

ANAMORPHOSE DE LA FIGURE FEMININE DES MYTHES ET LEGENDES DANS LES TEXTES CHANTES DE PIERRE AKENDENGUE

Carine MENGUE MBA
Université Omar Bongo
menguecarine32@yahoo.fr

Résumé : S'interroger sur l'« anamorphose de la figure féminine des mythes et légendes dans les chansons de Pierre Akendengue » revient, d'une certaine manière, à procéder à une approche mythocritique fondée sur les représentations historiques, religieuses et culturelles de la femme. En prenant appui sur une sélection de chansons abordant la question de la femme ou de l'amour, il s'agira de remonter aux sources de l'archétype de la matriarche dépositaire des pouvoirs et des savoirs ancestraux et/ou de la guerrière amazone à l'image de « Mam'Ambourouet », « Sarraounia », etc. La mythanalyse durandienne permettra en effet de démontrer comment les représentations « patentes » et « latentes » (G. Durand : 1992) du mythe de la Femme-Terre-Mère (Afrique) se dévoilent sous l'effet d'un jeu d'illusions d'optique qui projette de nouvelles images couvrant la femme d'un voile mystérieux. Tout en conservant ainsi leur force symbolique et leur musicalité, les textes chantés dégagent désormais une vision romantique et quasi-divine de la femme aimée (« Nkéré », « Ndandaye », « Edidi », etc.), du mytheme de la femme fatale ou de la mère protectrice – symbole d'amour et de paix (« Mama », « Intyayi S'Arende », ...). En réalité, la saisie, par l'auteur-compositeur gabonais, des variations ontologiques et symboliques du mythe féminin participe de l'éclosion de la figure du poète et, partant, de la construction du mythe personnel de l'artiste.

Mots- clés : anamorphose, mythes, légendes, mythocritique, mythanalyse.

ANAMORPHOSIS OF THE FEMALE FIGURE IN MYTHS AND LEGENDS IN THE SUNG TEXTS OF PIERRE AKENDENGUE

Abstract : To examine the "anamorphosis of the female figure of myth and legend in the songs of Pierre Akendengue" is to take a mythocritical approach based on historical, religious and cultural representations of women. Drawing on a selection of songs dealing with women or love, the aim is to trace the origins of the archetype of the matriarch as repository of ancestral powers and knowledge, and/or of the Amazon warrior in the image of "Mam'Ambourouet", "Sarraounia", and so on. Across the durandian mythoanalysis, we will demonstrate how "patent" and "latent" representations (G. Durand : 1992) of the myth of the Mother-Earth-Woman (Africa) are revealed through an interplay of optical illusions that project new images covering the woman in a mysterious veil. While retaining their symbolic force and musicality, the lyrics now convey a romantic, quasi-divine vision of the beloved woman ("Nkéré", "Ndandaye", "Edidi", etc.), the myth of the femme fatale or protective mother - symbol of love and peace ("Mama", "Intyayi S'Arende", etc.). In fact, the Gabonese songwriter's grasp of the ontological and symbolic variations of the feminine myth contributes to the emergence of the figure of the poet and, consequently, to the construction of the artist's personal myth.

Keywords: anamorphosis, myths, legends, mythocriticism, mythanalysis.



Introduction

S'il est admis que le concept d'anamorphose nourrit le domaine des beaux-arts, il s'enracine avant tout dans la phénoménologie, l'histoire de l'art et la psychanalyse. On a tendance à situer sa naissance vers le début du XVI^e siècle et son rayonnement va se poursuivre jusqu'au XX^e siècle. En effet, des analyses de Jurgis Baltrušaitis (*Les Perspectives dépravées. Anamorphoses*, 2008) à Jacques Lacan, notamment avec ses séminaires rassemblés dans *L'éthique de la psychanalyse* (1986) et dans l'ouvrage intitulé *Des quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1973), la définition de l'anamorphose semble présenter quelques nuances. Dans les recherches menées par l'historien de l'art d'origine lithuanienne, la perspective la plus soulignée est celle d'une forme « *d'insolite* » dont les ressorts s'appuient sur l'avènement d'une esthétique à tendance baroque ou d'un art où le jeu de perspective est partagé entre le merveilleux, le fantastique voire l'étrangeté. S'inscrivant dans le prolongement et le renouvellement de la notion, l'approche du psychanalyste français reprend à la fois cette dimension métaphysique et l'effet d'« illusions d'optique » pour contribuer à dégager une sorte de vision universelle de l'anamorphose. D'une manière générale, on peut convenir avec Olivier Douville que

le nom d'anamorphose consiste à déformer une image jusqu'à l'anéantissement de son pouvoir de représentation, mais de sorte qu'elle se redresse lorsqu'on la regarde d'un autre point de vue. [...] Le modèle de l'anamorphose, parangon des illusions d'optique et du trompe-l'œil, est incomparable par la merveilleuse solution qu'il apporte à toute la problématique du décentrement des champs de la vision et du regard. L'anamorphose, enfin, est un accident souverain opposant son énigme à toute saisie conceptuelle de la peinture en termes de *mimésis*. Mais c'est aussi un tour de passe-passe et une façon de « fort-da » entre la posture active et la posture passive. Un jeu se glisse entre le temps pulsionnel du « voir » et celui « d'être vu »¹.

Il ressort donc que l'anamorphose consiste en la représentation déformée d'une image donnée, d'un objet ou d'un motif quelconque. Ce concept modifie donc l'image réelle de la réalité à travers un « décentrement des champs de la vision » et enveloppe les objets d'une gravité profonde et d'un voile de mystère. Dans le présent article, nous avons choisi d'interroger l'anamorphose dans les productions musicales de l'artiste auteur-compositeur Pierre Akendengue. L'interprète gabonais, dont le répertoire musical s'élève à environ deux cent cinquante chansons depuis la sortie en 1972 de la première chanson (« Ghalo ghalo » de l'album éponyme) jusqu'à son ultime opus en 2018, a consacré à la femme nombre de mélodies. Ainsi, questionner l'anamorphose de la figure féminine des mythes et légendes dans ses textes chantés revient, dans un premier temps, à observer les mythes féminins afin de mettre en évidence les subtilités et les variations qui en découlent. L'une des préoccupations de cette réflexion est de poser un regard sur la représentation ethno-religieuse de la femme dans la société traditionnelle gabonaise, particulièrement dans le groupe mynè. Il apparaît que les chansons soulevant la question de la femme

¹ « D'un au-delà de la métaphore, ou lorsque l'anamorphose brise l'allégorie » in *Figures de la psychanalyse* 2005/1 (n°11), Éditions Érès, p.105 à 130, disponible sur <https://www.cairn.info/revue-figures-de-la-psy-2005-1-page-105.htm>, consulté le 22/08/2023 sur www.cairn.info

fatale pullulent et puisent leur inspiration dans le fonds patrimonial gabonais. Nombre de chansons d'Akendengue reproduisent ce schéma de la femme dangereuse tout en étant marquées du sceau des légendes et des mythes ancestraux. Notre objectif, dans cet article, consiste à dresser un tableau le plus exhaustif possible de la femme, qui soit à même de mettre l'accent sur *l'usure, la disparition* ou les modèles de résurgence du mythe féminin dans l'œuvre musicale de Pierre Akendengue. Autrement dit, nous voudrions observer les différentes formes de traitement et de réapparition du personnage féminin, après ses diverses évolutions ou amputations au fil des périodes d'écriture de ses albums. Quelles sont donc les figures féminines mythologiques ou légendaires dont s'inspire l'auteur-compositeur ? De quelle(s) manière(s) et à quelles fins le poète reprend-t-il ces représentations, tout en proposant une évolution progressive de ces figures féminines ? La représentation légendaire de la femme traditionnelle combattante et mystérieuse finirait-elle par perdre de sa substance, pour changer de sens ?

1. Méthodologie de constitution du corpus et cadre conceptuel

Au regard de l'indisponibilité des textes mis en chansons, nous avons pris appui sur le travail effectué par l'équipe du projet de numérisation de l'œuvre musicale de Pierre Akendengue – dont je fais partie. En effet, depuis le quatrième trimestre 2018, une équipe pluridisciplinaire de chercheurs du Laboratoire AKOMA-IRSH, en partenariat avec les enseignants-chercheurs du Centre de Recherche et d'Études sur le Langage et les Langues (CRELL) et du Laboratoire d'Anthropologie (LABAN) de l'Université Omar Bongo, est engagée dans un travail de numérisation et de valorisation de la production musicale de Pierre Akendengue. À terme, tous les textes transcrits de la langue myènè et traduits en français par Pierre Akendengue lui-même devront être disponibles sur le site internet exclusivement dédié à l'œuvre musicale de l'interprète francophone. Ledit site internet, (<https://pierreakendengue.com>) a fait l'objet d'une présentation le jeudi 18 novembre 2022 à l'Institut Français du Gabon, en présence de nombreux officiels : représentants des Ministres de la Culture et de l'Enseignement supérieur, diplomates, principales organisations internationales (UNESCO, Organisation Internationale de la Francophonie, Organisation des Nations Unies, etc.), responsables des Institutions d'enseignement supérieur, artistes, etc. Notre tâche consistant par ailleurs à exhumer les débuts de sa carrière, à remonter jusqu'à la période de ses premières productions, nous avons dû nous rapprocher de deux membres de l'équipe "transcriptions & traductions" pour constituer le corpus d'une dizaine de chansons abordant la question de la femme et/ou de l'amour. Car l'intégralité des textes chantés du poète et musicien gabonais est en cours d'intégration sur la plateforme dédiée. Ces personnes ressources, Sébastien Olagot - ingénieur concepteur et administrateur dudit site internet, et Gaëlle Sombi Ndong, attachée de communication de Pierre Akendengue, ont mis à notre disposition les paroles des chansons inexistantes sur les albums.

Afin de confronter l'univers textuel et artistique de Pierre Akendengue à l'arrière-plan des contenus mythémiques qui y apparaissent de façon directe ou inavouée, la mythocritique nous est apparue comme un outil d'analyse indispensable. En effet, l'approche de Gilbert Durand suggère d'aborder l'œuvre en « trois temps qui décomposent les strates mythémiques ». Tout d'abord, la première étape consiste en « un relevé des « thèmes », voire des motifs redondants, sinon « obsédants » qui constituent les synchronicités mythiques de l'œuvre ». Ensuite, la deuxième phase porte sur « l'examen dans le même esprit des situations et des combinatoires de situation des personnages et des décors ». Enfin, le troisième moment propose de procéder à un

« repérage des leçons différentes du mythe et des corrélations de telle leçon d'un mythe avec tels autres mythes d'un espace culturel bien déterminé » (G. Durand : 1992, p. 343). Et étant entendu que la « mythocritique appelle [...] une mythanalyse qui soit à un moment culturel et à un ensemble social donné », Gilbert Durand recommande en outre de prendre en compte les préoccupations ou les contextes « socio ou historico-culturels » (p. 350). Pour ce qui nous concerne, les trois phases de la mythocritique durandienne vont se chevaucher dans notre analyse.

Partant des méthodes de la mythanalyse, la présente étude se propose d'une part de décrypter « le stéréotype identificateur » du personnage féminin dans la production musicale de Pierre Akendengue qui penche souvent vers une (sur)valorisation voire une (dé)mythification de la femme. Selon cette conception, le mytheme de la femme peut être mis en exergue de deux manières : la première de « manière patente par la répétition de son/ou de ses contenus » et, la seconde, de « manière latente par la répétition de son schème intentionnel implicite en un phénomène très proches des « déplacements » » (G. Durand : 1992, p. 345) Nous nous intéresserons ainsi à l'analyse du processus d'*exténuation* développé par l'anthropologue Lévi-Strauss (1958) et au phénomène de dégradation des représentations mythologiques de la femme qui finissent par perdre, le temps d'une chanson, un peu de leur dimension « sacrée » (M. Eliade : 1963) pour laisser découvrir le phénomène d'anamorphose. D'autre part, nous verrons que chez Akendengue la représentation de la figure féminine se situe dans un tiers-espace où se mêlent tradition et modernité, en ce que la vision de la femme traditionnelle africaine (ainsi que le socle des valeurs qui lui sont associées) transparait dans une sorte de miroir courbe qui remplit la fonction de *substrat poétique et idéologique* de l'artiste.

2. Les représentations légendaires et mythologiques féminines dans la musique de Pierre Akendengue

Le motif de la femme est une constante dans l'œuvre musicale de Pierre Akendengue et s'inspire de certaines figures mythologiques et/ou traditionnelles. Ces représentations mythologiques et légendaires sont, dans la plupart de ses textes chantés, soumises à l'épreuve de la dégradation étroitement liée aux mutations sociétales. Ainsi, l'examen de son catalogue de chansons a permis de mettre en lumière une multitude de portraits féminins inspirés de la tradition et/ou des fonds mythologiques qui s'impriment dans la mémoire collective. Qu'ils revêtent une image positive ou non, il n'est pas aisé d'attribuer des qualificatifs précis aux visages féminins qui peuplent l'univers musical et artistique du poète – tant ils se caractérisent par leur extrême complexité et leur diversité à l'intérieur même d'une chanson. Afin de dresser un tableau des différents portraits de la femme, à même de mettre l'accent sur les modèles de résurgence du mythe de la femme chez le musicien, nous prendrons appui sur la définition du mythe que propose Gilbert Durand entendue comme « *un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes, système dynamique qui, sous l'impulsion d'un schème, tend à se composer en récit* » (1992, p. 64). En d'autres termes, la réflexion sur l'arrière-plan mythologique de la production musicale de Pierre Akendengue nous conduit à dégager le dynamisme de ces textes tout en soulignant les mythemes de la séduction, de la sacralité, de la corruption, de la cruauté, de la décadence, de la beauté, etc.

2.1 De la femme ou la materia primordiale

L'image de la femme telle qu'elle surgit dans les œuvres musicales de Pierre Akendengue se nourrit de l'imaginaire des mythes et des récits anciens, dont les formes et les propriétés rappellent nombre d'archétypes et de symboles des sociétés archaïques. Chez le poète gabonais, ces représentations de la femme associent à la fois une histoire vraie ou « un évènement [ayant] eu lieu dans le temps fabuleux des « commencements » et dont le but recherché, rajoute Mircea Eliade, serait de « servir de modèle aux comportements humains » (1963, p. 30). Ces images, qui se désolidarisent du *temps profane*, finissent par se polariser vers un mouvement ascensionnel qui pousse le personnage féminin à rejoindre « magiquement le Grand Temps, le temps sacré » (M. Eliade: 1957, p. 22). C'est ainsi que les visages féminins que nous propose Akendengue, tout en remplissant la triple fonction de mère-épouse-gardienne des traditions, s'inscrivent dans une dimension transcendante, en ce qu'ils atteignent une altitude mentale et morale qui en font des êtres quasi-sacrés.

L'un des premiers piliers de ce processus de sacralisation tient de la valorisation de la fécondité, de la représentation légendaire de l'une des fonctions premières de la femme : la procréation. Une telle hyperbolisation de la figure féminine contribue à présenter cette dernière comme un corps désincarné qui n'a d'existence et de valeur que parce qu'il peut contribuer à maintenir le principe de vie, à perpétuer la lignée. Si l'on observe un enthousiasme exacerbé du musicien envers la fécondité, c'est que dans le système communautaire traditionnel myènè, à l'image de la plupart des sociétés traditionnelles africaines, la femme « devait assurer grâce aux naissances la survivance de la famille et du clan. Cette préoccupation est perceptible dans la recherche (effrénée) de l'enfant » (Ratanga Atoz: 2009, p.261). L'on peut par exemple observer dans la chanson "Ghalo ghalo", extraite de l'album éponyme paru en 1972, que le poète se remémore un souvenir d'enfance durant un séjour au village *Ighèzè* sur les rives de l'Ogooué. Dans le même temps, on y assiste au retour du culte de la féminité absolue, à l'exaltation de la maternité enfin vécue par la femme – considérée comme une matrice, un lieu de gestation d'où peut surgir la vie humaine grâce à l'efficacité et à la puissance d'un rituel traditionnel myènè appelé « *gho pandi'ogandaga* » :

Transcription	Traduction
Ghalo ghalo e e e e !	Transformons transformons !
Zwe kalun'inkènè ghalo ô !	L'homme n'est pas long à transformer
Inkènè ghalo inkènè ghalo ô, ô ô [...]	Nous, nous transformons les
Ghalo ghalo e e e e !	tisserins [...]
oñw'onag'ézélé bo, ghalo	Transformé transformé
Awè wa koko Mama, ghalo	Qu'il n'est pas long le temps de la
Myè ma koko Tata, ghalo	croissance
	Voilà que déjà tu es appelée maman !
	Voilà que déjà je suis appelé papa !

En réalité, cette mélodie est une reprise de la formule incantatoire clamée par une matrone lors des séances thérapeutiques destinées à guérir les femmes atteintes de stérilité. À travers l'invocation des génies de la fertilité féminine s'opère la métamorphose des oiseaux-gendarmes en petits d'hommes, de sorte que les nouveaux parents peuvent désormais apprécier pleinement le bonheur de la paternité et de la maternité. De la même manière, « la valorisation positive de la femme, de la fécondité » (G. Durand: 1992, p.

253) est perceptible dans l'une des adaptations musicales les plus longues et les plus abouties du poète. C'est ainsi que dans la mélodie "Intiayi s'arende" - patronyme de la vieille dame, héroïne secondaire du récit - (album *Owèndè*, 1979), la jumelle Wora est retenue prisonnière chez un vieux couple vivant en ermite, à la suite de la transgression d'un interdit pendant une excursion en forêt. Et pendant son sommeil, la jeune fille ressent de manière régulière la présence d'un homme qui se glisse nuitamment dans son lit. Elle découvrira plus tard avec horreur qu'elle attend un enfant dont le vieux Ngodumi est le géniteur. Il apparaît donc que la jeune fille est soumise au poids des valeurs traditionnelles, car sa liberté et son épanouissement sont sacrifiés sur l'autel de la maternité. C'est donc tout naturellement que la vieille femme reste attachée à l'impératif de reproduction, à l'exigence de fécondité au mépris de la souffrance et des supplications de la captive qui est contrainte d'accepter sa nouvelle vie de jeune mère. Car lorsque Wora interroge son hôte avec insistance en lui confiant ses sensations nocturnes, Intiayi S'arende tente de la rassurer en minimisant les actes de viols répétés dont est victime la petite recluse à travers une formule euphémisante : « Oui, c'est effectivement mon mari Ngodumi qui vient te visiter chaque nuit » (paroles traduites en français). On peut donc convenir avec Dominique Maingueneau que la femme s'identifie ici au symbole même de « *la féminité domestiquée de l'épouse, à celle qui est mise au service de l'arbre généalogique et du patrimoine* » (1999, p. 46). Par ailleurs, en remontant aux sources de l'archétype de la matriarche dépositaire des pouvoirs et des savoirs ancestraux, Pierre Akendengue dévoile par là un autre aspect du rôle majeur qu'il accorde à la femme dans ses opus. La fragilisation du système patriarcal ou plutôt l'absence du « Grand Souverain mâle » (G. Durand : 1992, p. 226) se fait particulièrement ressentir avec la mise en lumière de la mythique reine combattante Sarraounia à qui l'auteur-interprète consacra un album paru en 1986. On doit en effet à Pierre Akendengue la composition de la bande sonore du film "Sarraounia" du scénariste et producteur franco-mauritanien Med Hondo, en coproduction avec la direction cinématographique nationale du Burkina Faso et des films Ô. S'il est vrai que certains critiques considèrent que Sarraounia est avant un mythe littéraire, une inconnue des historiens, un personnage qui prend forme et vie grâce au roman du poète et homme politique nigérien Abdoulaye Mamani (*Sarraounia*, 1980), il reste que cette combattante a fini par s'imposer comme un « mythe national » en Guinée. De ce point de vue, Elara Bertho propose une analyse "des processus de construction de la mémoire de la colonisation autour de la figure d'une reine-guerrière" dans son article intitulé « Sarraounia, « une reine africaine entre histoire et mythe littéraire (Niger, 1899-2010) » (2011). En effet, symbole de la lutte contre l'occupation coloniale, cette souveraine aurait organisé la résistance, protégé les habitants réfugiés dans la forêt, et continué de harceler la colonne Voulet-Chanoine à la fin du XIX^e siècle (1899). Elle incarne pour ce faire la figure emblématique de chef politique et religieuse du village animiste de Lougou, voire du pays tout entier, en même temps qu'elle symbolise la résistance face à la colonisation et la défense de la terre. Aussi, le musicien gabonais consacre-t-il à cette figure mythique trois chansons pour magnifier le destin exceptionnel et souligner la bravoure de cette sorte de guerrière amazone : la première en version chantée, la deuxième en version longue et la troisième en version flûte. Deux autres exemples de cette figure de la femme sociable, responsable et protectrice dans le contexte de l'organisation sociale traditionnelle apparaissent dans l'album "Destinée" (2013). On y voit de fait se dessiner le visage de la Mère – à la fois aimante, épouse parfaite et garante des pratiques coutumières. Image magnifiée et corps surdéterminé, elle est souvent identifiée à la terre qui nourrit et qui protège. Tel est le cas de Mama y'oma qui est

présentée comme le parangon de la figure maternelle toute puissante, porteuse d'un amour sacré, point d'attachement et de ressourcement indispensables que le poète souligne dès les premiers vers de la chanson :

Transcription	Traduction
Mama y'oma ! A re ire A ze n'iwe (bis) Ayè wa kawo mbia Ayè bo! ayela Mam'iyami mbia (bis) aye	Une mère est un médicament Un antidote contre tout mal Quand elle vient, c'est le bonheur Quand elle s'éloigne, tout chavire Ma mère, si belle, si belle !

C'est également à la célébration de la figure de la mère essentiellement dévouée à la survie et au bien-être de sa descendance (jusqu'au sacrifice suprême) que nous invite Akendengue dans la mélodie « Destinée » qui donne son titre à l'album. Dans un style qui mobilise les canons de la tradition orale, le poète relate les aventures périlleuses de Mama Amburwè qui, mue par l'instinct et l'amour maternels, décide d'aller en quête de sa fille Iwenga, arrachée à sa mère au cours d'un rapt mené par le grand guerrier Ekafi. Les paroles du chanteur semblent accompagner la doyenne durant son périple vers la cité mythique des guerriers de Tando, afin de la galvaniser dans son combat pour la libération de sa fille :

Transcription	Traduction
Zwe kambe mam' Amburwè Mama Ntenanhandi Age song'idyuwa Kond'obota ayunidiana	Nous parlons de maman Maman Ntenanhandi Elle est allée au-devant de la mort Parce qu'une mère peut donner sa vie pour sa progéniture

En réalité, on retrouve en Mama y'oma et Mama Amburwè les traits caractéristiques du mythe créole de la femme poteau mitan² ou « *fanm poto-mitan* » (au sens littéral, « femme qui est le pilier du foyer ») - représentation très prégnante dans les imaginaires des sociétés antillaises au point où elle finit par constituer une forme de mythe « rassurant », dans une cosmogonie désincarnée. Il serait intéressant de consulter à ce propos l'interview de Stéphanie Mulot publiée le 08 mars 2018 :

Le poto mitan symbolise cette figure de mère solide et combative qui lutte pour l'éducation de ses enfants. Et cette injonction faite aux femmes de "tenir" est aussi un arrangement pour des hommes qui se délestent ainsi de leurs obligations paternelles et conjugales. Du côté du mythe, le poto mitan est donc cette image de mère glorieuse qui aurait des qualités extraordinaires de résistance et d'abnégation. Ce mythe de la mère esseulée mais idéale est à déconstruire et dépasser, car il reproduit l'image d'hommes forcément irresponsables et coupables, et de femmes

2



condamnées à la douleur d'une vie sacrifiée où seuls les enfants seraient sources de plaisir³. »,

Manifestation même de « la féminité sacrificielle » et de la toute-puissance du principe maternel, cette figure qui suscite respect et admiration, se déploie dans une cosmologie synthétique où fusionnent mirage et réalité. Il ne serait donc pas surprenant de voir Akendengue convoquer dans la mélodie "Mama y'oma" des expressions poétiques et quasi-religieuses soulignant la respectabilité et la sacralisation de la Mère dans une sorte d'idéalisme éthéré. Car la mère remplit le double rôle de support sur lequel repose l'équilibre familial, et de vecteur par lequel se transmet ou se manifeste la communication avec le divin, le monde invisible, la spiritualité et l'identité profonde :

Transcription	Traduction
Dyo nè Mama	Si mère se retrouve de l'autre côté du fleuve
Bo mbedale	Et nous de l'autre, au débarcadère sans
Ezene nende	embarcation ...
Kaw'a sokw'ilanga	Cris de détresse ... Appel désespéré !
Kaw'a sokw'imbela	Ma mère si belle, si belle
Mam'iyamy mbia (<i>bis</i>) aye	Elle est Etoile du Berger
Ayè n'Etondenkolo	Elle est Etoile polaire
Ayè mo Edandenwongo	Elle est Poussinière, telle cette Mère Poule
Obotondyogoni ayani zwè	Qui donna naissance
y'awana	Tout là-haut à ses enfants c'est elle notre Mère
Kaw'ayè	

S'il est indéniable que l'analogie aux figures légendaires et mythiques renforce l'exploration du féminin chez le poète, il reste que les images qu'il se construit sont déformées afin de mieux célébrer la femme. Et bien que ces « schèmes mythémiques » aient tendance à se démarquer des représentations aliénantes héritées des siècles précédents qui accordaient la prééminence à l'imaginaire et à la logique patriarcale, on observe toutefois que chez Pierre Akendengue « l'archétype mystique de la femme absolue - multiple et au moins double et dédoublée - incite à l'organisation mythique autour de la *Magna Mater Deorum*, Vierge et Mère Féconde, Mère et Amante, guerrière ou amazone redoutable et amante maternelle nourricière et apaisante. » (G. Durand : 1992, p. 251). En conséquence, on passe subrepticement de l'archétype de la femme Mère, de la matriarche mystérieuse dépositaire des pouvoirs ancestraux au portrait de la femme moderne symbole du mal, de la noirceur d'âme et d'esprit auréolé par l'âme romantique de l'Amant.

2.2 Le mythe de la femme « double et dédoublée »

La vision de la femme dans les chansons d'Akendengue est fortement marquée par l'empreinte de l'intimité, par la conscience romantique qui se nourrit très souvent de la souffrance d'un amour non réciproque. De manière générale, la grande passion du soupireur qui est accentuée par la beauté féminine, se heurte à l'indifférence et à la cruauté de l'être aimé. Ces textes s'apparentent dès cet instant à de véritables odes à l'amour, de

³ Philippe Triay, mis à jour le 7 mars 2019 à 15h54, disponible sur <https://la1ere.francetvinfo.fr/8-mars-aux-antilles-femmes-sont-particulierement-exposees-violence-stephanie-mulot-anthropologue-guadeloupe-567029.html>

véritables ballades qui traduisent l'éblouissement et le ravissement du poète face à ces déesses qui lui inspirent tendresse, grâce et amour. Il se crée ainsi un jeu de constructions rythmiques, d'images colorées et denses inspirant des symboles et des mélodies porteuses d'une représentation contrastée de la femme. D'une part, le chanteur fait l'éloge de la beauté pure, saisissante et insaisissable sur un style marqué par la sincérité et l'intensité émotionnelles. C'est justement cette espèce de rêverie sentimentale que l'on retrouve dans "Bonne Modernité" (*Obakadences*, 2000) dont le rayonnement est décrit en ces termes :

Elle naquit par hasard
 À l'aube du siècle dernier
 Sa taille aussi frêle que l'intestin grêle
 La touffe de ses cheveux s'ouvrait en parapluie
 Dieu ! Qu'elle était belle, belle à nulle autre pareille !
 Et elle se balançait
 Et elle se dandinait :
 Et alors ?
 Très vite elle tomba enceinte
 Toute la contrée la vit enceinte
 La délivrance arriva
 Les hommes poings levés au ciel
 Les femmes secouant leurs mamelles, leurs seins nus.

Cette fable décrit en effet le charme envoûtant de l'héroïne dont « la taille frêle », la chevelure dense et la démarche lancinante constituent les principaux atouts. La naïveté apparente et la fraîcheur de Bonne Modernité viennent renforcer sa coquetterie et son pouvoir de séduction, suscitant chez les hommes une sorte de pulsion érotique et chez les femmes de l'admiration, de la vénération. « Toute la contrée » semble en effet plongée dans un tourbillon de sublimation de cette sirène ; et l'auditoire assiste, médusé, à cette espèce de métamorphose où la femme se confond avec une ombre ondulante et ensorcelante - d'où le ravissement du poète : « Dieu ! Qu'elle était belle, belle à nulle autre pareille ! ».

À côté de Bonne Modernité, on pourrait aussi citer Kaolo dans la chanson " Edidi " (*Espoir à Soweto*, 1988) qui s'inscrit dans la tradition des chants consacrés à la célébration de la beauté et de la sensualité féminines. Le génie créateur du chansonnier se déploie dans l'évocation de son éblouissement face au spectacle de danse offert par la jeune danseuse dont le « *corps oscille comme une belle calligraphie* » (kaolo en langue myènè). D'entrée de jeu, le poète a recours à l'interjection vocative « *Oh ! l'ami*, », reprise au début de chacune des quatre strophes, pour marquer son émerveillement devant le « *talent* » et le « *charme* » presque ensorcelant que *la danseuse* tient de ses « *ancêtres* » les « *Agombés* ». Présentée dans une perspective romantique voire idéaliste, la femme myènè (et africaine en général) revêt ici une profondeur psychologique et inspire le respect voire la vénération. Dans cet hymne à la féminité, le corps se fait « *plume* » ou « *stylo à encre* » (kaolo) dont les gestes gracieux esquissent une chorégraphie raffinée et sensuelle durant la longue période accordée aux instruments. On retrouve par ailleurs le même émerveillement dans "Ndandaye", tiré de l'album éponyme (1976). Cette composition musicale en hommage à la tante du chanteur reprend le nom affectueux que l'on donne en myènè aux femmes qui portent le nom *Ogandaga* et célèbre sa beauté hors



norme. La description du musicien laisse ainsi dévoiler une femme d'une gentillesse et d'une élégance sans commune mesure, une créature parfaite avec une corpulence élancée, une nuque brillante comme le soleil, un nez aquilin, un cou de « femme girafe » et une démarche délicate mimant le rythme et le son des cloches. Par extension, Ndandaye symbolise à elle seule l'idéal de la beauté féminine noire :

Transcription	Traduction
Ogègèni na go mbami, nkombe na go nkóri, Ndandaye Ndandaye mw'ogolo wè kilia g'elielie Zè ntye, awè djógó Agelenge ngilon ngilon Ndandaye ekènd'emènga Ndandaye Ndandaye Ndandaye ndjanginaga	L'étoile, le front, l'astre solaire La nuque de Ndandaye Ndandaye, il suffisait de poser la plante de son pied fin quelque part Aussitôt les cloches sonnaient alentour Ndandaye a une démarche élégante Ndandaye Ndandaye Ndandaye éblouissante

La « redondance de ce schème patent » (G. Durand : 1992, p. 346) apparaît également dans la description faite des jeunes filles (Afia, Kita, etc.) qui hantent l'univers de la chanson "Nandipo" (1974), village natal du poète. Il s'agit ainsi de l'évocation nostalgique de l'univers paradisiaque dans lequel l'artiste a grandi. « Là-bas » en pays Nkomi, les femmes qui y vivent sont d'une beauté légendaire :

Transcription	Traduction
Gogo ekambo nè anto imbwiri imepa si nkogo itonda G'orema Vona Afia Awé poné Kita Gogo ekambonè anto imbwiri Imempa si kogo itonda G'orema	On dit que là-bas les femmes sont des fées Beauté de légende, amour dans le cœur Regarde Afia, regarde Kita On dit que là-bas les femmes sont des fées Beauté de légende, amour dans le cœur

La projection de ces images de la femme vise à éveiller chez l'homme un puissant pouvoir de fascination, non seulement par sa beauté captivante, mais surtout par ses qualités et valeurs morales exceptionnelles. La manifestation de cette capacité se lit dans la séduction et la marque d'un amour qui transcende toute rationalité. D'autre part, nous sommes bien en présence du « contenu mythémique » de la femme funeste et fatale avec qui on entretient une relation d'amour toxique. Le poète est alors pris dans une passion dévorante, un amour lucide et généreux face à l'apparition soudaine d'une femme voluptueuse qui mène ses aspirants vers la quête d'un objet inaccessible, d'une image hors de portée. À titre d'exemple, Nkere (*Nkere*, 1974) dont l'identité se confond à celle d'une rivière, qui s'inscrit dans le rythme propre à une société initiatique féminine myènè (le ndjèmbè), évoque une séparation douloureusement vécue. Les lamentations du poète reflètent son profond chagrin, en même temps qu'elles regorgent d'une force régénératrice. Dans la mesure où le narrateur éprouve une certaine sérénité à l'idée de savoir cette « rivière » partie en « paix », en dépit du chagrin infini qui le ronge. Dans une apparente simplicité et une grande proximité avec la femme aimée, l'amoureux éconduit semble avoir fait sienne cette atmosphère mêlant rêverie joyeuse, douleur et effervescence de la passion qui donnent au poème une dimension à la fois digne et poignante :

Transcription	Traduction
Ntsugw'agèndi ni Nkéré	Le jour où Nkéré partit,
Ntsugw'agèndi ni Nkéré	Le jour où Nkéré partit
Nkumb'antsoni go ntono	Ma poitrine s'inonda de larmes
Go pikilyaré Nkéré we Nkéré ééé	à cause de la pensée de Nkéré
Ngwe ! Nkéré émèno azingo	Nkéré ma vie est souffrance
Ngwe ! Nkéré émèno éyoli	Nkéré ma vie est peine
Ngwe ! Nkéré ank'agugha	Nkéré la solitude,
Hum ! ngomu ya wè !	C'est la misère ! humm !

De même, l'auditoire est frappé par l'attachement quasi-obsessionnel d'un homme pour une femme *fatale*, « qui allie à une apparence charmante une foncière cruauté et une grande dépravation » (G. Durand : 1992, p. 114). En effet dans la supplique "Bimbria re deg'oma penda" (*Obakadences*, 2000), qui signifie littéralement « Tant de marques n'entravent pas ta valeur », un homme vaillant et dévoué chante son amour immodéré pour sa « très chère et tendre » INTIAYISARENDE. Le musicien met ainsi en exergue les excès et les dangers de l'inclination amoureuse à travers la tension entre le romantisme passionnel, la tristesse de l'amant et la « colère » de la femme aimée. Les rapports complexes qui unissent le narrateur enamouré à cette femme plutôt capricieuse et égoïste constituent à la fois une source d'énergie et d'actions positives et un moteur de déchéance et de désœuvrement de l'amant. Car cette passion limite la liberté humaine, annihile la raison et pervertit la relation à l'amant qui peut être réduit à l'état d'esclavage. Par ailleurs, une autre variante de ce « motif redondant » ressort dans l'histoire insolite qui métaphorise les agissements d'une reine taciturne, émotive et désincarnée sur un arrière-plan de réalisme fantastique. Incarnation de la femme émotive et irréfléchie, NGWAVAZA semble habitée par les germes diaboliques de la vengeance, de la colère, de l'emportement malgré son statut social. Sur un ton anecdotique, le titre "Wuliewulie" (*Obakadences*, 2000) reprend le mythe du double chez la femme, capable de donner la vie et la mort. Dans ce récit allégorique, est retranscrite l'histoire d'un couple de vieillards - le dieu RANYAMBIE et la reine NGWAVAZA – qui eut un fils issu de l'univers intemporel AGANO⁴. Un jour, alors qu'un python s'appêtait à dévorer l'enfant qui jouait derrière la case, le chien vint au secours de son petit maître et attaqua mortellement le

⁴ L'essence de cette philosophie traditionnelle repose en grande partie sur le principe « d'une dualité existentielle » mise en exergue dans le discours que Pierre Akendengue prononça, le 18 mai 2011, alors qu'il recevait les insignes de Chevalier de l'Ordre de la Légion d'Honneur à la Résidence de l'Ambassade de France au Gabon : « Dans mon île, la valeur fondamentale c'est l'unité cosmique, l'unité du monde par la vertu d'une énergie efficiente qui pénètre et meut tout l'univers : force vitale ou Ngulu en langue Omyènè. Le cosmos est donc une entité unique constituée cependant par cinq sous-univers :

Ntyé : la terre, dans nos contes et mythes, la terre ne comprend que deux étendues l'Ouest (olandontyuwa) et l'Est (olandoabundjè). Reconnaissons que c'est plus commode à rassembler car l'objectif social recherché, c'est le renforcement de l'harmonie et il n'y a donc pas de conflit Nord-Sud. Le deuxième sous - univers est Awanaga : les Humains avec aussi deux sous-ensembles : les normaux dits Mpendo et ceux qui ont le mauvais œil Anyémbanyemba : ils possèdent le vampire (Inyemba), polype logé dans les viscères paraît-il. Le troisième sous - univers c'est Ayama : les bêtes avec là aussi des subdivisions : inyama (les animaux), inyoni (les oiseaux), imamba (les reptiles), wèrè (les poissons). Le quatrième sous - univers c'est Elonga : le séjour des morts avec les morts qui étaient normaux de leur vivant- Ikinda, et ceux qui avaient le mauvais œil Inyambè. Le cinquième sous - univers est Awirondjogo- le séjour des génies, des dieux, répartis eux aussi en bons et méchants. »



reptile. À la suite du combat âpre qu'il venait de remporter, le canin - « maculé de sang » -, vint chercher du réconfort auprès de sa maîtresse. Convaincue cependant que le chien avait tué leur « unique fils », la souveraine poussa une plainte de bête égorgée et alerta son époux : « Oyayoo ! omwan'iwazo w'ikika/ omwan'iwazo ni mbolombani / NKOGNAMBYE ! Mbua adyoni yè ! » (traduction : « Notre enfant, notre unique enfant. Ô RANYAMBIÉ, / Notre unique enfant / Ton chien l'a tué ! », s'écrie la reine. Ce dernier, cédant à l'émotion de son épouse, exécuta l'animal domestique à l'aide d'un fusil de chasse. Lorsque le nourrisson poussa un cri après la détonation, on découvrit alors un python mort. Rongé par la culpabilité et le regret, RANYAMBIÉ comprit que le chien avait été éliminé à tort, à cause du démon intérieur de la femme : « *Mais hélas ! le chien est mort, déjà mort, une mort de chien, de chien* », peut-on l'entendre soupirer à la fin de la chanson.

3. Dynamiques esthétiques et ontologie de l'anamorphose du féminin

Les visages mis en exergue jusque-là par Pierre Akendengue (femme fatale, séductrice, gardienne des croyances et savoirs ancestraux, guerrière, etc.) constituent en réalité un paravent nécessaire à la création et à légitimation du mythe éternel de la Femme Mère. Le musicien affiche ostensiblement son appartenance et son attachement indéfectibles à ce mythe féminin, symbole du continent noir et porteur de son projet philosophique de création des Etats-Unis d'Afrique.

3.1 Le mythe de la Femme Mère : essai d'herméneutique de l'Altérité féminine

D'un point de vue « latent », la femme est l'incarnation du nouveau visage que Pierre Akendengue veut donner à l'Afrique, loin de son passé chargé de violences et d'humiliations. La nouvelle femme, libérée de *La Domination masculine* (P. Bourdieu: 1998) et du joug du colonialisme, peut enfin s'exhiber (à l'image de Kaolo ou de Bonne Modernité) et éveiller chez les hommes un puissant pouvoir de fascination, non seulement par sa beauté magnétique, mais surtout par ses qualités et valeurs morales singulières. La manifestation de cette capacité se lit dans la séduction et la marque d'un amour qui transcende toute rationalité, en dépit de l'évolution « des situations et des décors » (G. Durand : 1992). La phase de découverte de l'Altérité féminine que le poète développe l'amène à afficher un enthousiasme démesuré qui ressort progressivement dans le tracé et les courbures des images féminines à l'intérieur de ses chansons. Cette identité féminine (noire) est portée par une constellation de portraits qui illustrent et alimentent le « mythe directeur » de l'Afrique Mère qui prendra réellement forme et vie dans "Afrika Obota" (1976) – plus précisément dans les deux dernières strophes du chant :

Transcription	Traduction
G'awuli Nkombe y'onwa w'AFRIKA Ne ka pange unite Ndo NINGO ndo NINGO asapili unite Aker'abundye, atoke ntyuwa Ngomwe ! Mye adewa ni nyino ne mene ya wendya Zwe panga unite	C'est pourquoi l'ASTRE SOLAIRE Le fils aîné d'AFRIKA notre mère dit : Il faut faire l'unité Mais la PLUIE, la PLUIE a sapé les fondements de l'unité A démembré le pays Creusant l'est et ses montagnes Pilonnant l'ouest et les océans. Et pourtant j'ai fait un songe : demain

Mene mene azw'atени ni liberte Abundyе awungwe arevo Ntyuwa awungwe arevo Azwe ngwe mo. Hm...obota, hm ... kaw'AFRIKA	Nous ferons l'unité Demain, demain nous aurons la liberté Tous frères de l'est à l'ouest Tous du même pays, de la même mère AFRIKA.
---	---

Le poète gabonais offre ici un hymne reprenant un mythe politique : celui du rêve d'unité du mouvement panafricaniste et l'accentue tout en y ajoutant une dimension religieuse voire mystique. Dans une humeur mélancolique, le musicien associe subtilement politique et sacré dans le but de célébrer la mère Afrique. Il y compare en outre de manière explicite les Africains qui n'ont rien créé, et « les autres » à qui le monde doit les grandes révolutions techniques et scientifiques : l'invention des « bombes atomiques », le voyage dans l'espace ou encore les luttes pour « la liberté ». L'idéologie panafricaine surgit dès lors à la suite de l'invocation de *N'kombe* – « l'Astre Solaire » et « fils aîné d'AFRIKA notre mère » Afrique. De la sorte, se mettrait en place un nouvel espace de partage, une communauté fraternelle unique où s'éclipseraient toutes les différences raciales, religieuses et ethniques. Fidèle à ses engagements et à ses principes, Pierre Akendengue déclinera encore de façon ouvertement engagée son combat pour la construction du panafricanisme et même de l'universalisme au cours d'un entretien accordé aux journalistes de RFI (Soro Solo et Vladimir Cagnolari) en 2014, en insistant sur le principe suivant :

La terre est notre parente. Et quand je dis Afrika obota, Afrique notre Mère, pour moi l'Afrique est un être vivant. Tous les pays sont les enfants d'Afrique. Et c'est une ode à l'unité de l'Afrique, (« L'Afrique enchantée I »).

Une telle observation appelle trois interprétations possibles. La première lecture est à chercher dans le fait que cette Afrique est l'hypotexte de la Terre Mère, archétype et symbole de la maternité et de la protection. Ici la personnification du continent africain vise à montrer qu'il ne s'agit plus simplement d'une image ou d'un substantif inanimé, mais d'un « mythe de la femme, figure sublimée, apparition de beauté, objet précieux » que l'on souhaite immortaliser (J. Arnaud: 1982, p. 722). Une telle métaphore extrême vise à donner à l'Afrique une charge sémantique plus profonde et complexe, une originalité et mieux l'imprimer dans les consciences et la figer dans l'éternité. Cette conception n'est pas sans rappeler un personnage emblématique de la mythologie grecque : la déesse Gaïa, modèle de la Terre-Mère, ancêtre maternelle de nombreux dieux. On lui attribue en effet la naissance des divinités telles que les Cyclopes, les Titans, les Hécatonchires ou encore du terrifiant Typhon. À l'image de la déesse grecque, Mère Afrique a enfanté toutes les créatures humaines et « *tous les pays* », qu'ils soient localisés sur le continent même ou dans le reste du monde. Cette origine commune oblige tous les hommes et les Africains en particulier à revendiquer leur ancrage dans une terre unique censée sceller leur Unité et leur solidarité. A ce sujet, on peut citer Elara Bertho qui soutient que cette « solidarité découle de la lutte anticoloniale, tout comme les racines du panafricanisme se sont construites en réaction aux pressions racistes et aux dynamiques d'apartheid, depuis la conférence panafricaine de Londres en 1900 jusqu'aux *Blacks Panthers* californiennes de 1966, et aux mouvements guerriers de la Black Liberation Army (1970-1981). L'union noire se crée donc d'abord contre la violence blanche » (2018, p. 111). Par ailleurs, Juste Tindy-Poaty de son côté analyse la manière dont Pierre

Akendengue - « poète panafricain de tradition orale » - se saisit de la chanson comme un acte de résistance, une arme de contestation de l'oppression et de dénonciation de l'arbitraire (2008).

La deuxième explication quant à elle peut se trouver dans l'hypothèse scientifique selon laquelle l'origine de la race humaine se situe en Afrique de l'est. Cette thèse est largement soutenue par l'auteur-interprète en 2008 dans une chanson phare de l'album *Vérité d'Afrique*, opus écrit en réaction contre le Discours de Nicolas Sarkozy prononcé à Dakar un an plus tôt. L'artiste y martèle en effet, à deux reprises, dans les vers finaux de "Vérité d'Afrique" qu'« Espoir de vie vit toujours en Afrique ». L'on n'est pas sans savoir qu'*Espoir de vie* ou « Toumai » en langue gorane, l'une des langues locales du Tchad, représente le nom attribué au crâne fossile découvert en 2001, datant d'environ sept (7) millions d'années, et considéré comme le plus vieil ancêtre de l'homme. Une articulation entre mythologie et science ne peut bien s'appréhender que si l'on adjoint une troisième réponse justificative d'ordre anthropologique voire ethnologique. Les travaux d'André Raponda Walker sur les langues gabonaises viennent dans ce sens nous apporter un chaînon manquant : il apparaît que dans la culture myènè, en plus de signifier la Mère, *obota* est une plante volubile, considérée comme un talisman de fécondité (2012). Par conséquent, il se dégage une triple lecture où la figure féminine fait l'objet d'une représentation mystique et d'une admiration contemplative. Sous l'effet d'un miroir déformant, elle passe du statut d'être humain à celui d'une entité (la Terre Afrique), enfin à celui d'un végétal (la plante) dont la principale vertu est la fertilité. Ce phénomène de personnification et de divinisation participe de la légitimation de son rôle dans la société et de l'épaississement du voile mystérieux qui entoure cette dernière. Cet impératif, fortement imprimé par les positions politiques de l'artiste au cours des cinquante années qui jalonnent sa carrière, a tendance à fonctionner comme un refus de la soumission, un appel à se mobiliser pour la libération de l'homme face à toutes les variantes de l'oppression. C'est donc tout naturellement que le thème de la liberté se retrouve dans l'ensemble de son œuvre musicale : « Vivre sans vivre libre, ce n'est pas vivre, / Notre destinée, c'est de vivre la liberté » ("Destinée", 2013), telle est la condition de tout homme dont l'engagement dans ce combat permanent pour la liberté peut conduire à la persécution, à l'exil ou pis encore, à la mort comme nous le montre l'itinéraire du personnage Poe. L'esprit de combativité de Poe et son intransigeance se résument sans détour, dès 1976, dans ces ultimes vers de la chanson "Considérable" dont la typographie et l'effet de répétition témoignent de l'engagement et du désir de l'éternelle liberté qui hantent le musicien : « VIVRE SANS VIVRE LA LIBERTÉ DANS SON PAYS, / CE N'EST PAS DIGNE D'UN PEUPLE CONSIDÉRABLE » ; / Mais tout peuple est considérable / Considérable », (*Afrika Obota*, 1976).

3.2. Polyphonie poétique du mythe de la femme

Avec leur esprit et leur ton spécifiques, les productions musicales de Pierre Akendengue ici sélectionnées véhiculent une morale et sont orientées vers la recherche d'un équilibre sociétal. En effet, loin de marquer une rupture ou de proposer des métamorphoses du mythe féminin, c'est à la découverte de la nature complexe ou paradoxale de la femme qu'invite le poète via l'héritage culturel traditionnel. À travers des descriptions originales, la multitude de portraits de femme, portés à la perfection et au sublime, permettent de (re)donner vie à l'univers des mythes. Animés par la passion, ses textes chantés absorbent une surcharge lyrique et des histoires ou légendes connues

de l'artiste. D'ailleurs, le chanteur reconnaissait lui-même l'influence de la culture traditionnelle dans sa création musicale et artistique au cours d'une interview accordée à François Mauger en 2016, lors de la sortie de l'album *Destinée*:

Vous savez, j'emploie souvent cette expression : j'ai « mangé beaucoup de culture » dans mon enfance. J'ai été élevé dans ma langue maternelle, entre joueurs de cithare et joueurs d'arc musical (d'ailleurs, l'arc musical, on l'entend sur "Y'a qu'à aimer", la deuxième chanson de l'album, entre tam-tam et pirogue. Chasser, pêcher, dormir sur une natte non loin du feu, entouré d'arbres beni beni, c'est un paradis ... Voilà l'atmosphère dans laquelle j'ai grandi. C'est cela qui m'habite. Cela me revient en mémoire lorsque je pense à mon enfance mais aussi lorsque j'appréhende le présent. Je suis ce mélange-là : un gardien du temple qui vous donne des nouvelles du terroir mais qui est aussi avide de nouvelles de l'extérieur. Et je profite de la capacité de la musique traditionnelle d'intégrer des éléments exogènes. [...] La culture traditionnelle se transmet mal. C'est dommage. J'ai toujours essayé d'établir une passerelle entre la culture traditionnelle, que je décris symboliquement comme « l'université de la forêt », et la modernité de la vie dans nos villes.

Aussi, loin d'être de simples personnages, les femmes de Pierre Akendengue - tout en revêtant une dimension universelle - s'apparentent à des créatures mythologiques légendaires destinées à réactualiser les mythes gabonais, africains et d'ailleurs, d'une certaine manière, à re-sacraliser notre existence quotidienne. De ce point de vue, la narration d'un mythe est si importante que la plupart de ses textes, à l'image de "Bimbia re deg'oma penda", "Intiayi s'arende" ou "Wulie Wulie", revêtent la forme d'un conte porteur d'une moralité, de sorte qu'à la fin du récit narré, l'auditoire n'a plus qu'à tirer un enseignement. Kelly Marlène Milébou Ndjave a proposé dans cette logique une analyse de l'enjeu du conte chez le musicien (2013). Bien plus, on peut convenir avec Pierre Agondjo Okawe que la tendance de l'auteur-interprète à s'inspirer des récits cosmogoniques de la culture myène pourrait s'expliquer par le fait que

L'univers agano représente le monde idéal où le méchant est toujours puni, la vertu toujours récompensée, le monde où l'intelligence est souvent du côté du faible qui, par la ruse, finit par triompher des oppresseurs et des brutes. [...] La vie de ce monde est révélée aux hommes par les Kondjo : récits épiques, enseignements moraux, contes et maximes juridiques » (1967, p. 17 et 19).

À titre d'exemple, on peut tirer quelques leçons de morale de notre corpus: la transgression d'un interdit peut entraîner de lourdes conséquences susceptibles d'impacter durablement notre vie ("Intiayi s'arende"), « respecter l'autre n'est pas une entrave à ton pouvoir » ("Bimbia re deg'oma penda") ou encore il ne faut jamais céder à l'émotion féminine ("Wulie Wulie"). Il va sans dire que le récit narré projette l'orateur (ou conteur) et l'auditoire dans une sorte de temps sacré. À l'écoute du texte et d'une mélodie comme celle de "Bonne Modernité", l'homme parvient à transcender sa condition de profane, en ce que l'héroïne évoluant dans ce conte fantastique maintient l'auditoire dans le contexte du monde moderne où réalisme et surnaturel se mêlent de manière équilibrée. Surgie de nulle part, à « l'aube du siècle dernier » avec ses coutumes ancestrales, Bonne Modernité traverse les époques jusqu'au monde moderne, pour s'indigner contre le nouvel ordre mondial axé sur une marchandisation généralisée de la nature, des corps et des esprits (l'esclavage par exemple) et sur la mondialisation, avec



ses incertitudes et ses mutations (internet, nourriture transgénique, etc.). Aussi, se met-elle à dénoncer devant la tribune de l'Organisation des Nations Unies la violence et la barbarie inhérentes à cette main invisible :

Bonne Modernité s'en est allée tout là-haut au sommet de l'O.N.U ;
Elle se mit à crier, se mit à chanter :
Déminer la femme, déminer la terre, déminer la planète, déminer le monde
À mesure qu'elle chantait, les femmes chantaient avec elle!
Et plus elle chantait, plus les hommes battaient des mains comme ça !
Déminer la femme, déminer l'enfance,
Déminer l'Afrique, déminer les routes
déminer les champs, les frontières.

Le texte musical chez Pierre Akendengue fonctionne, en dernier ressort, à la manière d'un réseau interdiscursif, dans lequel la figure féminine anamorphosée emporte l'auditoire dans l'existence des personnages et des événements exceptionnels. C'est le cas notamment de Mama Amburwè - métaphore de la liberté – qui reprend un épisode de l'épopée myène appelée *Ilumbu* dont la narration durait toute une nuit, souvent à l'occasion des veillées mortuaires. Il convient de préciser que, selon Sylvie Le Bomin et Florence Bikoma, ce conte épique « se présente sous la forme d'un récit ponctué par des interventions chantées par le conteur auquel l'assistance répond en un seul chœur » (2005, p. 87). Le récit de la reine NGWAVAZA s'inscrit aussi dans cette perspective, dans la mesure où il prend source dans la période vertigineuse de l'univers AGANO « *qui ne connaît pas notre durée, [ni] notre temps* ». Une telle stratégie d'écriture centrée sur la réactualisation permanente du mythe vise à « projeter l'auditoire sur un plan surhumain et surhistorique qui, entre autres choses, permet à cet auditoire d'approcher une Réalité impossible à atteindre sur le plan de l'existence individuelle profane » (M. Eliade: 1980, p. 83).

En réalité, l'écriture du mythe de la femme permet au musicien d'aller au-delà de lui-même, de prendre conscience que cette Femme Mère représente la source et la transcendance vers laquelle il doit tendre pour qu'advienne enfin l'Artiste qu'il est. Une fois cette alchimie opérée, il ne reste plus à l'auteur-compositeur Pierre Akendengue qu'à s'affirmer en se laissant emporter par la puissance de la transcendance féminine et le pouvoir du geste créateur qu'elle lui insuffle. À ce propos, Dominique Maingueneau nous propose une approche synthétique de la définition d'une œuvre artistique / musicale qui naîtrait « d'une mise en relation en quelque sorte originelle entre l'esthétique et le féminin (1999, p. 15) ». Car, poursuit le spécialiste de l'analyse du discours :

C'est en fin de compte sur une scène et dans un chatoiement d'images que le féminin va jouer sa partie avec l'homme. Cette scène, qui est celle de l'Art, n'est pas le vecteur contingent d'images de femmes, mais ce lieu singulier où vient jouer un féminin qui ne se laisse pas représenter dans les catégories de l'Homme. La femme fatale apparaît comme bien autre chose qu'un simple thème littéraire, mais comme l'opérateur même de l'élaboration esthétique. Le Mythe lie son interrogation sur la Femme à une interrogation sur l'Art. (1999, p. 85)

En d'autres termes, en nous proposant cette image de la femme fatale, Pierre Akendengue construit à sa manière l'espace et les modalités de surgissement de sa créativité et se constitue en véritable Artiste accompli au travers de mélancolies pourtant

joyeuses. Son écriture est portée par des constructions rythmiques et des sonorités, des images colorées et des vers qui résonnent comme des sentences, des maximes pouvant être aisément scandées et mémorisées par le public. Il en est ainsi de ces vers en français dans la romance "Nkéré" où s'alternent des strophes écrites en Myénè et en français. Là, l'auditoire se laisse, à la suite du narrateur, bercer par l'harmonie imitative de la fluidité du fleuve soutenue par l'assonance en /è/ : « *Puis ce fut comme un nénuphar et la rivière, et la rivière / Et tu m'entraînes et tu me traînes / Mais je t'aime ! Humm ! Humm !* ». On pourrait également citer "Ghalo Ghalo" dont les paroles scandées de façon répétées en langue myénè produisent un effet hypnotisant sur le public – d'où le recours à la formule incantatoire : « *Zwé kalun'inkènè ghalo, / Nkènè ghalo, nkènè ghalo...* ». En outre, l'efficacité et la beauté du texte d'"Afrika Obota" tiennent entre autres de sa structure travaillée (cinq strophes), des intonations douces et rythmées du chanteur et de ses stratégies énonciatives, notamment avec la question oratoire destinée aux enfants d'Afrique : « *Que faisons-nous depuis longtemps, longtemps ...* ». En somme, la Femme remplit un statut double : *objet* de la quête esthétique et sujet ou héroïne même, dans une perspective qui se voudrait non seulement africaine, mais aussi universelle en ce que l'écriture d'une œuvre (musicale ou autre) s'identifie désormais, selon Mahdia Benguesmia, à :

une quête de la femme, objet de l'art, sacre de l'origine et la quintessence de l'identité où viennent se conjuguer tous les sens du dire et du silence et ceux qui la traduisent dans sa duplicité présente-absente, elle, l'absente par « la mémorable présence », et celle qui pour être la mer doit aussi être « le navire et son ancre », pour briller, elle doit être « un soleil avare et féminin » et pour semer la vie, elle doit porter « des cils bordés d'ombre tragiques (2018, p. 42).

Pierre akendengue touche ainsi à l'essence même de l'écriture poétique qui consiste à transformer le monde par sa vision de la figure féminine transfigurée, à créer une nouvelle expression et à renouveler les images pour nous apprendre à mieux habiter notre monde. Le texte chanté peut, à partir de là, se lire comme un dialogue où se combinent harmonieusement des genres (contes, épopées, mythes, poème ...). Les instruments de musique (modernes ou traditionnels), la parole et les mots, la création littéraire ou musicale elle-même servent non seulement à transmettre un message, à faire résonner le rythme de la vie, mais surtout à rappeler à l'individu sa noble mission : la conquête de sa liberté. Il est donc indéniable que le genre musical répond entre autres chez Pierre Akendengue à un besoin d'approfondissement du mythe de la femme. Tout se passe comme si l'écoute d'un texte chanté renvoyait des représentations « patentes » et « latentes » de la femme-muse dans une perspective anamorphique qui semble être le ferment du génie créateur du musicien. Créature labyrinthique, «à la fois femme et déesse et c'est à travers cette duplicité que [le poète] la prédestine à devenir l'astre qu'il placera au sommet de son panthéon poétique » (M. Benguesmia: 2018, p. 45).

Conclusion

En définitive, l'auditoire découvre dans les chansons de Pierre Akendengue des descriptions du mythe de la femme dans une optique anamorphique. Toutefois, toutes ces représentations sont en trompe-l'œil et s'apparentent à des ornements poétiques qui revêtent, au fond, une réalité plus dense. Ainsi, les figures de la femme fatale, de l'épouse, de l'amante peuvent être considérées comme des avatars de la Mère Déesse, voire de la figure mariale. Autrement dit, le mythe de la Femme-Mère-Terre apparaît comme un



carrefour sémantique, un lieu de convergence de toutes les représentations sociales, historiques et philosophiques de la femme à l'échelle continentale et universelle. L'artiste-musicien en vient ainsi à conceptualiser un jeu d'illusions sémiologique sur la femme : la mère Afrique engendre le genre humain, en même temps qu'elle insuffle la créativité et enfante la liberté ; homme, esthétique et liberté sont donc intrinsèquement liés. Les représentations du féminin sont souvent soumises à l'épreuve de la fluidité et de la mobilité du regard de l'auditoire ; le musicien nous contraints à identifier la figure de la génitrice-épouse-déesse capable de porter en elle les deux puissances, Eros et Thanatos, dans un rapport harmonieux ou conflictuel. En plus de symboliser de l'amour et la protection, la femme que reflètent les compositions musicales de Pierre Akendengue se présente telle « L'Ève éternelle qui crée la racine et donne sens à la création du poète » (D. Maingueneau: 1999, p. 41). Elle est par conséquent à l'origine des mélodies porteuses de représentations de la figure féminine qui remplissent une fonction poétique, éthique et/ou philosophique. Nous avons ainsi tenté de montrer comment le mythe de la Femme-Mère favorise la naissance du mythe personnel de Pierre Akendengue qui fait glisser son œuvre musicale dans une dimension métaphysique voire théologique. S'il est vrai que ce sujet invite à interroger le rapport de l'auteur-compositeur à la femme de façon générale, il serait malgré tout intéressant de mener une analyse sur la relation que le musicien entretient avec la figure maternelle et, plus encore avec sa propre mère. En effet, en abordant sans détour le thème de l'éternel féminin, le poète tente de fixer définitivement le statut ontologique de la Femme (noire). Cette vision essentialiste porte à croire que la femme aurait des vertus génératrices et protectrices, des attributs et des qualités intrinsèques inaltérables. D'un certain point de vue, le musicien revisite le mythe de l'éternel féminin en annonçant une altérité féminine basée sur la valorisation de traits idéalisés (amour, sens du sacrifice, etc.) qu'on retrouverait en chaque femme par-delà les diversités historiques et ethnologiques. De la sorte, le modèle de la Femme Mère s'imposerait comme la référence justificatrice de l'image féminine, quels que soient le temps et l'environnement où cette dernière évolue. En outre, cette idée de l'existence d'une origine commune permet de saisir les fondements du panafricanisme dans le projet artistique de Pierre Akendengue.

Bibliographie

- AGONDJO OKAWÉ Pierre Louis, 1967, « Structures parentales et développement », Thèse pour le doctorat d'Etat en droit, Paris, Université de Paris.
- ARNAUD Jacqueline, 1982, *Recherches sur la littérature maghrébine d'expression française : le cas de Kateb Yacine*, Paris, éd. L'Harmattan.
- BALTRUSAÏTIS Jurgis, 2008, *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus. Anamorphoses*, Flammarion, Broché.
- BENGUESMIA Mahdia, 2018, « le mythe féminin grec comme substrat idéologico-esthétique de l'œuvre de Kateb Yacine », Viviane Koua (dir.) in *Les mythes féminins et leurs avatars dans les littératures et les arts*, Indigo, Paris, p. 44-55.
- BERTHO Elara, 2018, « Dynamiques d'inclusion et d'exclusion par le panafricanisme. Sur le panthéon panafricain imaginé dans la chanson sous Sékou Touré » in *Dynamiques actuelles des littératures africaines. Panafricanisme, cosmopolitisme, afropolitanisme*, 2018, Karthala, coll. « Lettres du sud », Karthala, p. 105-113.

- , « Sarraounia, « une reine africaine entre histoire et mythe littéraire (Niger, 1899-2010) », *Genre & Histoire* [En ligne], 8 | Printemps 2011, mis en ligne le 21 novembre 2011, consulté le 08 octobre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/genrehistoire/1218>.
- BOURDIEU Pierre, *La Domination masculine*, 1998, Seuil, coll. Liber.
- BRIDET Guillaume, BRINKER, Virginie et al. (dir), 2018, *Dynamiques actuelles des littératures africaines. Panafricanisme, cosmopolitisme, afropolitisme*, Paris, éd. Karthala p. 105-118.
- DOUVILLE Olivier, 2005, « D'un au-delà de la métaphore, ou lorsque l'anamorphose brise l'allégorie » in *Figures de la psychanalyse* 2005/1 (n°11), Éditions Érès, p.105 à 130, disponible sur <https://www.cairn.info/revue-figures-de-la-psy-2005-1-page-105.htm>, consulté le 22/08/2023 sur www.cairn.info
- DURAND Gilbert, 1992, *Visages mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Dunod.
- , 1992, *Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, 11^e édition, Paris, Dunod.
- ELIADE Mircea, 1963, *Aspects du mythe*, Gallimard, réed. Folio.
- , 1957, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard.
- , 1963, *Aspects du mythe*, Gallimard, NRF.
- , [1952], renouvelé en 1980, *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux*, coll. « Tel », Gallimard.
- LE BOMIN Sylvie, BIKOMA, Florence, 2005, *Musiques myènè de Port-Gentil à Lambaréné. Gabon*, Presses Universitaires du Gabon, éd. Sepia.
- LEVI-STRAUSS Claude, 1958, *Anthropologie structurale*, Paris, Pion.
- , *Anthropologie structurale*, 1958, Paris, Pion,
- MAINGUENEAU Dominique, 1999, *Féminin fatal*, Paris, Descartes et Cie/ éditions HCI.
- MILEBOU NDJAVE Kelly Marlène, 2013, « Pierre Claver Akendengue et l'art de chanter le conte » in *Littérature africaine et oralité*, Ursula Baumgart et Jean Derive (dir.), coll. « Lettres du sud ».
- RAPONDA WALKER André, 2012, *Dictionnaire français-omyènè. Omyènè-français*, Libreville, éd. Raponda Walker.
- RATANGA ATOZ, 2009, *Les peuples du Gabon occidental. Ng'Omyènè, Shékiani, Bakele*, Tome 1, Ed. Raponda Walker.
- TINDY POATY Juste, 2008, *Pierre Claver Akendengué ou l'épreuve du miroir*, Paris, L'Harmattan.

Interviews

- AKENDENGUE Pierre, 23 novembre 2014, « Pierre Akendengue, l'homme qui parlait la langue des oiseaux » - Emission de RFI, par Soro Solo et Vladimir Cagnolari : « L'Afrique enchantée I ».
- AKENDENGUE Pierre, 02 mai 2016, interview de l'album « Destinée » - propos recueillis par François Mauger.
- AKENDENGUE Pierre, 2011, Discours prononcé lors de la remise de la Légion d'Honneur, Résidence Ambassade de France à Libreville.



MULOT Stéphanie, disponible sur <https://la1ere.francetvinfo.fr/8-mars-aux-antilles-femmes-sont-particulierement-exposees-violence-stephanie-mulot-anthropologue-guadeloupe-567029.html>

Corpus :

Titres des chansons sélectionnés dans la discographie de Pierre Akendengue :

- "Ghalo Ghalo", (*Ghalo Ghalo*, 1972).
- "Nandipo" (*Nandipo*, 1974).
- "Nkere", (*Nkere* 1974).
- "Ndandaye" (*Ndandaye* 1976).
- "Afrika Obota", "Considérable" (*Afrika Obota* 1976).
- "Intiayi s'Arende", *Owèndè*, 1979.
- "Sarraounia" (*Sarraounia*, 1986).
- "Edidi" (*Espoir à Soweto*, 1988).
- "Bonne Modernité", "Wulie Wulie", "Bimbia re deg'oma penda" (*Obakadences*, 2000).
- "Vérités d'Afrique", (*Vérités d'Afrique*, 2008).
- "Destinée", "Mama Y'oma" (*Destinée*, 2013).