

Femme-panthère, homme-caméléon : animalisation du soi et rhétorique de l'authenticité chez les musiciens du Gabon

*Alice ATERIANUS-OWANGA **

Résumé : Depuis les années 1970, la réception des musiciens africains s'est parfois accompagnée, dans les auditoriums occidentaux, de discours aux accents primitivistes, leur prêtant des caractéristiques animales. En traitant de deux cas de musiciens gabonais de générations différentes (une chanteuse des années 1970 et un rappeur de la période contemporaine), cette contribution analyse la place des identifications animales dans leur processus de création, dans la réception de leur musique et dans la fabrique dialogique de « l'africanité » qu'elles engendrent. En croisant données d'archives et données ethnographiques, elle identifie les répertoires dont sont issues ces visions animales inscrites dans différentes phases de la période postcoloniale ainsi que les affects qu'elles convoquent chez les artistes, pour réfléchir à la place des mondes animaux dans la fabrique diachronique des images de l'autre et du soi.

Mots-clés : musique, Gabon, animalisation, authenticité, marchés culturels

Durant une grande partie du XX^e siècle, la représentation des musiciens noirs et africains s'est associée, sur les scènes européennes, à des mises en scène animalisantes et leur réception s'est accompagnée, dans les auditoriums occidentaux, de discours aux accents primitivistes, notamment dans les réseaux de diffusion des musiques du monde (*world music*) apparus à partir des années 1980, et au sujet desquels plusieurs auteurs ont pu démontrer qu'ils prolongeaient une plus longue histoire d'exotisation et de

* Alice Aterianus-Owanga, docteure en anthropologie, est rattachée au Centre de Recherches et d'études anthropologiques, CREA de l'Université Lumière Lyon 2.

primitivisation de l'altérité par l'Occident (Feld, 2000 ; White, 2012). Cette logique est rendue particulièrement saillante dans les carrières et les trajectoires de vie de certains musiciens inscrits dans des circuits de reconnaissance transnationaux, ceux qui évoluaient entre les scènes musicales de leurs pays d'origine et les réseaux de diffusion étrangers de la musique. Au Gabon, par exemple¹, durant les années 1970 et 1980, la chanteuse Aziz'Inanga était décrite dans les archives de la presse locale et internationale sous les traits d'une « femme-panthère » ou d'une « tigresse », exotisée et érotisée par ses costumes de peaux de bêtes et sa démarche « féline ». Outre la représentation qui en était faite dans les médias, cette artiste procédait elle-même à une auto-identification à des figures animales qui faisait sens comme incarnation de son processus de création, de son « retour aux sources » et de sa revendication d'une africanité « authentique » et « précoloniale ». Loin de s'être confinées à la période des années 1980, ces logiques d'animalisation du soi, s'associant à des motifs de représentation dans les réseaux de la musique, se poursuivent aujourd'hui sur d'autres scènes et dans d'autres genres musicaux : elles se manifestent ainsi chez un rappeur nommé Roda N'No, pour qui le symbolisme zoologique s'inspire de l'expérience initiatique et des traditions orales fang afin d'habiller le message rap d'une étoffe particulière. Les figures de la tortue et du caméléon symbolisent dans ses textes les qualités revendiquées, tout autant qu'elles parent sa musique des atours de l'authenticité africaine qu'il invoque pour se particulariser dans les réseaux du rap et des musiques du monde.

En traitant de ces deux cas de musiciens gabonais de générations et de genres musicaux différents, cet article analyse la place des identifications animales dans le processus de création des musiciens africains de la période postcoloniale, dans la réception de leur musique au sein des marchés culturels et dans la fabrique de

¹ Contrairement à d'autres anciennes colonies d'Afrique francophone, les musiques dites « modernes » apparues au Gabon avec le contexte d'urbanisation et la colonisation ont longtemps été écartées des objets de recherche des anthropologues et ethnomusicologues (pourtant nombreux) qui se sont intéressés aux productions musicales gabonaises. Cette occultation fait écho à l'ancien rejet par une partie de l'anthropologie africaniste des dynamiques culturelles exogènes, perçues comme des acculturations menaçant l'authenticité des traditions étudiées par la discipline.

« l’africanité » qu’elles engendrent. En croisant documents d’archives et données ethnographiques², il expose les répertoires dont sont issus ces visions et ces usages d’un monde animal imaginé ainsi que les significations qu’ils prennent chez les artistes concernés, pour réfléchir à la place des figures animales dans la fabrique, sur une longue temporalité, des images de l’autre et du soi.

Pour comprendre les productions culturelles et les identifications animales apparues dans le sillon de ces œuvres musicales, cette contribution s’intéresse dans un premier temps aux marchés de diffusion et de production culturelles, au sein desquels se développent ces images depuis le début des années 1980, avec des racines dans la période des indépendances : le marché des musiques du monde (*world music*). Puis il analyse plus particulièrement les diverses modalités de représentation et de conception de l’africanité dont témoignent les identifications des musiciens à la femme-panthère, au caméléon et à d’autres animaux idéels, entre plusieurs périodes de l’ère postcoloniale.

Des festivals des arts nègres au marché des musiques du monde : Entre le panafricanisme et l’exotique postcolonial

Depuis les années 1990, certains chercheurs en sciences sociales ont tâché de comprendre les ambiguïtés des marchés culturels se développant dans une période d’intensification des échanges et des flux globaux, que ce soit dans les domaines de la littérature, du cinéma ou de l’art contemporain (Fillitz et Saris, 2012). Ces travaux ont parfois mis en exergue la tension existant dans les créations artistiques issues des « marges » entre un désir de subversion des structures de domination coloniale, d’une part, et des épistémologies ou institutions hégémoniques qui se reproduisent dans le trafic global des biens exotiques, d’autre part, en parlant,

² Les données réunies pour cet article ont été collectées dans le cadre d’une thèse de doctorat en anthropologie qui traitait du rap gabonais et de l’histoire de la construction des scènes musicales urbaines au travers d’approches ethnographiques et d’anthropologie historique (Aterianus-Owanga, 2013). Les informations et extraits musicaux présentés dans la dernière partie de cet article sont également corrélés avec un ouvrage publié en collaboration avec le rappeur Roda N’No, un recueil de textes de rap en langue *fang nzaman* traduits et commentés (N’No et Aterianus-Owanga, 2012).

par exemple, du marché de « l'exotique postcolonial » (Huggan, 2001). À partir de ses analyses de la littérature postcoloniale et de sa réception, Graham Huggan désigne par le terme *exotique postcolonial* un site discursif,

[...] marqué par l'intersection de différents régimes de valeur : un régime – le postcolonialisme – qui se positionne comme anticolonial, et qui travaille en faveur de la dissolution d'épistémologies et de structures institutionnelles hégémoniques ; et un autre – la postcolonialité – qui est plus étroitement rattaché au marché global, et qui produit son capital à la fois sur la circulation à grande échelle de représentations de l'altérité culturelle et sur le trafic mondial d'artefacts et de biens culturels exotiques. (Huggan, 2001 : 28)³. [Notre traduction.]

Bien que ces questions aient été surtout étudiées dans le domaine de la littérature, les observations collectées dans le champ de la musique durant les dernières années (Hutnyk, 2000 ; White, 2012) soulignent que les réseaux musicaux constituent également pour les sciences sociales une entrée heuristique afin d'appréhender les tensions et les ambivalences surgissant dans une ère de transnationalisation des pratiques et des productions culturelles.

En ce qui concerne le domaine de la musique, cette question du trafic de l'exotique et de l'ambivalence que ce trafic comporte durant la période postcoloniale se rattache étroitement à un marché prospérant dans les années 1980, celui des musiques du monde (*world music*). Plus qu'une catégorie musicale, les musiques du monde correspondent à un secteur de marketing forgé au courant des années 1980 (Feld, 2000), dans le sillon des travaux d'ethnomusicologues qui collectaient des « genres traditionnels », parfois en corrélation avec des projets humanitaires internationaux et avec un désir d'interconnexion mondiale. Après une période ethnologue et folkloriste coloniale qui accordait davantage de valeur aux musiques dites traditionnelles, selon une idéologie de

³ À propos des travaux de Graham Huggan et des pistes heuristiques qu'il proposa pour la compréhension des productions artistiques durant la période postcoloniale, voir aussi la traduction française de son article de 1994 et les commentaires apportés par Claire Ducourneau dans l'ouvrage *Postcolonial Studies : modes d'emploi* (Collectif Write Back, 2013).

pureté et de préservation des sociétés traditionnelles, le marché des musiques du monde dont s'emparèrent les majors internationales dans les années 1980 fut impulsé par diverses collaborations de vedettes occidentales avec des artistes issus de la marge, en jouant sur l'hybridation des sonorités traditionnelles avec les techniques musicales occidentales⁴. Les musiques traditionnelles furent alors « recyclées », « modernisées » et « réinventées » au travers de collaborations avec des musiciens pop et de nouvelles médiations techniques (Arom et Martin, 2006), afin d'intégrer les marchés de la musique⁵. Denis-Constant Martin décrit cette nouvelle phase des musiques du monde comme « un mouvement caractérisé à la fois par son extension mondiale, le mélange des musiques qui y sont associées et une préoccupation marquée à l'égard de certains problèmes sociaux et politiques » (Martin, 1996 : 6).

Par ailleurs, dès son essor dans les années 1980, ce marché des industries planétaires globales de la musique a rencontré différents courants culturels et idéologiques qui croissaient depuis les indépendances africaines autour de la revendication d'une « réafricanisation⁶ » culturelle et d'un retour à une authenticité africaine, courant incarné, entre autres, par des figures d'intellectuels et de personnalités politiques panafricanistes comme

⁴ On peut citer, parmi les plus célèbres créations nées de cette mouvance, le travail que Peter Gabriel a effectué avec le label Real World et l'essor qui s'en est suivi pour des musiciens comme Youssou N'Dour.

⁵ Denis-Constant Martin décrit cette nouvelle phase des musiques du monde (comme « un mouvement caractérisé à la fois par son extension mondiale, le mélange des musiques qui y sont associées et une préoccupation marquée à l'égard de certains problèmes sociaux et politiques » (Martin, 1996 : 6).

⁶ La notion de « réafricanisation » tire ses origines des idéologies d'indépendantistes africains comme Amilcar Cabral et elle se rattachait initialement à la mouvance panafricaniste et au nationalisme culturel des années 1960. Cette notion de « réafricanisation » a été réinvestie par la suite par des chercheurs en sciences sociales pour analyser des phénomènes culturels observés dans les sociétés afro-américaines, principalement dans l'étude de la transnationalisation des religions (Capone, 1999 ; Guedj, 2004) ou de pratiques rituelles permettant à la communauté afro-américaine d'opérer une relecture de son histoire culturelle (Fila-Bakabadio, 2002). J'emploie ici cette notion, dans la continuité de ces études, dans un sens étique, afin de qualifier un phénomène multiface de (re)production de pratiques et de traits identitaires définis par les acteurs sociaux comme originellement africains ou précoloniaux, et censés résoudre des situations de désordre identitaire nées de la colonisation et de l'occidentalisation.

Kwame Nkrumah et Amílcar Cabral. Cette production s'appuya largement sur des « spectacles de la culture » (Apter, 2005) tels que ceux déployés lors des festivals mondiaux des arts nègres (FESMAN) de Dakar ou de Lagos. Le Festival mondial des arts nègres organisé en 1977 à Lagos (le FESTAC) se mit ainsi en place au tournant des indépendances africaines, en écho à un projet de valorisation et de mise en relation des cultures noires, parfois pensé comme un volet culturel du panafricanisme⁷. Dans un ouvrage sur l'économie pétrolière et le spectacle de la culture au Nigeria, Andrew Apter démontre combien le FESTAC de 1977 s'attachait à affirmer le développement d'une nation panafricaine, « marquant un territoire international pour le pouvoir et les privilèges noirs » (Apter, 2005 : 61). Parallèlement, ce festival « mettait en relief la logique même du spectacle comme une forme de marchandisation culturelle » (Apter, 2009 : 89).

La participation d'artistes gabonais à ces festivals et, par la suite, à d'autres événements tendant à mettre en évidence la valeur des cultures du Sud et du monde noir contribua aux orientations du spectacle de la tradition africaine et du panafricanisme avancés par certains d'entre eux. Ces processus de réafricanisation, s'appuyant sur une idéologie panafricaniste, rencontrèrent alors les marchés des musiques du monde (*world music*) se déployant dans des réseaux mondialisés, pour donner naissance à des confrontations ambiguës entre le désir d'émancipation vis-à-vis des structures de domination néocoloniales et la reconduction de stéréotypes dépréciatifs dans les formats de la marchandisation musicale, notamment sur l'africanité et l'imaginaire de la sauvagerie que l'Occident colonial y associa. Cette tension entre un désir d'affirmation d'une africanité redéfinie dans un régime de valeur positif, une intention de participation à un marché global et une reproduction de représentations essentialistes s'imprima de manière particulière durant cette période dans les

⁷ Lors du discours d'ouverture du festival, le général et chef de la République fédérale du Nigeria Olusegun Obasanjo s'adressait ainsi aux représentants des délégations des populations noires réunies pour l'occasion : « Laissez-moi souligner rapidement que le but du festival n'est pas de sous-estimer ou de rabaisser les valeurs culturelles d'autres races. Nous cherchons plutôt à exercer nos valeurs dans un monde fortement compétitif afin que l'héritage culturel noir et africain puisse coexister avec les valeurs culturelles d'autres nations... basées sur le respect humain » (cité dans Apter, 2009 : 53). [Notre traduction.]

activités de certaines chanteuses africaines inscrites dans les réseaux transnationaux de diffusion musicale. Au Gabon, on la retrouva particulièrement dans le parcours d'Aziz'Inanga, l'une des rares artistes féminines qui parvinrent à se faire connaître sur les scènes internationales⁸, chez qui s'observa une cristallisation de l'altérité noire autour de l'image de la sauvagerie et de l'animalité.

Aziz'Inanga, « la femme-panthère » : animalisation du soi et quête de l'authenticité africaine dans les années 1970–1980

Aujourd'hui retirée de la scène musicale, Aziz'Inanga a représenté pendant vingt ans une figure centrale de la scène gabonaise⁹, omniprésente dans les archives de presse des années 1970 et 1980, dans l'un des tomes de la collection *Mémorial du Gabon* qui honore les grands acteurs de l'histoire de la nation (Mapangou et Barbier-Decrozes, 1986) et dans les souvenirs des Gabonais. Née en 1951 dans la région des lacs du centre du Gabon, Aziz'Inanga fut élevée auprès de sœurs catholiques. Influencée par la chanson religieuse, elle commença très jeune à exécuter des prestations vocales pour des festivités familiales ou religieuses (baptêmes, mariages, communions). Après des études supérieures à Douala au début des années 1970, elle intégra l'Office de la recherche scientifique et technique outre-mer (ORSTOM)¹⁰ de

⁸ Rares étaient alors les artistes féminines qui évoluaient au Gabon en dehors des dits « groupes d'animations culturels » – des ensembles musicaux et chorégraphiques consacrés à la diffusion des messages du parti unique au pouvoir – que l'on retrouve dans différents pays d'Afrique après les indépendances (White, 2006 ; Kapalanga Gazungil, 1989). Bien que cette chanteuse fasse figure d'exception dans le panorama musical gabonais, son parcours nous informe sur des logiques plus générales organisant les marchés de la musique et il se rapproche, comme nous le verrons, du cas d'autres chanteuses de cette période.

⁹ Je me base, pour l'analyse ici proposée, sur des entretiens avec la chanteuse et d'autres musiciens ou agents des scènes musicales et sur des coupures de presse de l'époque. Les archives de presse ont en partie été recueillies au journal national gabonais *L'Union*, et m'ont été en partie remises par la chanteuse, que je remercie pour ce geste. Les articles et archives de presse sont cités directement en notes de bas de page.

¹⁰ L'ORSTOM fut créé par la France en 1944 afin de soutenir la recherche scientifique dans ses colonies. Il représente l'ancêtre de l'actuel Institut de recherche pour le développement (IRD).

Libreville comme statisticienne et elle entra dans le « Théâtre du silence », formation théâtrale nationale, avec lequel elle effectua des voyages dans des foires internationales comme, en 1972, à Casablanca ou aux États-Unis. Dotée d'une voix aux modulations complexes et déconcertantes variant des sonorités les plus aiguës aux plus graves, elle s'exprimait avant tout dans des langues du Gabon (principalement celle de son ethnie myènè) et elle consacra plusieurs textes au continent africain, dans un discours de retour aux sources et de revalorisation des cultures africaines traditionnelles. Elle les mêlait à des ambiances jazz, en enregistrant ses morceaux dans des studios en France avec des musiciens étrangers. Elle représenta le Gabon en 1977 au FESTAC de Lagos, où elle fut sacrée révélation du festival. Ainsi, avant même de connaître la consécration au Gabon, c'est dans ces espaces musicaux transnationaux qui mettaient en scène les cultures africaines qu'Aziz'Inanga obtint la reconnaissance.

Le parcours d'Aziz'Inanga nous intéresse, car il consacra un style musical et une image particulière de l'africanité, révélant la reconduction des logiques exotisantes ou animalisantes des marchés des musiques africaines alors en développement. Outre son style vocal et ses mélanges instrumentaux, les différents accessoires corporels et vestimentaires employés par Aziz'Inanga contribuèrent en effet à la cristallisation, autour de cette chanteuse, d'une figure particulière de l'africanité et de l'authenticité : celle de la femme-tigresse ou de la femme-panthère. Dans ses performances, au Gabon comme à l'étranger, la chanteuse avait en effet pour habitude de revêtir plusieurs tenues : une robe de soirée, un pagne africain et un costume de peaux de bêtes¹¹. Ce dernier générait nombre de réactions dans les auditoriums et les médias, où il était perçu comme un emblème de sa démarche de « retour aux sources » et de sa quête des origines ; il apparut rapidement comme le motif d'association de cette femme noire à l'imaginaire de la sauvagerie, de l'animalité et aux fantasmes qui l'accompagnaient. Dans les coupures de presse locale (extrait 1) ou internationale (extraits 2 et 3) recueillies pour cette étude, la description de la performance musicale s'oriente vers

¹¹ La chanteuse explique qu'elle avait confectionné elle-même cette tenue à partir de tissu synthétique à motif léopard et d'une peau de civette qu'elle accrochait à sa ceinture, de la même manière que les initiés du Bwiti.

une représentation de la femme noire, parée de l'étoffe de la séduction, de la félinité et de l'érotisme :

1 – La célèbre panthère a séduit et mis le « feu » dans les veines de l'assistance. [...] Aziz est d'abord apparue dans une superbe robe qui a permis aux uns et aux autres de se rendre compte qu'elle a gardé ce profil aux formes enchanteresses qui a toujours fait rêver plus d'un mélomane. [...] À l'orée des vestiaires, une voix gronde, Aziz'Inanga métamorphosée en panthère fait irruption dans la salle pour la seconde partie de son spectacle. Féline dans ses peaux de bête, elle entonne *Africa*. (Ininghouet, 1992)¹²

2 – Le festival poursuit sa virée dans l'Afrique des grands fauves. Après le « lion de Soweto » et ses reines zouloues plus tôt cette semaine, voici qu'il abandonne les scènes à la « tigresse de la chanson africaine ». Originaire du Gabon, Aziz'Inanga chante avec énergie l'Afrique profonde, l'Afrique mystérieuse, la vraie Afrique [...]. Vêtue de peaux de bête, Aziz'Inanga crie bien fort ses racines, ses attachements à des mélodies et rythmes ancestraux en chantant dans au moins six dialectes différents du Gabon. [...] Sa musique n'est pas très élaborée, mais ne manque ni de rythme ni de chaleur. La voix est trainante comme un corps sous un soleil brulant de midi ou chavire comme les grandes herbes de la brousse sous le vent. (Bourque, 1989).

3 – Au Gabon, Aziz'Inanga est surnommée « la tigresse » et à travers ses chansons elle recherche les racines des traditions de son peuple. [...] Elle a une voix souple, d'un étrange registre. Sa démarche est féline et ses déhanchements très rythmés sous le vêtement de peaux qui lui aussi est une référence aux traditions et est habituellement porté seulement pour la fin de ses spectacles, après avoir commencé en robe du soir occidentale, puis en pagne. (Tanguay, 1989).

Appréciée pour ses « formes enchanteresses » et ses « déhanchements », Aziz'Inanga est dépeinte dans ces extraits comme une « tigresse » ou, occasionnellement, au Gabon, comme

¹² Les parties tronquées de l'article sont consacrées aux autres artistes de la soirée.

une « panthère¹³ ». La description de ses performances s'appuie sur des rhétoriques bâties sur le champ lexical de la nature et de la sauvagerie (la « brousse », le « vent » et le « soleil brûlant » d'Afrique). Ces articles rappellent sous maints aspects les figures archétypales de la femme africaine développées en Occident ainsi que les mises en scène observées dans les music-halls et les scènes parisiennes des années 1930 (Décoret-Ahiha, 2004 ; Perault, 2007), où s'associaient danse exotique et danse érotique (Staszak, 2008). Une figuration de la femme noire s'est en effet construite durant tout le XX^e siècle, jouant sur l'érotisation du corps noir et la transposition de stéréotypes tels que celui de la femme-panthère. Après Joséphine Baker, on retrouvera toujours dans ces cabarets une à deux danseuses noires, représentées dans une cage, à demi-nues ou vêtues de peaux de bêtes. Ces spectacles amènent certains auteurs à penser que les cabarets et leurs usages des danseuses noires au courant du XX^e siècle « évoquent clairement cette idée de capture, de domination et de présentation » (Perault, 2007 : 66) découlant de legs coloniaux et des images des zoos humains qui accompagnèrent, un demi-siècle auparavant, la rencontre entre le public français et l'homme africain (Bancel *et al.*, 2002).

Dans les années 1970 et 1980, sur des scènes bien éloignées des music-halls parisiens, Aziz'Inanga reprenait, entre l'Afrique et les Amériques, des symboles et des signes vestimentaires qui convoquaient, dans le regard et les discours de son auditoire, des stéréotypes de l'africanité féminine, dont celui de la femme-animal, d'un corps exotique vibrant tout entier avec les éléments de la nature sauvage africaine, un corps « détenteur de cet éros sacré que l'Occident aurait perdu en quittant le paganisme » (Boëtsch et Savarese, 1999 : 126). Dans la continuité des travaux de Molly

¹³ Il n'existe pas de tigres au Gabon, mais les panthères y sont très présentes, à la fois dans l'environnement, les contes ou les mythologies traditionnels, et dans les armoiries nationales, la panthère y figurant comme symbole de la vigilance du chef de l'État. Dans les extraits présentés ici, les journalistes étrangers associent Aziz'Inanga à une tigresse, tandis que les journalistes gabonais privilégient la figure de la panthère, emblème national. Cependant, dans le reste des archives recueillies, les articles du quotidien gabonais *L'Union* emploient le plus souvent la comparaison avec la tigresse. Voir, par exemple, « Aziz Inanga dans l'arène : la tigresse sort ses griffes », *L'Union*, 1987 (archive de l'artiste, date précise non mentionnée) ou « Aziz'Inanga. La tigresse règne toujours », *Union Magazine*, septembre 1988.

Mullin (1999), on remarque ici que la production ou la dissolution de frontières entre les catégories « animal » et « humain » ou « nature » et « culture » s'enchevêtrent dans des catégorisations de genres et de races et dans les imaginaires coloniaux¹⁴.

Aziz'Inanga cristallisa donc dans les auditoires occidentaux le stéréotype du corps africain érotique et bestial, d'autant plus apprécié qu'il invoquait la tradition et l'authenticité africaines. Alors qu'Aziz'Inanga faisait figure d'exception dans le panorama musical gabonais, cette représentation surgie des imaginaires occidentaux se rapprochait des cas d'autres chanteuses noires et africaines de la seconde moitié du XX^e siècle : du côté africain, Abéti Masikini se vit, par exemple, surnommée, après son passage à l'Olympia en 1972, « Abéti, la tigresse et l'idole du Zaïre » (Seck et Clerfeuille, 1986 : 23). Aux États-Unis, cette figuration animalisante se cristallisait chez des chanteuses de jazz comme Billie Holiday, dont la réception renouvelait « des clichés et des préjugés tout à la fois – et contradictoirement – empreints de romantisme et de naturalisme, de mysticisme et de racisme, de tragique et de burlesque. [...] Elle aurait été comme Ma Rainey, Bessie Smith, Joséphine Baker et bien d'autres encore, l'incarnation de l'âme et du corps nègres, implacablement rivée à ses origines et à sa négritude » (Jamin et Williams, 2013 : 113). L'animalisation de la femme noire que l'on retrouve chez ces différentes chanteuses et au sein de styles musicaux variés peut, par conséquent, être considérée comme l'un des traits de ce marché postcolonial de l'exotique, héritier des imaginaires coloniaux et fasciné par l'authenticité africaine.

Au demeurant, la mise en évidence de la marchandisation de l'exotisme reproduite dans la période postcoloniale ne doit pas laisser entendre un effacement de l'agentivité des acteurs étudiés ; on ne peut comprendre les animalisations observées sans s'intéresser aux intentions de la chanteuse elle-même dans cette démarche, ni prendre en compte les imaginaires locaux auxquels certaines de ses mises en scène faisaient implicitement référence. Dans les explications d'Aziz'Inanga, le costume en peaux de bêtes

¹⁴ Voir aussi, à propos de la dimension politique des animalisations, Bacot *et al.* (2003).

répondait d'une volonté de mettre en avant une démarche de « retour aux origines » et de fierté noire :

Je portais des peaux de bête. J'expliquais aux gens pourquoi : tout simplement pour faire connaître aux gens que nous n'avons pas toujours été ce que nous sommes, et dans la Bible, le premier vêtement que Dieu a fait porter à l'homme, c'était des peaux de bête¹⁵. Ça n'a rien à voir avec une initiation quelconque, je ne suis pas initiée à quoi que ce soit dans les rites traditionnels. Je connais pas. Mais les gens ont tendance à penser que quand tu te mets une tenue traditionnelle, c'est comme si tu te mettais dans les initiations. [...] Moi, c'était symbolique, j'aimais bien ma tenue ; je l'aime, je l'ai créée moi-même, elle n'a pas été inspirée. C'était pour revendiquer le côté africain, on n'a pas honte de ce qu'on est. (Aziz'Inanga, mai 2012, Libreville).

Dans cette explication, la revendication d'un retour aux sources africaines justifie les choix vestimentaires de la chanteuse, en écho au projet culturel de « réafricanisation » décrit plus haut. Cette démarche se conjugue avec la mention biblique des origines de l'humanité et le recours à l'origine africaine fusionne avec le message chrétien, conséquences des influences des missions évangélisatrices et de l'incorporation profonde de la chrétienté au Gabon. Ces propos soulignent aussi l'importance des symboles religieux contenus dans cette dynamique de retour aux sources et l'association faite entre les peaux de bêtes et les sociétés initiatiques locales qui se sont érigées depuis les années 1980, comme plusieurs travaux ont pu le démontrer, en emblèmes d'un patrimoine national¹⁶. Dans ces sociétés initiatiques, le voyage visionnaire

¹⁵ Aziz'Inanga fait ici référence au chapitre 3 de la Genèse : « L'Éternel Dieu fit à Adam et à sa femme des habits de peau, et il les en revêtit ». (Genèse 3 : 21).

¹⁶ André Mary relève comment les années 1980 ont vu émerger les premiers acteurs et produits d'un « Bwiti "culturel", emblème de l'identité nationale » (Mary, 2005 : 1988), sans pour autant délivrer ces sociétés initiatiques des soupçons (de sorcellerie, de cannibalisme, de sacrifices humains) qui accompagnaient leur réception. D'autres travaux ont montré plus spécifiquement les formes et enjeux contemporains de cette patrimonialisation des sociétés initiatiques qui est survenue plus tard dans les secteurs universitaire (Bonhomme, 2007) ou touristique (Chabloz, 2011). Bien que cela soit moins connu, plusieurs musiciens semblent avoir exercé un rôle important dans cette

s'accompagne parfois de l'acquisition d'un nom d'initié, d'une connexion avec un esprit tutélaire et d'une identification à des animaux ou entités totémiques, manifestées par le port de peaux d'animaux et par des maquillages particuliers. La peau de genette portée par Aziz'Inanga et d'autres chanteurs de cette époque est issue de ces costumes arborés par les initiés du Bwiti, incarnation des patrimoines culturels convoqués pour les créations culturelles et la réafricanisation développée par ces musiciens.

En outre, bien que la chanteuse n'y fasse à aucun moment référence dans les entretiens que j'ai réalisés avec elle ni dans ceux publiés par la presse, et bien qu'elle s'associe plutôt à un imaginaire générique de l'africanité, la panthère à laquelle Aziz'Inanga est identifiée est aussi porteuse d'une forte dimension symbolique dans les sociétés gabonaises, selon différents aspects : comme dans d'autres sociétés de la sous-région, elle y est tout d'abord synonyme de puissance et de pouvoir, et sa peau constitue un attribut du chef ; dans les armoiries créées pour la nation gabonaise, la panthère noire symbolise également la vigilance du chef de l'État ; plus précisément, dans la société initiatique du Bwiti, elle constitue l'un des animaux participant de la communauté d'entités humaines ou non humaines assistant les initiés durant les veillées, et elle s'assimile à une sorte de « parent initiatique » (Bonhomme, 2003 : 343) convoqué lors des veillées et représenté par des maquillages ou des parures ; enfin, notons que le pouvoir de la panthère et sa nature prédatrice sont à l'origine d'imaginaires l'assimilant au sorcier, cet humain qui revêtirait des formes animales la nuit venue pour consommer l'âme de ses semblables, de même que le prédateur consomme son gibier (Bonhomme, 2012)¹⁷. Si elle ne s'y réfère pas directement lorsqu'elle aborde les influences qui orientaient sa création artistique, ces représentations du monde animal observées dans l'imaginaire gabonais ont fort probablement influencé, même inconsciemment, les mises en scène

démarche, et ce, dès les années 1960 et 1970, en s'appuyant sur des religions initiatiques pour particulariser leurs créations artistiques.

¹⁷ Entre la fin du XIX^e et la première moitié du XX^e siècle, le Gabon a connu, comme d'autres États africains, une vague de rumeurs et d'assassinats attribués à une société « d'hommes-panthères », nommés aussi parfois « hommes-tigres », considérés comme des adeptes de « sociétés de marmites » s'adonnant au sacrifice humain et à d'autres méfaits, vêtus de peaux de panthère.

animalisantes créées par Aziz'Inanga, mais aussi leur réception au Gabon. Les souvenirs recueillis à propos de ses vidéoclips (qui étaient fréquemment diffusés durant les années 1980) étaient en effet souvent auréolés de fascination, de mystère, voire de peur, à l'instar du félin dont elle revêtait les atours et de ses représentations ambivalentes.

L'identification à la femme-panthère constitue donc chez Aziz'Inanga le résultat combiné d'une exodésignation appliquée par les marchés occidentaux et d'une inspiration puisant dans certains symbolismes zoologiques locaux, mélange qui conduira au succès local et international de cette personnalité artistique animalisée. L'autodéfinition du soi africain et la mise en scène de l'authenticité élaborées par Aziz'Inanga découlaient alors en partie d'une activité consciente et d'une « exotisation stratégique » (Huggan, 2001 : 32), à l'inverse d'une idée de passivité face à des formats imposés par le marché, tout en s'inspirant de façon plus implicite des symbolismes animaliers propres au contexte traditionnel et à certaines sociétés initiatiques locales. La revendication d'une africanité et le discours de fierté du sujet noir inspiré du contexte panafricaniste se combinaient et s'arrangeaient donc chez cette chanteuse avec diverses influences locales et transnationales.

Lions, caméléons et processus de réafricanisation chez les rappeurs contemporains

Comme Aziz'Inanga et quelques chanteurs de son époque, quelque vingt années plus tard, d'autres identifications animales se donnèrent à voir chez des artistes musiciens du Gabon, revendiquant eux aussi le retour à l'authenticité africaine et des contacts avec des marchés musicaux consommateurs de formats exotisés d'une africanité animalisée : les rappeurs. J'ai réfléchi ailleurs à la manière dont la présence récurrente du lion dans les textes, les figurations du soi et les identifications des rappeurs gabonais relevaient d'un « branchement » (Amselle, 2001) avec différents courants musicaux et idéologiques de « l'Atlantique noir » (Gilroy, 2010) – dont le reggae et le rastafarisme – pour servir un discours de valorisation d'une africanité ou d'une identité noire incarnées sous les traits royaux du lion, face à des Blancs présentés au travers de la figure du porc (Aterianus-Owanga, 2010,

2011). L'image du lion et de l'Africain léonisé remarquée chez certains rappeurs fait écho à un discours panafricaniste et une revendication politique de souveraineté africaine, et s'inscrit dans un élan de nationalisme culturel et de réafricanisation qui fait appel à une réappropriation de certains traits culturels considérés comme précoloniaux ou endogènes.

Dans la même veine que cette appropriation de la figure du lion – animal imaginaire puisque absent de la faune gabonaise –, il est possible d'observer d'autres rhétoriques d'animalisation du soi chez des rappeurs pris dans des contacts avec les marchés des musiques du monde et du hip-hop africain, qui nous permettent d'apporter des éléments de discussion supplémentaires sur ce lien ambivalent entre animalisation, intégration dans les marchés culturels transnationaux et discours d'authenticité.

Cette démarche s'observe aujourd'hui particulièrement chez Roda N'No, un rappeur fang ayant grandi dans une province intérieure du Gabon (l'Ogooué-Ivindo) et revendiquant son origine rurale dans le milieu hip-hop de Libreville. Roda N'No a développé un style de rap très tourné vers la quête d'une « authenticité » musicale, un style musical qui serait propice à lui offrir une place de choix dans une partie des marchés du rap et des festivals africains qui s'attachent à valoriser les productions de rap « africanisées » et traditionnelles. Outre son origine rurale, Roda N'No a pour particularité dans le milieu musical de rapper exclusivement en langue fang nzaman¹⁸, une variante de la langue employée par l'ethnie fang (démographiquement majoritaire au Gabon). Née des rencontres avec des arrangeurs musicaux étrangers lors de festivals de hip-hop à Libreville, de ses contacts avec des labels de rap évoluant dans les marchés internationaux et avec des Occidentaux à Libreville, la démarche musicale de Roda N'No s'envisage donc comme une recherche dans les profondeurs de la langue et de la culture fang, ce qui passe notamment par une place particulière

¹⁸ Selon les acceptions linguistiques, le nzaman peut se définir comme « une variété régionale du fang » (A 75, d'après les catégories identifiées par Malcolm Guthrie en 1953), parlée principalement dans la province de l'Ogooué-Ivindo (Cinnamon 1990 : 175). Le groupe ethnique fang se divise en effet entre des sous-groupes (fang-mvai, fang-béti, fang mekeiñ, fang-nzaman, fang-ntumu), mais tous partagent une commune appartenance linguistique ainsi qu'un ensemble de pratiques culturelles, religieuses et sociales.

conférée aux questions de sorcellerie¹⁹ et à un ensemble de proverbes et de symbolisme zoologique inspiré des traditions orales. Roda N’No injecte ainsi dans ses textes de rap des figures et des références imprégnées du monde rural et des éléments environnementaux qui accompagnent le quotidien du village²⁰, tel que Roda N’No l’a expérimenté durant toute son enfance et son adolescence.

Différents animaux²¹ habitent le corpus de textes de Roda N’No, où ils sont employés en lien avec cette coutume gabonaise qui consiste à mettre en image l’ordre des rapports sociaux par des représentations animales, dans les contes et légendes²² (Mbot, 1974) autant que dans des systèmes symboliques comme celui de la sorcellerie (Bonhomme, 2012). Deux de ces figurations animales nous intéressent ici particulièrement, car elles servent (selon deux logiques d’animalisation différentes) le discours identitaire de réafricanisation de Roda N’No : la tortue et le caméléon.

La première apparaît dans le texte *mà sí gvù* (« je ne meurs pas »), où Roda N’No se dit porteur de la ruse (ou de la prudence) de la tortue, dans un discours d’indexation des relations entre l’Afrique et l’Occident. La tortue est un animal classique des contes de l’ethnie fang (Mbot, 1974), où elle incarne la ruse d’un dominé qui parvient à venir à bout d’un adversaire apparemment supérieur (souvent le léopard) et à se venger de sa méchanceté. Roda N’No emploie cette figure pour témoigner du réveil identitaire en cours dans des sociétés africaines longtemps sous le joug colonial et encore affaiblies par le complexe identitaire, mais prêtes à mettre en œuvre leur ruse et à revaloriser leurs savoirs pour sortir vainqueurs

¹⁹ Je décris davantage dans une autre contribution les métamorphoses des imaginaires sorciers auxquelles conduisent l’œuvre et les activités de Roda N’No (Aterianus-Owanga, 2012).

²⁰ Sur la pochette de l’album qu’il a fait paraître en 2013, Roda N’No se présente ainsi torse nu, habillé de feuilles de bananier, en vue de rappeler les parures arborées lors de certains rites de passage masculins.

²¹ Dans certains de ses textes, il reprend, par exemple, les figures de la poule et de la pintade pour s’adresser à des pairs du milieu rap et déplorer la déliquescence de leurs relations ou l’irrespect des logiques d’aïnesse et de solidarité interethnique qui devraient prévaloir.

²² Pour une illustration des figures animales les plus présentes dans les contes gabonais, voir le célèbre recueil de contes collectés par l’abbé Raponda-Walker (1967). Plus spécifiquement, sur les contes fang, voir aussi Mvé-Ondo (2007).

de ce qu'il présente comme un affrontement culturel avec l'Occident :

<i>kɔyà mɔ wòŋ</i>	Ayez peur de moi ²³
<i>mà sɛrà àvál múr à kfɛ dzál</i>	Je ne suis pas comme l'homme qui fuit le village à cause de la sorcellerie.
<i>àná mǎbályá byà bǎsá</i>	Comme Mebeleghe ²⁴ , nous tous
<i>byǎ sàŋ ŋgbál</i>	Nous avons une part sorcière en nous
<i>nzǎ múr ù ŋgá yǎn</i>	As-tu vu un homme
<i>fɔy vǎ mvé mvé</i>	Qui ne soit que bien bien (qui soit parfait) ?
<i>à ntǎŋá nǎ mǎdvúyá</i>	Le Blanc est fourbe (trompeur).
<i>á tǎr mà nǎ mbé mbé</i>	Oh père, je suis éternel (constant, toujours le même)
<i>tǎbyá àná mǎ ñtfyál ñtfyál</i>	Restez comme moi : malin, malin (prudent),
<i>vǎnǎ kfɛl vǎ nǎ kfɛl</i>	Rien que comme la tortue, rien que comme la tortue.
<i>kfɛl í nǎ fɔy vǎ ñtfyál ñtfyál</i>	La tortue n'est rien que maligne, maligne (prudente).

Dans ce texte de Roda N'No, la situation identitaire des jeunes Gabonais est décrite comme un dualisme antagonique entre différentes influences, entre des cultures africaines précoloniales et des cultures occidentales hégémoniques qui se seraient confrontées

²³ Il n'existe pas de système de transcription fixe des différents dialectes de la langue *fang*, cette dernière constituant un continuum dialectal variant selon les régions et les locuteurs. J'ai opté dans cet article pour une transcription à partir de l'alphabet phonétique international, effectuée à partir d'une récitation par Roda N'No de ses morceaux, afin d'éviter que la mise en musique des morceaux de rap ne brouille la tonalité. La traduction proposée ici correspond au mot à mot, mais elle est accompagnée d'explications sur les intentions de l'auteur. Je remercie le linguiste Régis Ollomo Ella pour ses conseils dans la transcription de ces morceaux ainsi que Roda N'No pour sa contribution permanente à l'analyse de ses textes.

²⁴ Mebeleghe était un sorcier du village maternel de Roda N'No.

au détriment de la culture africaine. Par son appel à un retour aux pratiques culturelles « authentiques » et à des savoirs tels que ceux liés au domaine du mystique et de la sorcellerie, il défend alors un discours nationaliste, décidé à privilégier les traits culturels africains et écarter les empreintes néfastes de la colonisation. Il emploie alors une analogie animale pour se parer des attributs conférés à la tortue dans les représentations fang (la ruse et la prudence), qui permettraient, selon lui, aux Africains de reprendre le dessus dans les rapports de pouvoir avec ceux qu'il appelle les « Blancs ».

Par ailleurs, tout en exprimant parfois un repli identitaire radical contre les Blancs, le discours de Roda N'No s'attache simultanément à se positionner dans un pluralisme, un cosmopolitisme et un universalisme ouverts vers le partage et l'acceptation harmonieuse des métissages culturels qui composent sa société. Cette approche en tension entre cosmopolitisme et nationalisme, qui rappelle celle observée chez différents intellectuels ou activistes afro-américains (Shelby et Gilroy, 2008), se manifeste avec acuité dans l'usage de la figure du caméléon par Roda N'No. Le caméléon, quoique plus rare que la tortue ou la panthère, apparaît dans quelques contes gabonais (Raponda-Walker, 1967 : 35, 244) et notamment dans des contes fang : il y est, comme la tortue, capable de sortir victorieux de ses duels grâce à ses ruses, mais ses facultés de camouflage en font également un animal détenteur de sortilèges et de mystère, capable de se démultiplier, et donc assimilé lui aussi au sorcier (Raponda-Walker, 1967 : 245). Chez Roda N'No, le caméléon apparaît dans le titre « Mintangha » (en langue fang, les « Blancs » ou les « Occidentaux »), qui répond aux dévalorisations et animalisations appliquées à l'homme noir par le regard colonial occidental. Roda N'No y fustige le pillage actuel des cultures et des biens africains par ceux qu'il dénomme « les Blancs » et il s'empare d'une identification animale positive, celle au caméléon, pour montrer les pouvoirs offerts par la multiplicité identitaire des Africains :

mà sîrà tsîr à yáfàn

Je ne suis pas un animal²⁵ de
la brousse

²⁵ Le terme *tsîr* désigne dans en fang nzaman l'animal à cornes (tel que les gazelles et les antilopes) ainsi que, plus généralement, la viande préparée. Mais

<i>ànà mì ngá dzú</i>	Comme vous l'avez dit.
<i>mà nà mán múr à bínám</i>	Je suis un petit homme avec des bras (être humain).
<i>nsúr múr mà bàlâ fâ nlú</i>	Homme noir, j'ai aussi une tête (une raison).
<i>má símàhà má kòbò má yàn</i>	Je pense, je parle, je vois,
<i>má tèn má yàm</i>	J'écris, je connais.
<i>mà bàlâ dzyà ndzyàm</i>	Je n'ai pas de queue. [...]
<i>mà sèrà anò wò</i>	Je ne suis pas comme toi.
<i>ròdá ènó ànà dzúngúl</i>	Roda N'No est un caméléon.
<i>nsúr múr ì sèrà mäsülyá</i>	L'homme noir n'est pas le dernier
<i>nyò anò ntúl</i>	C'est lui le premier [refrain]
<i>nzá à tfú byè dzi bà sí</i>	Qui nous met (maintient) sous l'obscurité ?
<i>mìntáná</i>	Les Blancs !
<i>nzá à ngá kvùl byè mà mvé mà</i>	Qui nous a arraché tous nos biens ?
<i>mìntáná</i>	Les Blancs !
<i>nzá à ngá sánàhà byè bíyùl</i>	Qui a changé nos noms ?
<i>mìntáná</i>	Les Blancs !
<i>nzá à dzú màsí màsò</i>	Qui commande toutes les terres ?
<i>mìntáná</i>	Les Blancs !

Bien que les animaux ne soient pas convoqués systématiquement dans les textes de Roda N'No, ils opèrent un rôle singulier qu'il convient de relever, comme dans cet extrait où l'affirmation de l'identification à la figure du caméléon se positionne à l'intersection de plusieurs motifs. Roda N'No récusé tout d'abord de diverses manières l'animalisation négative appliquée aux Noirs par l'idéologie raciste en s'adressant aux Blancs pour leur faire savoir

il est aussi employé comme insulte, selon un principe de rabaissement par la déshumanisation et la comparaison à l'animal. C'est dans cette perspective que Roda N'No l'utilise ici, en référence à la déshumanisation du Noir par le Blanc durant l'esclavage, la colonisation et certains systèmes racistes.

qu'« il n'a pas de queue » (*ndzyàm*) et qu'il n'est pas un « animal de la brousse » (*tsɛr*). Par la suite, il exhibe une autre identification animale, cette fois positive, affirmant que « Roda N'No est un caméléon » (*dzúngúl*). De prime abord, le caméléon semble employé ici par Roda N'No selon un symbolisme animalier somme toute assez commun, afin de représenter un principe de versatilité et de multiplicité identitaire, en l'occurrence pour caractériser l'expérience contemporaine des jeunes Africains.

Toutefois, il est aussi brandi par Roda N'No selon une logique d'identification plus complexe, sur le mode du sous-entendu, en référence à son parcours initiatique personnel et aux récits associés chez les Fang au caméléon, auquel on attribue au pouvoir de dédoublement. Roda N'No explique ainsi son rapport à cet animal *dzúngúl* :

Le caméléon et les animaux que j'utilise sont les animaux que j'ai vus lors de mon initiation au *mbiri*²⁶. Le caméléon a cette faculté-là de prendre l'apparence, la couleur de n'importe quel objet, animal, tout ce qui est autour de lui. On n'arrive pas à le cerner. C'est ça, son truc. Lorsque moi je l'ai vu, c'est parce que lors de mon voyage, j'étais face à un problème ; et comme le caméléon, moi j'ai pas changé d'apparence pour prendre l'apparence d'une autre personne, mais je me suis dédoublé. C'est-à-dire que... On va attraper Roda, là, du coup, il y a plusieurs... Je veux attraper Alice, et il y a plusieurs Alice ; Alice devient peut-être 30 ou 40, comme dans le film *Matrix*. Moi, j'ai expérimenté ça : tu veux en attraper un, et boum !, il devient plusieurs. Mais on veut attraper le vrai. Il est où ? On ne le sait pas. L'image qu'on m'a montrée de ça, c'est le caméléon : tu veux cerner la couleur du caméléon ? Tu sais pas.

En fait, en m'initiant, on m'a expliqué le dédoublement par le caméléon. [...] Dans ma tête je dois être comme le caméléon. Le fait de changer d'apparence ; à chaque fois qu'il atterrit dans un endroit précis, il prend la forme. Ça fait partie de ma vision du monde maintenant. [...] C'est l'adaptation de l'homme fang. (Roda N'No, entretien, Libreville, juillet 2014).

²⁶ Le *mbiri* est une variante du Bwiti fang comportant une finalité thérapeutique.

En lien avec d'autres morceaux de rap où il établit un recours à des entités ancestrales rencontrées lors de son initiation en vue de contre-attaquer ses sorciers (Aterianus-Owanga, 2012), Roda N'No fait en réalité appel au caméléon dans ce titre, car il représente l'animal-allié auquel il a eu recours lors de certaines épreuves traversées au cours de son initiation au *mbiri*. Il transpose sa relation avec ce partenaire du monde mystique pour résoudre certaines énigmes identitaires auxquelles il se confronte dans son vivre au monde, et il revêt l'attribut supposé de son animal-allié, le pouvoir de duplicité, afin d'inciter les Africains à se fondre dans les différents modèles culturels qu'ils rencontrent. Par un jeu de triangulation consistant à introduire implicitement des éléments du religieux dans la musique, le caméléon devient l'emblème de la démarche collective à laquelle il appelle : le dédoublement et l'adaptation aux divers univers culturels qui se juxtaposent et s'entrelacent dans les cultures africaines, en l'occurrence entre le monde des Blancs et l'univers de la « tradition » fang.

Pour ce rappeur, les figures animales incarnent donc à la fois et selon les cas des emblèmes de ces contes et légendes fang qui particulariseront globalement sa musique, une référence implicite à une relation personnelle avec une entité rencontrée lors de son parcours initiatique et une manière de concevoir positivement la situation identitaire des jeunes Africains d'aujourd'hui. À l'instar du caméléon, ils peuvent revêtir « différentes facettes », en d'autres termes négocier les multiples influences et bagages culturels qui habitent leurs univers de référence. L'usage des identifications animales reconduit ici l'ambivalence et la tension décrites plus haut entre, d'une part, un discours de retour à des sources et à des cultures africaines essentialisées et, d'autre part, une mise en avant de la multiplicité des influences et de l'hybridité qui habitent ces formations culturelles.

Le travail de Roda N'No et les extraits sélectionnés démontrent comment la personnification animalière constitue toujours un trope puissant de redéfinition du soi pour les artistes musiciens du Gabon. Avec les exemples de la tortue et du caméléon, nous voyons que la présence des animaux se décline parfois sur le mode de la simple analogie animale (dans le cas de la tortue) – fait fréquent dans la musique ou la littérature –, mais qu'elle relève aussi d'autres fois plus subtilement d'une logique d'identification découlant

d'expériences initiatiques individuelles (dans le cas du caméléon). Dans ces deux cas, le recours aux animaux s'opère en lien avec les représentations symboliques et religieuses qui accompagnent les entités animales dans les traditions du Gabon, et il sert un discours identitaire supportant l'initiative de réafricanisation de Roda N'No. Ces deux exemples offrent finalement un aperçu original du glissement qui peut être opéré dans la représentation d'un soi animalisé : d'une exodésignation stigmatisante et déshumanisante, en l'occurrence l'association de l'homme noir au singe et son rabaissement dans l'échelle des espèces (à laquelle Roda N'No répond en disant : « Je n'ai pas de queue » et « Je ne suis pas un animal de la brousse comme vous l'avez dit »), nous passons à une autodésignation par des symbolismes animaliers valorisants comme celui du caméléon ou de la tortue.

Conclusion

Cette contribution s'est intéressée aux entrelacements entre plusieurs formes de bifurcations identitaires prises par des musiciens prenant part à des échanges transnationaux, durant différentes époques de l'histoire du Gabon postcolonial. Tout en analysant les intervalles et les identités interstitielles qu'ils créent, nous avons relevé que des contradictions et des paradoxes se nichaient aussi dans ces « postures postcoloniales » (Mangeon, 2012) et que des stéréotypes ou des représentations raciales essentialistes s'y perpétuaient de façon sous-jacente.

En définitive, entre ces différentes étapes et ères de production d'une authenticité africaine par le recours au symbolisme animalier, c'est l'interpénétration entre deux logiques de construction identitaire qui se voit éclairée par cette étude et qui traverse les différents courants identifiables : d'une part, celle de la revendication panafricaniste nationaliste et du retour aux sources traversant de diverses manières toute la seconde moitié du XX^e siècle, et, d'autre part, celle des formats stéréotypés des marchés de l'art africain qui impacte la démarche des musiciens gabonais et alimente entre ces différentes périodes la reproduction de stéréotypes.

Cependant, entre la période d'Aziz'Inanga, durant les années 1970, et celle de Roda N'No ou d'autres rappeurs de l'ère

contemporaine, bien que l'on retrouve certains paradoxes et ambivalences communs, les représentations animalisantes rencontrent une inflexion notoire : pour Aziz'Inanga, comme pour d'autres chanteuses de son époque, l'animalisation accompagne un discours de retour aux origines et le port de peaux de bêtes incarne la recherche d'une africanité primitive, tandis que pour Roda N'No, même s'il y a reconduction inconsciente de discours essentialistes et nationalistes appelant à une forme de retour aux traditions, l'animalisation entend plutôt servir la représentation d'une africanité multiculturelle et cosmopolite en exprimant une distance critique à l'égard des stéréotypes et animalisations primitivistes du passé.

Les formations artistiques contemporaines décrites dans cet article gagnent, pour finir, à être lues à la lumière de certaines propositions conceptuelles amenées par des spécialistes des sociétés africaines postcoloniales ; la notion d'« afropolitanisme » a ainsi été suggérée par Achille Mbembé (2010) afin de qualifier les mouvements, emprunts et hybridations culturels en œuvre dans les sociétés africaines postcoloniales, à propos desquelles il distingue, lui aussi, différentes périodes et flexions identitaires :

Longtemps, la création africaine s'est souciée de la question des origines en la dissociant de celle du mouvement. Son objet central était la priméité : un sujet qui ne renvoie qu'à soi-même, un sujet dans sa pure possibilité. À l'âge de la dispersion et de la circulation, cette même création se préoccupe davantage de la relation non plus à soi-même ou à un autre, mais à un intervalle. L'Afrique elle-même est désormais imaginée comme un immense intervalle, une inépuisable citation passible de maintes formes de combinaison et composition. (Mbembé, 2010 : 225).

Dans la continuité des intellectuels, artistes, écrivains et musiciens « afropolitains » qui, depuis les indépendances, ont développé des mouvances panafricanistes de différents ordres, les musiciens et rappeurs incarnent différents moments de l'afropolitanisme, ce dont témoigne l'usage qu'ils font des personnalités animales. Après une première phase de quête des origines et de discours de retour aux sources à laquelle participa Aziz'Inanga, les rappeurs comme Roda N'No constituent les

acteurs d'un nouvel « âge de dispersion et de circulation » (*ibid.*), où le rapport au passé revêt de nouvelles significations et où l'affirmation du soi africain se construit dans une jonction entre de multiples combinaisons culturelles.

Bibliographie

- AMSELLE, Jean-Loup. 2001. *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*. Paris : Flammarion.
- APTER, Andrew H. 2005. *The Pan-African Nation : Oil and the Spectacle of Culture in Nigeria*. Cambridge : Cambridge University Press.
- AROM, Simha et Denis-Constant MARTIN. 2006. « Combiner les sons pour réinventer le monde : la *World Music*, sociologie et analyse musicale ». *L'Homme*, vol. 177–178, no 1/2, p. 155–178.
- ATERIANUS-OWANGA, Alice. 2010. « La réappropriation de la figure du lion dans le mouvement rap au Gabon ». Dans *Sur la piste du lion. Safaris ethnographiques entre images locales et imaginaire global*, sous la dir. de Michèle CROS et Julien BONDAZ, p. 119–134. Paris : L'Harmattan.
- . 2011. « Des lions, des porcs et des singes sur la toile du net : l'usage des images bestiales dans les processus identitaires des rappeurs gabonais ». Dans *Net et terrain. Ethnographies de la n@ture en Afrique*, sous la dir. de Michèle CROS et Quentin MEGRET, p. 19–48. Paris : Éditions des archives contemporaines.
- . 2012. « Rapper en "terrain miné". Pratiques musicales et dynamismes de l'imaginaire sorcier au Gabon ». *Parcours anthropologiques*, vol. 8. Récupéré le 12 mai 2015 de <http://crea.univ-lyon2.fr/5-rapper-en-terrain-mine-pratiques-musicales-et-dynamismes-des-imaginaires-sorciers-au-gabon-607711.kjsp>.
- . 2013. « Pratiques musicales, pouvoir et catégories identitaires. Anthropologie du rap gabonaise ». Thèse de doctorat, Lyon, Université Lyon 2.
- N'NO, Roda. 2014. Entretien réalisé avec Alice ATERIANUS-OWANGA, Libreville, juillet 2014.
- N'NO, Roda et Alice ATERIANUS-OWANGA. 2012. *Akamayong-Nkemeyong. Recueil de textes de rap en langue fang nzaman*. Postface de Joseph Tonda. Paris : L'Harmattan.
- BACOT, Paul *et al.* (dir.). 2003. *L'animal en politique*. Paris : L'Harmattan.
- BANCEL, Nicolas *et al.* (dir.). 2002. *Zoos humains, de la vénération hottentote aux reality shows*. Paris : La Découverte.
- BOËTSCH, Gilles et Éric SAVARESE. 1999. « Le corps de l'Africaine. Érotisation et inversion ». *Cahiers d'études africaines*, vol. 39, no 153, p. 123–144.
- BONHOMME, Julien. 2003. « Le miroir et le crâne. Le parcours rituel de la société initiatique *Bwete Misoko* (Gabon) ». Thèse de doctorat, Paris, École des hautes études en sciences sociales, EHESS.
- . 2007. « Anthropologue et/ou initié. L'anthropologie gabonaise à l'épreuve du *Bwiti* ». *Journal des anthropologues*, vol. 110/111, p. 207–226.
- . 2012. « L'homme est-il un gibier comme les autres ? Prédation, sorcellerie et contre-sorcellerie chez les Mitsogo du Gabon ». Dans *L'animal cannibalisé*.

- Festins d'Afrique*, sous la dir. de Michèle CROS, Julien BONDAZ et Maxime MICHAUD, p. 191–205. Paris : Éditions des archives contemporaines.
- BOURQUE, François. 1989. « Aziz'Inanga nous vient du Gabon. Après le lion, la tigresse ». *Le Journal de Québec*, 15 juillet.
- CAPONE, Stefania. 1999. *La quête de l'Afrique dans le candomblé : pouvoir et tradition au Brésil*. Paris : Karthala.
- CHABLOZ, Nadège. 2011. « Voyages salvateurs. Anthropologie du tourisme "solidaire" et "chamanique" (Burkina Faso, Gabon) ». Thèse de doctorat, Paris, École des hautes études en sciences sociales, EHESS.
- CINNAMON, John. 1990. « Faŋ (Nzaman) ». *Revue gabonaise des sciences de l'homme*, vol. 2, p. 175–183.
- COLLECTIF WRITE BACK. 2013. *Postcolonial Studies : modes d'emploi*. Lyon : Presses universitaires de Lyon.
- DECORET-AHIHA, Anne. 2004. *Les danses exotiques en France (1880–1940)*. Paris : Centre national de la danse.
- FELD, Steven. 2000. « A Sweet Lullaby for World Music ». *Public Culture*, vol. 12, no 1, p. 145–171.
- . 2012. « My Life in the Bush of Ghosts : "World Music" and the Commodification of Religious Experience ». Dans *Music and Globalization : Critical Encounters*, sous la dir. de Bob W. WHITE, p. 40–51. Bloomington : Indiana University Press.
- FILA-BAKABADIO, Sarah. 2002. « Du global au particulier. Kwanzaa Music ou la quête identitaire afro-américaine ». *Cahiers d'études africaines*, vol. 4, no 168, p. 645–662.
- FILLITZ, Thomas et A. Jamie SARIS (dir.). 2012. *Debating Authenticity : Concepts of Modernity in Anthropological Perspective*. Oxford : Berghahn Books.
- GALLEY, Samuel. 1964. *Dictionnaire Fang-Français et Français-Fang, suivi d'une grammaire fang*. Neuchâtel : Éditions Henri Messelier.
- GILROY, Paul. 2010. *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*. Paris : Éditions Amsterdam.
- GUEDJ, Pauline. 2004. « "A Nation within Nations" : nationalisme afro-américain et réafricanisation aux États-Unis ». *Civilisations*, vol. 51, p. 23–38.
- GUTHRIE, Malcolm. 1953. *The Bantu Languages of Western Equatorial Africa*. Londres : Oxford University Press.
- HOMBERT, Jean-Marie. 1990. « Présentation de l'Alphabet scientifique des langues du Gabon ». *Revue gabonaise des sciences de l'homme*, vol. 2, p. 105–112.
- HUGGAN, Graham. 2001. *The Postcolonial Exotic : Marketing the Margins*. Londres : Routledge.
- INGHOUET, Marie Christine. 1992. « Concert Aziz'Inanga et Afia Mala. Le public a chanté en cœur », *L'Union*, 3 février.

- JAMIN, Jean et Patrick WILLIAMS. 2013. *Une anthropologie du jazz*. Paris : CNRS Éditions.
- KAPALANGA GAZUNGIL, Sang'Amin. 1989. *Les spectacles d'animation politique en République du Zaïre*. Louvain-la-Neuve : Éditions des Cahiers Théâtre Louvain.
- MANGEON, Anthony (dir.). 2012. *Postures postcoloniales : domaines africains et antillais*. Paris / Montpellier : Karthala.
- MAPANGOU, Louis-Barthélémy et Madeleine BARBIER-DECROZES. 1986. *Mémorial du Gabon, 1960-1986*. 4 volumes. Genève / Monaco : SYNER.
- MARTIN, Denis-Constant. 1996. « Who's Afraid of the Big Bad World Music ? [Qui a peur des grandes méchantes musiques du monde ?] ». *Cahiers d'ethnomusicologie*, vol. 9, p. 3–21.
- MARY, André. 2005. « Le Bwiti à l'heure du village global ». *Rupture-solidarité*, vol. 6, p. 83–104.
- MBEMBE, Achille. 2010. *Sortir de la grande nuit : essai sur l'Afrique décolonisée*. Paris : La Découverte.
- MBOT, Jean-Émile. 1974. « La tortue et le léopard chez les Fang du Gabon (hypothèse de travail sur les contes traduits) ». *Cahiers d'études africaines*, vol. 14, no 56, p. 651–670.
- MULLIN, Molly H. 1999. « Mirrors and Windows : Sociocultural Studies of Human-Animals Relationships ». *Annual Review of Anthropology*, vol. 28, p. 201–224.
- MVÉ-ONDO, Bonaventure. 2007 [1991]. *Sagesse et initiation à travers les contes, mythes et légendes fang*. Paris : L'Harmattan.
- PERAULT, Sylvie. 2007. « Danseuse(s) noire(s) au music-hall. La permanence d'un stéréotype ». *Corps*, vol. 2, no 3 : 65–72.
- RAPONDA-WALKER, Abbé. 1967. *Contes gabonais*. Paris : Éditions Présence africaine.
- SECK, Nago et Sylvie CLERFEUILLE. 1986. *Musiciens africains des années 80 : guide*. Paris : L'Harmattan.
- SHELBY, Tommy et Paul GILROY. 2008. « Cosmopolitanism, Blackness, and Utopia : A Conversation with Paul Gilroy ». *Transition*, vol. 98, p. 116–135.
- TANGUAY, Louis. 1989. « Aziz'Inanga, une voix à la recherche de ses racines ». *Le Journal de Québec*, 15 juillet.
- STASZAK, Jean-François. 2008. « Danse exotique, danse érotique. Perspectives géographiques sur la mise en scène du corps de l'autre (XVIIIe-XXIe Siècles) ». *Annales de Géographie*, vol. 660-661, no 2, p. 129–158.
- WHITE, Bob W. 2006. « L'incroyable machine d'authenticité : l'animation politique et l'usage public de la culture dans le Zaïre de Mobutu ». *Anthropologie et Sociétés*, vol. 30, no 2, p. 43–63.
- (dir.). 2012. *Music and Globalization : Critical Encounters*. Bloomington : Indiana University Press.

Abstract : Since the 1970s, Western audiences have had, at times, primitivist colored views of African musicians, ascribing animal characteristics to them. By examining the case of two Gabonese musicians belonging to different generations (a female signer from the 1970s and a contemporary male rapper), this paper analyzes the role of animal identification in their creative processes, in the reception of their music, and in the dialogical construction of the notion of “Africaness” it brings about. By combining archival and ethnographical data, the paper identifies the types of accounts from which these views about animals are bred, primarily from the different phases of the post-colonial period and the affects they produced on the artists, in order to reflect upon the place of the animal realms in the diachronic image constructions of the other and of the self.

Keywords : music, Gabon, animalisation, authenticity, cultural markets
