaits. Ainsi, dans le conte, la rivière poissonneuse et les prises quotidiennes sont des signes par lesquels se manifeste la présence des génies. Ce qui témoigne de leur relation avec le pêcheur. La capture d'une prise exceptionnelle, en l'occurrence un gros silure, *ngotu*, est une bénédiction qui annonce un événement heureux dans la vie de *Mabik*. La signification du nom du pêcheur apporte des indications importantes sur son histoire personnelle et sur sa situation sociale. En effet, dans la langue yipunu, *Mabik* est le « nom donné à l'enfant qui est né après le décès de son père » (J. Kwenzi Mickala, 2008, p. 61). Au regard de la portée sociale et culturelle d'un tel nom, on peut dire que la personnalité du pêcheur se caractérise par la tristesse, la solitude et le désespoir. Les conditions de sa naissance et le parcours qu'elles préfigurent impliquent le malheur et la malchance. De ce point de vue, *Mabik* se définit, par avance, comme un personnage inscrit dans la perspective d'une fatalité. Dans l'idée d'un destin qui le dépasse, est suggérée la qualité d'un héros tragique. Mais en même temps, cette fatalité le prédispose, dans une certaine mesure, à bénéficier d'une aide surnaturelle qui advient justement sous la forme d'une belle épouse et de trois enfants :

“J'ai trouvé ma femme”, elle répond aussi : “J'ai trouvé mon mari”. Ils restent ensemble pendant plusieurs années. *Muyisi* et le pêcheur auront trois garçons qui portent des noms d'oiseaux. [...] *Mabik* était devenu un homme très heureux et comblé, grâce à sa femme *Muyisi*.

Le dénouement heureux de cette première partie nous montre le rôle bénéfique de *Muyisi*. Il illustre une altérité fructueuse entre les humains et les génies, perçus généralement, dans la culture punu, comme des êtres protecteurs. Mais cette assistance surnaturelle reste le plus souvent soumise au respect des interdits. C'est ce qui apparaît dans le conte à travers la promesse de ne jamais dévoiler le secret : l'origine de *Muyisi*. Cependant, le fait que l'alliance entre *Muyisi* et *Mabik* repose sur un interdit est, en soi, révélateur d'une fragilité et d'une instabilité dont le trait le plus apparent, du point de vue de la culture punu, est le non respect des règles qui régissent le mariage. En effet, pour un certain nombre de locuteurs punu les formules *Ngàn mu gatsimi* (j'ai trouvé ma femme) et *Ngàn mu lumiami* (j'ai trouvé mon mari), par lesquelles se réalise l'union entre les deux personnages, ont un caractère brusque et hasardeux.

Ce qui indique qu'il s'agit d'un mariage de fait et non de droit⁸. Or, la légalité du mariage, dans la culture punu comme dans de nombreuses sociétés africaines, repose sur des procédures, des gages et des symboles qui scellent l'alliance entre deux familles respectives. Dans cette perspective, l'union de la femme-génie et du pêcheur solitaire, fondée uniquement sur leur amour et leur secret, revêt un caractère non durable et non viable. La transgression de l'interdit, à la fois individuel et social, entraîne de fait, le départ de l'épouse et la perte de la prospérité. Les chants d'adieu et la disparition, par la suite, des enfants et de leur mère ont une dimension rituelle qui amplifie la douleur causée par la séparation. Face au désespoir de *Mabik*, la détermination affichée par la mère nous montre, comme l'a souligné Jean Derive (2014, p. 31) à propos de la relation humain/génie dans la littérature orale mandingue, que ces puissances surnaturelles peuvent infliger aux humains des châtiments terribles. L'articulation du conte sur deux parties opposées (vie prospère Vs vie malheureuse) révèle l'ambivalence des rapports entre les génies et les humains. Ils prennent la forme d'une altérité bénéfique quand les humains respectent les termes de l'alliance. La relation devient conflictuelle dès lors qu'ils la transgressent. La représentation ambivalente des rapports entre les génies et les humains apparaît également dans le récit des Evéa⁹ : « Fougamou, le "génie" bienfaisant » (A. Raponda-Walker, 2009, p. 280-281). Ce mythe évoque le rite de l'échange entre les hommes et le génie qui transforme secrètement le métal brut, le bois et le charbon laissés sur la rive en outils forgés. La curiosité des hommes entraîna la disparition du génie et de ses bienfaits. Les deux coupables furent changés l'un en termitière, et l'autre en un nid de fourmis noires. Cette récurrence du malheur, à la suite de la transgression, semble conforter l'idée selon laquelle, c'est le comportement des humains qui détermine la nature de leur rapport avec les génies.

4. La dualité de la femme

Après la prise du silure, le pêcheur coupe le poisson en deux. Il mange la partie arrière et dépose la tête sur le fumoir. Et c'est dans ce lieu particulier que se produit la métamorphose : « Il met sur le fumoir la partie de la tête. [...] Quelques temps après, il voit le morceau de silure qui se transforme en une belle et splendide dame ». La dévoration de la queue du poisson et le dépôt de la tête sur le fumoir revêtent une signification profonde qui n'échappe pas à quiconque connaît l'imaginaire punu sur la sexualité. En effet, la tête du gros silure, *ngotu*, est une partie charnue et succulente appréciée par les hommes. C'est le meilleur plat qu'une bonne épouse se doit d'offrir à son mari dans la société traditionnelle (H. Mouckaga, 2010, p. 77). Cet érotisme est également apparent dans la rencontre entre *Muyisi* et *Mabik* :

Le lendemain, il repart à la pêche. A son retour, son camp est tout propre, bien propre, la nourriture bien faite. Mabik commence à se poser des questions : " qui est venu ici ? Qui a fait tout ça ?". [...] Sans réponses à ces questions, le pêcheur va dormir sur son matelas de feuilles mortes ramassées ça et là dans la forêt, en ronflant "ron, ron" sans craindre les reptiles et les moustiques siffleurs. Ce jeu de cache-cache avec le mystérieux compagnon mit du temps. Excédé, le solitaire imagine une scène pour découvrir son bienfaiteur. C'est ainsi qu'un matin, il fait semblant de se rendre à la

⁸ Cet éclairage nous est apparu au cours d'une discussion avec P. C. Mongui.

⁹ Peuple localisé à Fougamou, dans la province de la Ngounié.

pêche et va se cacher non loin de sa demeure. [...] La femme a de longs cheveux, une peau éclatante, une taille fine, un sourire magnétique et un regard captivant. L'homme sort tout doucement de sa cachette, et brusquement, il embrasse la jolie dame. Cette étreinte subite et chaleureuse se termine par ce refrain repris en chœur par les amoureux de la forêt : — J'ai trouvé ma femme, " ngàn mu gatsiami ". — J'ai trouvé mon mari, " ngàn mu lumiami ".

Dans sa *Psychanalyse du Feu*, Gaston Bachelard (1938, p. 54) a montré les analogies poétiques et psychologiques du feu et de la sexualité. Et selon Gilbert Durand :

Dans le rituel des forgerons et des alchimistes, c'est le feu de bois, qui est directement lié à l'acte sexuel. [...] Le feu, produit de l'acte sexuel, fait de la sexualité un tabou chez les forgerons. [...] cette sexualisation est nettement soulignée par les nombreuses légendes qui situent le lieu naturel du feu dans la queue d'un animal (1992, p. 384-385).

Chez les Punu le fumoir est appelé *ital*. C'est l'endroit central de la cuisine qui sert à la transformation du poisson frais et de la viande crue ainsi qu'à la conservation des arachides, du concombre, du maïs, etc. En dehors des aliments, les paniers et les nattes réalisées par les femmes sont également rangés dans un compartiment situé au dessus du fumoir, pour les protéger de l'humidité. Dans la société traditionnelle punu, les jeunes filles n'ont pas de fumoir ; elles utilisent celui de leur mère. De même, une belle-fille peut partager le fumoir avec sa belle-mère. En tant que lieu de protection, de conservation et de sauvegarde du patrimoine féminin, le fumoir renvoie, sur le plan social, à la gestion du foyer par la femme adulte. En effet, ce sont les femmes accomplies, c'est-à-dire autonomes qui possèdent un fumoir.

Dans le conte, le statut de gardienne et protectrice du foyer recouvre essentiellement deux fonctions principales liées au mariage : les travaux domestiques et la cuisine d'une part, la séduction, associée à la sexualité, d'autre part. La rencontre entre le pêcheur et *Muyisi*, que nous avons présentée plus haut, met en scène ces valeurs sociales qui définissent la femme mature. Cependant, cette représentation de la féminité ne prend pas en compte la maternité. En ce sens qu'elle n'apparaît pas comme un critère prépondérant dans la détermination de l'épouse modèle. Cela signifie-t-il que dans la culture punu, le rôle de mère n'est pas forcément lié au statut d'épouse ? La comparaison avec une version sékyani (A. Raponda-Walker, *op. cit.*) dans laquelle le porc épic apparaît lors de sa transformation en femme avec ses deux enfants peut conforter cette lecture. Cette antériorité de la maternité suggère à la fois une distinction et une hiérarchisation entre le statut de femme-épouse et celui de

femme-mère. Elle semble, de notre point de vue, significative de l'importance accordée à la femme, en tant que porteuse de la vie¹⁰.

Dans le conte étudié, la fécondité est symbolisée par l'image du silure, animal « assimilé à la graine par excellence » (G. Durand, 1992, p. 247). Il évoque la gestation de l'enfant dans le ventre de sa mère. Dans les rituels de la société secrète féminine du *Ndjembè*, appelé *Nyemba* chez les Punu, le sacrifice du silure électrique joue un rôle majeur. Selon A. Raponda-Walker et R. Sillans, « il représente le fœtus, c'est-à-dire l'embryon contenant en puissance tous les principes nécessaires à la propagation de la vie organique et spirituelle » (*op. cit.*, p. 249). Chez les Dogon, cette fonction symbolique du silure intervient au cours des cérémonies de mariage. A ce propos, G. Dieterlen (citée dans *Afrique continent méconnu*, 1979) note :

C'est un silure qui est censé opérer la défloration des jeunes mariées : celles-ci emportent avec elles une arête de poisson qui est placée sous le pagne servant aux époux pendant l'union sexuelle. Au bout de huit jours, la jeune mariée retourne chez ses parents avec l'arête attachée au pagne. Quand on constate sa grossesse, on porte l'arête chez le père du mari pour témoigner que, désormais, la jeune femme est confiée à celui-ci, mais que son véritable époux est le silure (p. 105).

Dans le conte étudié, la métamorphose du silure en femme se produit à travers une conjonction avec le feu. Ce processus y est évoqué comme un mystère suscitant étonnement et éblouissement. Si le feu évoque, dans l'imaginaire, l'acte sexuel, il est également, en tant qu'élément purificateur, le signe par excellence du sacré. Dans les cultes, les pratiques rituelles et les manifestations collectives des peuples du Gabon¹¹, il révèle la présence des Esprits et permet de maintenir la communication avec l'Au-delà. C'est en cela que l'archétype du feu revêt un caractère ésotérique et sacré. Il confère au personnage de *Muyisi* une transcendance manifeste par l'autorité dont elle fait preuve à l'égard de son mari et la détermination qu'elle montre dans la souffrance, le malheur et la tragédie. En effet, dans le rapport au pêcheur, ce pouvoir surnaturel de *Muyisi* s'exprime non seulement quand elle le met en garde, mais aussi lorsqu'elle

¹⁰ Dans l'imaginaire du peuple punu, le mythe de laalebasse (M. Koumba Manfoumbi, 1987, p. 149 et J. Divassa Nyama, 2008, p. 11-14) souligne cette prééminence de la maternité à travers le motif de la femme stérile qui perpétue la lignée grâce au concours des génies. La formule *mugetu ilongu ibuyi ifumbe* (la femme est le remède du clan) va dans le même sens.

¹¹ Chez les Mitsogo ou les Masango par exemple, le feu se présente, en général, sous la forme d'un bucher installé dans le temple et d'une torche de résine d'okoumé brandie par les danseurs au cours des séances publiques du Bwiti (A. Raponda-Walker et R. Sillans, 2011 [1962], p. 209 et p. 215). La recherche du feu est une épreuve de l'initiation à la société secrète féminine du *Ndjembè* (*Ibid.*, p. 244). De façon générale, la veillée autour du feu est un moment privilégié pour la transmission des connaissances de différents ordres dans les sociétés traditionnelles. Elle favorise la cohésion entre les membres d'une communauté et maintient le contact entre le monde des vivants et celui des morts. C'est cette symbolique du feu que l'on retrouve, notamment, dans la veillée de contes.

s'en va avec ses trois enfants. Dans cette tragédie familiale, la force de caractère dont elle fait preuve la rend héroïque :

Elle lui fait promettre de ne jamais dévoiler son secret, car elle redeviendrait alors poisson. [...] La belle *Muyisi* dit à son mari : « J'avais confiance en toi. Pourquoi as-tu enfreint l'interdit ? Hélas ! Nous allons repartir et tu croupiras dans la misère et la solitude. Le mari tenta de la retenir en pleurant et en jurant de ne plus recommencer, la belle ne revint pas sur sa décision. [...] *Mabik* se retrouva seul, tout seul, malheureux et solitaire comme avant. Il tenta de retenir sa femme en s'agrippant à la pirogue. Ainsi se termine l'histoire du poisson qui se transforma en une splendide et belle jeune femme pour faire le bonheur d'un homme seul.

A travers le rapport entre le pêcheur et *Muyisi*, se reflètent deux images de la femme. La première renvoie au modèle de la femme-épouse. Elle contribue avant tout au bonheur de son époux, par la gestion quotidienne de son foyer. La seconde se rapporte à la femme-mère. Elle joue le rôle de pourvoyeuse du patrimoine humain et de détentrice des principes spirituels. Revêtue de cette double prérogative, *Muyisi* apparaît dans le rapport à son époux, comme un être supérieur, une femme puissante. Son départ avec tous ses enfants consacre la séparation entre le monde des hommes et celui des génies. Ce qui est, d'un point de vue idéologique, à la fois l'expression et la justification, par le conte, de la filiation matrilineaire en vigueur dans la société punu. Cette idéologie est véhiculée également dans la représentation des rapports entre père et fils.

5. Le rapport entre le père et les fils

Chez les Punu, les femmes pratiquent le plus souvent la pêche à la nasse et les hommes pêchent à la ligne et au filet. Dans le conte, c'est au cours de cette activité que les conversations entre *Mabik* et ses trois fils, *Dovi*, *Itsarar* et *Dutolu*¹², ont lieu, loin du regard de leur mère. D'un point de vue social, cette communication en aparté montre que les enfants ne sont plus sous le giron de leur mère et qu'ils intègrent le monde des adultes. Ce passage de l'univers de l'enfance à celui des adultes comporte trois aspects essentiels : l'apprentissage des savoirs-faire relevant de l'univers masculin ; la connaissance de son identité et la maîtrise de la parole. Dans ce cadre éducatif, le père joue le rôle du maître et les enfants celui de l'élève :

Un jour, il part à la pêche avec l'aîné *Dovi*. Ils ramènent beaucoup de poissons. Le père dit à son fils : Tu mets le poisson dans la pirogue, leurs excréments et les écailles, tu les jettes dans l'eau », mais le fils fit le contraire. Le

¹² La caractéristique de ces trois noms est de renvoyer à des oiseaux porteurs de messages. Leur mention dans le conte n'est pas fortuite. Elle augure des événements tragiques qui surviennent dans la vie de *Mabik*.

père dit : "C'est normal que tu réagisses ainsi, ta mère est un poisson". Le fils étonné dit à son papa : « Ma mère est une femme et non un poisson". Comme tu ne veux rien comprendre, je vais te raconter les origines de ta maman. Il lui raconte l'histoire de sa mère qui était un poisson qui s'est transformée en femme. Dovi fit la promesse à son père d'aller demander à sa mère si cette histoire était fondée. Le père d'un ton ferme, ordonna à son fils de boire l'eau de la rivière et chanter pour oublier le secret. Le garçon but l'eau et chanta : "ililiba liba, ililiba liba, ililiba liba". De retour au camp, l'enfant ne trahit pas le secret.

Dans ce passage, trois faits illustrent l'autorité du père sur le fils : il le gronde quand il se trompe ; il lui révèle, sur le ton de l'insulte et du mépris, l'origine réelle de sa mère (avec l'idée d'une appartenance de l'enfant au clan de cette dernière et non au sien) et il le soumet à un rite pour qu'il oublie ce qu'il a entendu. L'attitude du premier et du second fils à l'égard de leur père est exemplaire. Elle témoigne non pas de leur faiblesse, mais plutôt du respect qu'ils vouent à leur géniteur et de l'amour sincère qu'ils éprouvent pour ce dernier. Leur position d'aîné et de puîné suppose qu'ils ont atteint, au moment des faits, l'âge où l'on est capable de dépasser les contradictions et de taire les désagréments en maîtrisant sa parole.

Si, au bout de la troisième fois, la répétition de ce mauvais comportement révèle la vraie nature du père et souligne le caractère abusif de cette autorité paternelle, elle est en opposition à l'âge mental et au statut social du benjamin.

En faisant apparaître les deux premiers fils comme des victimes et en présentant le père sous les traits d'un homme violent, bavard et corrupteur, le conte met l'accent sur ce modèle d'indignité auquel s'oppose *Dutolu*¹³. Par cet acte de courage, impliquant une forme d'innocence, le fils dénonciateur, s'affirme, à son corps défendant, comme le protecteur, voire le sauveur de ses frères et de sa mère¹⁴. En même temps, cette compétence de pourfendeur de l'ordre paternel va à l'encontre de l'intérêt familial : la capacité à surmonter l'adversité, surtout lorsqu'elle procède d'un acte répréhensible posé par l'un de ses membres.

Par ailleurs, la rébellion du fils cadet contre son père révèle aussi les limites du pouvoir paternel, en ce qu'elle peut suggérer, dans la réalité de la société punu, la prépondérance de l'autorité de l'oncle maternel sur celle du père dans l'éducation des enfants :

L'oncle maternel a un droit de regard sur la vie de ses neveux. Dans le domaine éducatif, l'oncle maternel transmet des valeurs culturelles et sociales à travers la généalogie et les récits mythiques. Cette instruction leur permet non seulement de

¹³ Ce nom présuppose, dans la langue yipunu, autant la discorde que l'identification de celui par qui le scandale arrive parce qu'il n'est pas encore capable de tenir sa langue. Ce qui se réalise dès lors qu'il refuse catégoriquement d'obéir à son père et qu'il lui tient tête.

¹⁴ Dans ce cas, il est à l'instar de Zeus dans la mythologie grecque : celui qui s'oppose au père et met fin à son pouvoir despotique.

connaître l'origine et l'histoire de leur clan, mais aussi de s'intégrer dans la société. Socialement, il a l'obligation de participer aux palabres qui impliquent ses neveux. Ainsi, il est légitime, selon la coutume, que cet enfant succède à son défunt oncle et qu'il hérite de tous ses biens. Ce droit de succession permet de conserver le pouvoir et le patrimoine clanique constitué de biens matériel et humain, et des territoires (L. Ilama, 2005, p. 16).

Dans la mesure où le neveu est l'héritier de son oncle maternel, il se construit contre son père ; ce qui fait de lui son potentiel adversaire. Cette rivalité transparait dans le conte à travers la relation entre le père et le fils cadet. Ce qui illustre la formule punu « *mwana uburu ekalyi katsi* ». Elle signifie qu'un enfant peut devenir l'oncle maternel, c'est-à-dire qu'il veille sur sa mère, ses frères et sœurs¹⁵. L'image du lien privilégié qui unit les fils à leur mère est évoquée à la fin du conte par le rituel de la séparation définitive d'avec le père :

Cette sirène prit ses enfants et ils se rendirent à un endroit profond de la rivière qu'on appelle itsib. Chaque enfant entonnait ce chant d'adieu avant de plonger dans l'eau.

Dovi chanta :

a ata lo.

Tatami mamé tsal mulimb.

Mba wu ma mwé sial tsal mulimb.

Mba wu ma mwé kamb tsal mulimb.

Mba wu ma mwé bomb tsal mulimb.

Mba wu ma mwé bomb tsal mulimb.

Lonzu tsiu !

Et l'eau forma un cercle, « mamb vièvièvi »

Itsarar chanta :

Tatami mamé tsal mulimb.

Mba wu ma mwé sial tsal mulimb.

Mba wu ma mwé kamb tsal mulimb.

Mba wu ma mwé bomb tsal mulimb.

Mba wu ma mwé bomb tsal mulimb.

Il plonge lonzu tsiu !

¹⁵ Information collectée en décembre 2016 au cours d'un entretien avec J. Divassa Nyama.

Et l'eau forma un cercle, « mam vièvièvi »

Dutolu chanta :

Tatami mamé tsal mulimb.

Mba wu ma mwé sial tsal mulimb.

Mba wu ma mwé kamb tsal mulimb.

Mba wu ma mwé bomb tsal mulimb.

Mba wu ma mwé bomb tsal mulimb.

Il plonge *lonzu tsiu !*

Et l'eau forma un cercle, « mam vièvièvi »

Après les enfants, Muyisi chanta à son tour, les larmes aux yeux.

A mulumio lo

Mulumiami mamé tsal mulimb

Mba wu ma mwé sial tsal mulimb.

Mba wu ma mwé kamb tsal mulimb.

Mba wu ma mwé bomb tsal mulimb.

Mba wu ma mwé bomb tsal mulimb.

Elle plonge *lonzu puta!*

Ce rituel d'adieu consacre, sur le plan de l'imaginaire, l'opposition définitive entre le monde des humains et celui des génies. D'un point de vue social, il démontre à travers le rapport père/fils, représenté sous la forme d'une altérité conflictuelle, que les enfants appartiennent à la lignée de leur mère. C'est la seule filiation qui reste garante de leur protection.

Conclusion

Le conte du pêcheur solitaire, qui perd la prospérité acquise grâce à une femme-silure, rend compte de la nature des rapports entre les hommes et les génies dans la culture du peuple punu. Ces rapports se présentent sous la forme d'une altérité de nature qui peut se révéler négative ou bénéfique selon le comportement de l'humain. Au-delà de l'enseignement sur l'obéissance et le respect des interdits totémiques, le conte, « *Muyisi et le pêcheur* » transmet, par le moyen des symboles et du langage allusif, des messages implicites. L'un des motifs constitutifs qui donne accès à son sens profond est le fumoir, aménagement dans l'espace de la cuisine, lié aux fonctions

sociales de la femme dans la société punu. Il symbolise la protection, la conservation et la sauvegarde du patrimoine féminin. Le motif de la transformation dans le fumoir renvoie à la socialisation par le mariage ; il révèle, d'un point de vue symbolique, la dualité constitutive de l'identité de la femme. En tant qu'humaine, elle contribue, par la gestion du foyer, au bonheur de son époux. Dans sa dimension spirituelle et surnaturelle, elle s'affirme, par la maternité, comme unique détentrice du patrimoine humain. Dans ce sens, la figure négative du père ainsi que l'altérité père/fils sont autant d'éléments au service d'une idéologie qui prône la supériorité de la femme et la prééminence de la filiation matrilineaire. La réception de cette version punu du mythe de Mélusine, dans une classe constituée majoritairement de filles, a permis de révéler la conscience du rôle essentiel de la femme et la croyance en Dieu dans la réussite individuelle. Cette réappropriation, en fonction des sujets d'actualité et des croyances qui dominent la société gabonaise contemporaine, montre l'intérêt de ce conte : il soulève des questions qui préoccupent les hommes au-delà des époques et des espaces.

En plus de cette ouverture, la confrontation du conte « *Muyisi* et le pêcheur » avec le mythe de *Mugumi* (J. Divassa Nyama, 2008; Florence Bernault, 2009) et celui des génies-forgerons (« Fougamou, le "génie" bienfaisant », A. Raponda-Walker, 2011 [1962]) fait apparaître de nombreux traits communs : la nature de la relation génie/humain ; le thème du secret ; les bienfaits accordés aux hommes par les génies ; le motif de la transgression, suivi d'un malheur ; etc. La permanence de ces schèmes dans ces trois récits traditionnels provenant du Sud-Gabon, collectés et/ou rapportés à plusieurs années d'intervalle¹⁶, est tout à fait significative. Elle permet de s'interroger sur l'intérêt et l'importance que la société peut accorder aux questions posées, de façon récurrente, sous le voile de l'affabulation. Le rapport entre la littérature orale, le passé historique et la vie quotidienne des gens, a été souligné par des ethnologues¹⁷ et par des historiens¹⁸. A propos du rôle joué dans les sociétés africaines par la littérature orale, G. Calame-Griaule (1970) affirme :

¹⁶ Le conte « *Muyisi* et le pêcheur » a été relaté en 2016 à l'Université Omar Bongo de Libreville, la date de sa collecte n'est pas précisée dans le document imprimé commis par Babik-Ma-Kombile ; Le mythe de *Mugumi* a été rapporté par J. Divassa Nyama dans *Le Voyage d'Oncle Mâ* (2008) ; F. Bernault a effectué son enquête en 2002 et en 2007 pour son article « La chair et son secret : transfiguration du fétiche et incertitude symbolique au Sud-Gabon » (2009) ; La date de collecte du récit « Fougamou "génie" bienfaisant » n'est pas donnée dans le recueil *Contes gabonais* de Raponda Walker. Elle est certainement antérieure à 1953, année de la première édition de cet ouvrage. Et si l'on prend en compte les hypothèses qui attribuent « la paternité » de ce mythe des génies-forgerons à l'explorateur Paul du Chaillu et non à Raponda-Walker (P. Mouguiama Daouda, « Postface », *Pour Dieu et pour la science. Vie et œuvre d'André Raponda-Walker*, Libreville, Editions Raponda-Walker, 2014, p. 190), la date réelle de sa collecte serait nettement plus ancienne. Elle pourrait probablement être située entre 1863 et 1865, au cours du deuxième voyage de Paul du Chaillu (voir P. du Chaillu, *L'Afrique sauvage*, 1868, p. 96-97).

¹⁷ Voir par exemple les travaux de D. Paulme (1976), J. Fribourg (1985), J. E. Mbot (1975), P. Nguema-Obam (2005), etc.

¹⁸ Cf. par exemple J. Vansina (1961). Au Gabon, on citera entre autres, les travaux de H. Deschamps (1962), de M. Koumba Manfoumbi (1987), de N. Metegue N'nah (2004), etc.

Imprégnée des réalités culturelles, elle constitue un témoignage irremplaçable sur les institutions, le système de valeurs, la vision du monde propre à une société. [...] Archives de l'histoire sociale, la littérature orale est aussi le véhicule de l'histoire tout court. Mythe, épopée, légende, poésie généalogique, sont pour les historiens modernes une des principales sources à partir desquelles ils reconstruisent une histoire de l'Afrique (p. 25-26).

Ainsi, d'un point de vue socio-historique, ne peut-on pas voir par exemple, à travers la rupture de l'alliance entre les génies et les humains, l'expression symbolique du passage d'une période à une autre, c'est-à-dire, d'un ordre traditionnel et ancestral régi par le secret, à un ordre moderne incarné par de nouvelles figures du pouvoir, manifestations visibles de ce que Joseph Tonda appelle « Le Souverain moderne » (2005, Karthala) ?

Références bibliographiques

AFRIQUE CONTINENT-MECONNU, 1979, « La vie perpétuée », *Sélection du Reader's Digest*, Paris/Bruxelles/Montréal/Zurich, p. 104-107.

BACHELARD Gaston, 1938, *Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard.

BERNAULT Florence, 2009, « La chair et son secret : transfiguration du fétiche et incertitude symbolique au Sud-Gabon », *Politique africaine*, n° 115, « Fin de règne au Gabon », Paris, Karthala, p. 98-122.

CALAME-GRIAULE Geneviève, 1970, « Pour une étude ethnolinguistique des littératures orales africaines », *Langages*, n° 18, Paris, Didier, Larousse, p. 22-47.

-----, 1987, *Les Cauris au marché*, Paris, Mémoires de la société des africanistes.

-----, 2002, *Contes tendres, contes cruels du Sahel nigérien*, Paris, Gallimard.

CHAILLU Paul du, 1868 [2002], *L'Afrique sauvage*, Paris, Lévy frères.

DERIVE Jean, 2014, « Qui est l'Autre ? quelques figures de l'altérité dans la littérature orale mandingue », *Représentations dans la littérature orale africaine*, Paris, Karthala, p. 21-44.

DESCHAMPS Hubert, 1962, *Traditions orales et archives du Gabon. Contribution à l'ethnohistoire*, Paris, Berger-Levrault.

DIVASSA NYAMA Jean, 2008 a, *La Vocation de Dignité*, Bertoua, Éditions NDZÉ.

-----, 2008 b, *Le Voyage d'Oncle Mâ*, Bertoua, Éditions NDZÉ.

DURAND Gilbert, 1992, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod.

- FRIBOURG Jeanine, 1985, « Littérature orale : image de la société ? », *Linguistique, ethnologie, ethnolinguistique (la pratique de l'anthropologie aujourd'hui)*, n° 17, Jacqueline M. C. Thomas (éd.), Paris, SELAF, p. 65-81.
- ILAMA Léna, 2005, *Ulilā na bitonu chez les Punu du Gabon : les "Pleurs-paroles" objet littéraire*, Mémoire de maîtrise en littérature orale africaine, Libreville, Université Omar Bongo.
- KOUMBA MANFOUMBI Monique, 1987, *Les Punus du Gabon des origines à 1989. Essai d'étude historique*, Thèse de doctorat, Paris, Université de Paris I, Panthéon.
- KWENZI-MICKALA Jérôme, 2008, *Les Noms de personnes chez les bantu du Gabon*, Paris, L'Harmattan.
- MABIK-MA-KOMBILE, *Contes magiques des Bapunu du Gabon*, inédit.
- MBOT Jean-Emile, 1975, *Ebughi bifia. "Démonter les expressions". Enonciation et situations sociales chez les Fang du Gabon*, Paris, Institut d'Ethnologie-Musée de l'Homme.
- METEGUE N'NAH Nicolas, 2004, *Principes de l'oralistique. Méthodologie des sources orales*, CERGEP, Libreville, Éditions Raponda-Walker.
- MOUCKAGA Hugues, 2010, *Les Bapunu du Gabon, communauté culturelle d'Afrique centrale. Sexualité, veuvage, alcoolisme, esclavage, maraboutage, anthropophagie*, Paris, L'Harmattan.
- MOUGUIAMA DAOUDA Patrick, 2014, « Postface », *Pour Dieu et pour la science. Vie et œuvre d'André Raponda-Walker*, G. Rossatanga-Rignault (auteur), Libreville, Éditions Raponda-Walker, p. 183-196.
- NGUEMA-OBAM Paulin, 2005, *Fang du Gabon. Les tambours de la tradition*, Paris, Karthala.
- PAULME Denise, 1976, *La Mère dévorante. Essai sur la morphologie des contes africains*, Paris, Gallimard.
- RAPONDA-WALKER André, 2009 [1953], *Contes gabonais*, Libreville, Éditions Raponda-Walker.
- RAPONDA-WALKER André et SILLANS Roger, 2011 [1962], *Rites et croyances des peuples du Gabon*, Libreville, Éditions Raponda-Walker.
- TONDA Joseph, 2005, *Le Souverain moderne*, Paris, Karthala.
- VANSINA Jan, 1961, *De la tradition orale, essai de méthode historique*, Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren, Annales Sciences Humaines, n° 16.
- WALTER Philippe, 2002, « Mélusine », *Dictionnaire des mythes féminins*, Pierre Brunel (dir.), Monaco, Éditions du Rocher, p. 1311-1327.

ZAME AVEZO'O Léa, 2000, *Esika et pratiques rituelles chez les Mahongwè du Gabon*,
Thèse de doctorat, Paris, Institut National des Civilisations Orientales (INALCO).