

## « TU T'EN ES PRIS À LA MAUVAISE GO ! » TRANSGRESSER LES NORMES DE GENRE SUR LES SCÈNES RAP DU GABON

Alice Aterianus-Owanga

Presses Universitaires de France | « Ethnologie française »

2016/1 N° 161 | pages 45 à 58

ISSN 0046-2616

ISBN 9782130733850

Article disponible en ligne à l'adresse :

-----  
<https://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2016-1-page-45.htm>  
-----

Distribution électronique Cairn.info pour Presses Universitaires de France.

© Presses Universitaires de France. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

# « Tu t'en es pris à la mauvaise go ! » Transgresser les normes de genre sur les scènes rap du Gabon



Alice Aterianus-Owanga  
Institut interdisciplinaire d'anthropologie du contemporain

## RÉSUMÉ

Cet article appréhende les parcours et les créations artistiques des rares femmes rappeuses évoluant à Libreville au Gabon, en vue d'interroger les systèmes de contrôle masculin qu'elles affrontent, les stratégies identitaires qu'elles développent, et la signification de leurs œuvres dans un contexte plus général de transformation des rapports de genre. Il montre que ces rappeuses inventent et redéfinissent plusieurs catégories d'identifications féminines (celle de la « garçonne », de la « femme émancipée » ou de la femme « africaine ») pour négocier leur incorporation dans le milieu rap. À l'interstice entre reproduction des normes admises et transgression des ordres institués, les rappeuses adaptent les modèles globaux offerts par la musique rap pour remettre en question certaines inégalités de genre.

*Mots-clés* : Rappeuses. Gabon. Identifications. Féminités. Transgression.

Alice Aterianus-Owanga  
Labex CAP – IIAC / LAHIC  
Labex Création, Arts et Patrimoines (INHA)  
2, rue Vivienne  
75002 Paris  
aliceaterianus@yahoo.fr

*T'es un player, pas de quoi en faire un drame.  
Tù me trompes et alors ? Est-ce que t'as vu des larmes ?  
T'as une soirée entre potes, vas-y rejoins tes sosses [amis].  
Demain à la même heure, c'est toi qui garderas les gosses.  
Au jeu de l'infidèle, non, non, c'est pas toi le best.  
Si tu cherches tes présos, c'est moi qui ai pris le reste. [...]  
Fais pas le gars choqué par mon attitude libre.  
C'est pas parce que t'es con, que moi je vais cesser de vivre.  
Tù dis : "c'est dans les gènes, c'est la testostérone",  
Mais si toi t'es polygame, et ben moi je suis polyhomme...  
[...]*

*Tù t'en es pris à la mauvaise go [fille], je suis comme toi  
ton alter ego.*

Tina, *La Danse du cocu*, 2014, Direct Prod./  
Nofia Sound.

Tina, rappeuse qui rencontre un succès remarquable depuis 2007 au Gabon, s'exprime ainsi dans un titre paru en 2013 à l'égard d'un hypothétique conjoint



Tina sur la scène du spectacle Urban Fest, Libreville, août 2011. Photo de l'auteure.

infidèle. Elle s'y positionne à contre-courant de toute attitude féminine victimaire, inversant les stéréotypes locaux sur le genre pour adopter le rôle d'une femme « polyhomme », rebelle à tout cloisonnement dans un carcan domestique, et se réappropriant sa sexualité.

### ■ Du rap au féminin : contextes sociaux et milieux musicaux

Comme ce morceau le laisse deviner, le secteur de la production rap au Gabon est un lieu privilégié de production de discours autour de la question du genre et des identités sexuelles, et un espace majeur d'observation de leurs dynamiques de formation et de transformation. Implantés à Libreville à partir de la fin des années 1980, par le canal des circulations transnationales des classes aisées dans un premier temps, le rap et le mouvement hip-hop auquel il appartient sont rapidement devenus des instruments d'expression privilégiés des jeunes urbaines, dans le registre du politique ou des revendications identitaires, et ce par-delà les appartenances sociales. Extrêmement présent dans les bars populaires, les boîtes de nuit, les transports en commun ou les ruelles des quartiers populaires, le rap accompagne désormais une large partie des activités et des ambiances urbaines, et il a donné lieu à une industrie propre dans le champ musical, ainsi qu'à un réseau d'acteurs impliqués de façon plus ou moins formelle dans la production musicale (managers, producteurs, DJs, concepteurs musicaux, danseurs, figurants (hommes ou femmes) de clips de rap, etc.). Ce réseau s'articule aux structurations et hiérarchies sociopolitiques locales et, tout en reproduisant les rapports de pouvoir observables au sein de différents champs, notamment dans le domaine du genre, il les remet en question et les bouscule.

Aux États-Unis, différents travaux ont décrit la subversion des catégories de genre en œuvre dans le secteur du hip-hop : certains se sont penchés sur une mise en évidence de la réification de la femme noire par les clips et les morceaux de rap [Armstrong, 2001 ; Sharpley-Whiting, 2007] ; d'autres se sont plutôt intéressés aux stratégies développées par les femmes pour remettre en question la domination masculine [Rose, 1994 ; Bost, 2001 ; Johnson, 2003 ; Keyes, 2011]. Les observations faites au Gabon à propos de l'organisation viricentrée du monde du rap et des mécanismes d'exclusion des

femmes relèvent en apparence de processus observés dans d'autres mouvements rap, particulièrement du côté états-unien ou africain<sup>1</sup>. Ils s'y déclinent cependant selon des modalités singulières, en ce que les jeux de rôles féminins permis par l'activité musicale y sont remodelés en fonction de la situation du Gabon contemporain.

Bien que l'État affiche officiellement une politique d'émancipation et de promotion du droit des femmes, des stéréotypes, des normes et des pratiques sociales communément partagées contribuent à entretenir un ensemble d'inégalités entre hommes et femmes, notamment dans le domaine du couple et du foyer. Le code civil gabonais autorise le mariage polygame, mais pas la polyandrie ; en dehors du mariage, il est communément considéré qu'une grande partie des hommes entretiennent un multipartenariat, pratique désignée par l'expression « deuxième bureau », tandis que la sexualité féminine libertine est dénigrée<sup>2</sup>. Bien que les femmes travaillent et que beaucoup deviennent chefs de foyer, en réponse aux transformations des rapports de genre [Mouvagha-Sow, 2002], le code civil et les discours relevés défendent la soumission de la femme à l'égard de son époux ou de son conjoint.

Cet article propose de mettre en lumière certains processus nés de la confrontation entre ce contexte social et les matériaux symboliques d'imagination du soi offerts par la diffusion du rap, en se penchant sur les manières dont des femmes se sont emparées de cette expression. Dans un milieu musical perçu comme essentiellement masculin, comment les femmes parviennent-elles à acquérir une reconnaissance artistique ? Quels arrangements identitaires opèrent-elles pour s'intégrer dans des cadres de socialisation masculins ? Et, plus largement, comment les pratiques féminines du hip-hop contribuent-elles à la transformation des ordres genrés au Gabon ?

En se basant sur les parcours et créations artistiques de quelques rares femmes rappeuses de Libreville, cet article éclaire les systèmes de contrôle masculin qu'elles affrontent et les stratégies identitaires qu'elles développent pour s'émanciper et parvenir à la reconnaissance, en réinventant différentes identifications féminines inspirées de modèles locaux ou globaux. Survenant rarement, et dans les limites induites par certaines structures de contrainte, cette émancipation s'appuie sur le brouillage des identités de genre, sur la mobilisation des hiérarchies d'ânesse et sur la reconnaissance internationale.

### L'enquête

Cet article est élaboré à partir d'une étude ethnographique de longue durée (2008 à 2014) au sein du mouvement rap gabonais, et à partir d'une centaine d'entretiens effectués avec des agents du milieu rap, dont les cinq rappeuses parmi les plus célèbres au moment de l'enquête. Précédée de deux années d'immersion dans Libreville et ses troupes de danse hip-hop, ma recherche est passée par l'observation des scènes, des lieux de production et des coulisses de l'activité rap, par un suivi des rappeurs (hommes et femmes) dans des déplacements artistiques (à l'occasion de tournées locales ou internationales), par une analyse d'un corpus d'œuvres avec leurs auteurs et par la réalisation de récits de vie<sup>3</sup>.

### ■ Barrières à l'empowerment féminin : parrainages masculins, rumeurs dénigrantes et usage social des traditions

Comme dans de nombreuses adaptations du rap de par le monde<sup>4</sup>, ce genre musical est majoritairement exercé au Gabon par des hommes. Il est conçu comme une musique d'hommes, et l'industrie de production musicale à laquelle il a donné naissance fonctionne sous la tutelle d'hommes. Les personnalités féminines qui évoluent au sein du réseau du rap doivent alors, pour obtenir leur reconnaissance comme rappeuses, affronter un ensemble de contraintes, de stéréotypes et de mécanismes de domination jouant en leur défaveur<sup>5</sup>, à commencer par des logiques de parrainage masculin.

À l'instar d'autres espaces de pratique du rap [Hammou, 2011], le fractionnement générationnel du mouvement exerce un rôle majeur sur sa stratification interne, et la présence d'un rappeur reconnu ou d'un acteur aîné constitue pour le jeune impétrant un moyen d'accréditation et d'intégration incontournable. Le cadet désireux de s'intégrer dans le mouvement rap débute parfois en occupant les fonctions de « backeur » auprès de son aîné, qui l'accompagnera dans la mise en relation avec des propriétaires de studio, journalistes, réalisateurs de vidéo-clips et autres agents du mouvement, en lui facilitant certaines démarches. Or, cette relation de parrainage générationnel prend une dimension particulière chez les artistes femmes, pour lesquelles la personne assumant les fonctions de tiers

médiateur et de relais de mise en réseau s'avère systématiquement être un homme. Bien que des groupes de femmes existent depuis le début des années 2000, on observe peu de logiques de parrainage s'opérant de femme à femme et de solidarité entre rappeuses. L'intégration, l'accréditation et la possibilité d'évoluer dans cet univers sont plus souvent conditionnées pour les femmes, dans un premier temps de leur carrière, par la présence d'un mentor masculin, producteur, rappeur ou propriétaire de studio.

Pour certaines rappeuses, ces relations avec des pairs masculins s'accompagnent (comme dans d'autres mondes professionnels au Gabon<sup>6</sup>) de propositions de relations d'ordre conjugal ou sexuel. Pour d'autres, mais selon la même logique de dépendance, le parrainage d'un homme représente à l'inverse le bouclier requis pour parer la proposition de relations sexuelles avec d'autres acteurs du monde du rap, qui seraient synonymes de perte de leur crédibilité à titre de rappeuse.

Le parcours de Tina illustre bien cette logique de parrainage<sup>7</sup> : remarquée lors d'un concours organisé par un célèbre label librevillois (AJF), Tina a entamé une collaboration avec un manager nommé Krystauf Ndoutoume, figure centrale des réseaux de production, lié à de nombreuses maisons de production, rappeurs, slammeurs, et journalistes. Opérant les fonctions de manager, de conseiller artistique, de tourneur, et de producteur, Krystauf Ndoutoume a guidé l'enregistrement de la rappeuse, ses prestations scéniques, ses partenariats avec d'autres producteurs, ainsi que ses choix vestimentaires ou esthétiques ; cette collaboration l'a hissée jusqu'à des projets politiques ou des événements hip-hop de grande envergure. Pour Tina, Krystauf représente un conseiller, un ami, un grand frère, le relais d'une grande partie de ses relations dans le milieu hip-hop, et le « protecteur » qui lui a permis de ne pas subir d'avances ou de chantage sexuel pour produire ses albums (entretiens avec Tina, juin 2009 et juin 2014, Libreville).

Comme Krystauf, plusieurs managers ou rappeurs se lancent dans la production et le soutien d'artistes femmes, considérées comme dotées d'un fort potentiel commercial du fait de leur rareté dans le milieu musical hip-hop. Moyen pour les hommes d'accéder à des postes de médiation favorables dans les réseaux, cette logique de parrainage genré leur confère une part décisionnaire dans la sélection des collaborateurs des rappeuses, dans leurs orientations artistiques ou esthétiques, dans leurs sorties et leurs sociabilités. Les mentors conseillent généralement à « leurs » artistes

femmes de garder une distance à l'égard du monde public, des sorties nocturnes et des rappers extérieurs à leur label, afin de préserver leur réputation. Ce contrôle constitue sous certains aspects une barrière protectrice, mais il limite aussi le développement des carrières des femmes du rap, en les tenant en retrait de certains cercles relationnels dont la connaissance leur offrirait une autonomie dans les réseaux de la musique. Il impose ainsi une dépendance à l'égard de ces médiateurs masculins.

Cette limitation faite aux carrières des rappeuses s'ajoute à d'autres barrières structurelles dont jouent stratégiquement certains hommes, telles que les logiques d'utilisation de la sexualité comme outil de domination<sup>8</sup>. Ainsi qu'en témoignent les rumeurs relevées au cours de l'enquête et les parcours des rappeuses observées, les femmes sont souvent éconduites hors des luttes pour la compétition dans le rap lorsqu'un rappeur affirme avoir eu un rapport sexuel avec elles. De façon consciente ou inconsciente, beaucoup d'hommes rappers envisagent les rappeuses comme des proies ou des êtres inférieurs dans la hiérarchie musicale ; la démonstration d'une sexualité virile leur permet de les renvoyer à leur place supposée dans le milieu rap, celle de la fan, de la danseuse, de la choriste, une place *a priori* inférieure et ne menaçant pas l'hégémonie masculine.

En outre, une règle implicite considère que le multipartenariat et la démonstration d'une sexualité virile accroîtraient la « force » et la réputation des hommes rappers [Aterianus-Owanga, 2012], deux capitaux symboliques nécessaires à leur reconnaissance artistique, mais que ces mêmes activités sexuelles nombreuses et débridées conduiraient au discrédit des rappeuses, les renvoyant à un statut féminin dominé inconciliable avec l'activité rap, celui des « groupies »<sup>9</sup>, objets de démonstration sexuelle des rappers.

En écho à cette dépréciation de la sexualité des artistes femmes – décrite dans d'autres milieux musicaux, comme celui des musiques « populaires » où les médias reproduisent des stéréotypes de genre dénigrant la sexualité des chanteuses [Faupel et Schmutz, 2011] –, la propagation de rumeurs constitue un moyen de mise en doute de la moralité des rappeuses et une stratégie de contrôle sur leurs activités. Dans ce registre, les journaux et discussions populaires contribuent à cet imaginaire dépréciatif à propos des « rappeuses libertines » qui multiplieraient les relations avec les hommes pour réussir. Ainsi les deux rappeuses Elisa et Tanya (pseudonymes) subirent en 2010 les attaques d'un journal à

scandale local intitulé *SuperStar*, qui s'attacha à répertorier les relations que ces artistes avaient entretenues avec des rappers, les assimilant à des femmes « dévergondées », parvenues au succès par l'usage de leur corps. Reprises par les discussions entre artistes et parfois dans des altercations que j'ai pu observer entre ces rappeuses et d'autres rappers, ces rumeurs soulignent des tentatives de réaffirmation de l'inégalité des sexualités entre hommes et femmes, en vue de diminuer la notoriété ou l'émancipation sexuelle de certaines rappeuses.

Enfin, outre les règles générationnelles et l'habitude de dénigrer la sexualité, une troisième modalité de renvoi des femmes du milieu hip-hop à un statut dominé s'incarne dans le recours au discours de la « tradition ». La relation entre le rappeur Roda N'No et la chanteuse Naneth, tous deux de l'ethnie *fang nzaman*, offre un aperçu intéressant de la mise en tension entre les rapports de genre et les rapports de génération par le recours à un ordre « traditionnel ». Roda N'No est le cadet de Naneth, tant sur le plan de l'âge biologique que de la génération musicale ; il détient aussi un niveau de notoriété et une connaissance des réseaux de la musique inférieurs à celle-ci. Naneth l'a conseillé vocalement pour la réalisation de son album, et personnellement sur différents autres sujets. Cependant Roda N'No possède une plus fine maîtrise de la langue *fang* que Naneth. Selon lui, l'ânesse sociale de Naneth au sein du milieu hip-hop et la supériorité dont elle devrait jouir de ce fait à son égard sont nuancées, voire effacées, par les normes de genre du groupe ethnique auquel ils appartiennent tous deux :

— AA : *Le fait que ce soit une femme change-t-il quelque chose au droit d'ânesse ?*

— Roda N'No : Oui, (*il rit*), mais elle n'aime pas ça. Le pouvoir là, on l'acquiert par la famille. Quand tu nais, si tu es un garçon, on te dit toujours « c'est toi le chef de famille ». Aujourd'hui, c'est parce que ma grande sœur Marcelle travaille qu'elle a son mot à dire dans la famille. Mais sinon, même si l'écart d'âge est grand, ce n'est qu'une femme. Avec Naneth, il y a deux dimensions : avec elle, il y a le côté travail traditionnel, de la langue, où je suis son supérieur ; et dans la vie, c'est la grande sœur, je la considère comme la grande sœur. Mais sinon elle garde son statut de femme, elle est à la cuisine. La sagesse, ça s'acquiert. La femme n'a aucune valeur dans nos familles (discussion retranscrite avec Roda N'No, août 2011, Libreville).

Par ce recours à un ordre traditionnel conçu comme immuable et instituant les femmes dans un statut de

soumission vis-à-vis des hommes, les rappeuses telles que Naneth, qui ont construit leur reconnaissance à travers plusieurs années d'expérience sur les scènes, se voient ramenées à une position d'infériorité.

Parrainage genré, rumeurs sur la sexualité et usage social des traditions participent à imposer, dans le milieu du rap gabonais, des masculinités dominatrices<sup>10</sup>, qui appliquent leur violence tant sur les hommes sortant des schémas normatifs que sur les femmes. Certaines d'entre elles résistent toutefois à ces mécanismes de domination, et parviennent à se voir reconnues comme artistes, en composant et en négociant avec différentes conceptions de la féminité, à commencer par celle de la garçonne.

### ■ La « garçonne » : l'affirmation de traits « masculins »

Il n'est pas exceptionnel d'entendre dans les discours de certains interlocuteurs masculins ou féminins du milieu rap que les rappeuses seraient telles des « petits hommes », et d'observer une identification de la rappeuse à une présentation androgyne. Rappelant sous certains aspects la mode de la garçonne qui s'empara des esthétiques féminines au début du xx<sup>e</sup> siècle en France [Bard, 1998], cette part de masculinité caractéristique de la rappeuse se manifeste aussi bien dans le domaine du vêtement (*baggy*, T-shirts amples, casquettes), que par des manières de parler (argot urbain) et des techniques lyriques inspirées d'hommes, ou de rappeuses qui, comme Diams en France ou Missy Elliott aux États-Unis, ont fait preuve de leur « force »<sup>11</sup> dans le rap.

L'émergence de cette figure de la rappeuse garçonne s'inspire, dans les années 1990, de l'observation de figures de rappeuses étrangères (à l'époque principalement Salt-n-Pepa, Queen Latifah, Foxy Brown, Missy Elliott), qui démontrèrent aux jeunes Gabonaises la possibilité de réaliser un rap féminin. La caractérisation du rap féminin sous des traits masculins s'est alors inscrite à la fois comme une continuité des modèles de rappeuses étasuniennes et françaises, et comme la résultante du système de contraintes apposées aux femmes dans le réseau rap gabonais, qui disqualifie les éléments « faibles » et les contraint à arborer des traits de personnalité ou des attributs de force habituellement conférés au « masculin ».

L'identification à la « garçonne » découle aussi de l'entretien d'une sociabilité masculine, passant par des modes de relation et d'expression plus abrupts. Ainsi, plusieurs rappeuses reconnaissent s'adresser davantage dans leurs morceaux à un public d'hommes et partager avec eux plus de connivence qu'avec les femmes. Tina considère par exemple qu'elle est parvenue à s'intégrer dans l'univers rap en raison de son tempérament de « garçonne » et de sa socialisation précoce au sein de cercles masculins :

Une femme, c'est d'abord quelqu'un de fragile. Donc à la base, je pense déjà, que pour faire du rap, on peut pas être très féminin. Si tu es féminin, tu tiendras jamais. Il faut avoir une part de masculinité, être assez garçon, avoir beaucoup de force pour résister (Tina, mai 2010, Libreville).

La présentation d'une manière d'être « masculine » relève en outre de la nécessité de démontrer une force égale à celle des hommes afin d'éliminer les prétentions masculines à s'emparer sexuellement des femmes susceptibles de leur tenir tête. Les rappeuses arborent ainsi des signes tendant à les représenter comme des hommes, de manière à ce que s'atténuent les marqueurs du genre qui amèneraient à ce qu'elles soient pensées comme des femmes avant d'être respectées comme des rappeuses. Leints de Gloire, jeune femme ronde et dynamique, toujours vêtue d'un T-shirt, d'un pantalon *baggy*, de baskets et d'une courte coiffure dreadlocks, explique ses désirs de reconnaissance dans les termes suivants :

Si on parle de moi, qu'on ne dise pas que je fais du hip-hop féminin au Gabon. Je veux qu'on dise que je fais du hip-hop tout court. J'aimerais pas qu'il y ait une distinction entre féminin et masculin. Beaucoup savent que je rappe mieux que certains rappeurs. Moi, le hip-hop féminin je veux qu'il occupe la même place que les hommes. Il y a des rappeuses qui rappent vraiment bien. Mais, comme souvent on rencontre des personnes... des personnes qui disent qu'ils veulent te produire, mais ils te disent, si je te produis, je veux d'abord sortir avec toi (Leints de Gloire, décembre 2010, Libreville).

Les femmes rappeuses sont confrontées à des dynamiques contradictoires : leurs comportements, leurs socialisations et leurs activités en font des personnalités « masculines », alors même qu'elles sont la cible de stratégies de consommation sexuelle par les hommes et que leurs orientations sexuelles ou positionnements



Leints de Gloire lors d'une réunion et d'un spectacle dans un gymnase à Mouila (sud du Gabon).  
Photos de l'auteur.

familiaux ne remettent pas en question la division binaire des sexes. En effet, à la différence des artistes de rap étasunien de la fin des années 1990 – ou des « garçons » des années 1920 [Bard, 1998] –, aucune des rappeuses célèbres dans les milieux hip-hop du Gabon n'affirme ouvertement une homosexualité, une bisexualité (à l'heure de l'enquête effectuée)<sup>12</sup>, ou une sexualité subvertissant la matrice hétérosexuelle. Les rappeuses qui atteignent la notoriété ne développent pas non plus, comme le faisaient les rappeuses Lil'Kim ou Foxy Brown aux États-Unis, de présentation érotisée de soi ou de discours de libération sexuelle et d'« autosatisfaction matérielle et sexuelle » [Baldwin, 2011 : 240] qui contrediraient véritablement la bienséance des représentations traditionnelles de la féminité.

Cette différence repose sur des contextes politiques ou des conceptions du genre distinctes, et notamment sur l'absence de mouvements féministes au Gabon. Les artistes étasuniennes des années 1990 contredisaient des définitions policées et politiquement correctes imposées par la bourgeoisie noire-américaine sur les rôles masculins et féminins, et elles ouvraient un dialogue à propos de la question du plaisir sexuel des femmes noires dans la société américaine, ce en écho aux influences du *black feminism* états-unien [Dorlin, 2008]. Pour leur part, les rappeuses du Gabon évoluent dans un contexte urbain marqué par l'absence de mouvements féministes, où les églises, les légendes urbaines

et les discussions ordinaires condamnent la « perversion » des mœurs [Mary, 2001 : 163], et où le stéréotype dominant octroie aux femmes gabonaises un appétit sexuel incontrôlable et des mœurs débridées<sup>13</sup>. Les rares mouvements qui œuvrent pour les droits des femmes le font dans une perspective d'aide aux mères, aux veuves, ou aux épouses victimes de violences [Midzié Abessolo, 2011], mais sans remettre en question la dimension construite des catégories de genre ou des activités socialement sexuées [Butler, 2005]. Cette remarque ne signifie pas qu'il n'existe pas de techniques de résistances féminines détournées, y compris dans les milieux musicaux ou politiques décrits comme des sites de spectacularisation de l'hégémonie masculine, tels que les groupes d'animation féminins [White, 2006], auxquels furent longtemps reléguées les chanteuses et artistes femmes sous le Parti Unique [Mouélé, 2009]. Mais les tactiques développées par les femmes dans ces lieux de la domination masculine n'affichaient pas de condamnation des divisions de genre comme le font aujourd'hui les rappeuses, ni de revendication d'une égalité de droits.

La faiblesse des luttes féministes au Gabon peut expliquer l'absence de remise en question des conceptions naturalistes du genre et des matrices de la domination masculine<sup>14</sup> dans les performances des rappeuses locales, malgré leurs discours critiques sur certaines inégalités. La maternité et la matrice hétérosexuelle

restent de rigueur dans les valeurs qu'elles affichent, comme en témoignent leurs discours parfois dépréciatifs à propos des femmes soupçonnées d'homosexualité, de multipartenariat ou de libertinage sexuel. Ainsi, plusieurs rappeuses respectées et reconnues dans le milieu affichent simultanément leur statut de femme émancipée et de mère – souvent en situation monoparentale. Au moment de l'enquête, Leints de Gloire est mère d'une petite fille, recevant une aide de ses parents et du père de son enfant, dont elle s'est séparée avant la naissance. Naneth est quant à elle mère de deux garçons, qu'elle élève seule. Tina, en couple avec le père de son enfant, affichait en 2007 sa future maternité lors des scènes qu'elle devait réaliser au terme de sa grossesse. À la différence des hommes, qui, à partir de l'âge adulte n'assument aucune tâche domestique et n'ont pas à s'occuper des enfants, le quotidien des rappeuses débute tôt le matin, par les soins aux enfants, parfois le ménage et la cuisine, pour se poursuivre par des rendez-vous professionnels, leurs cours ou l'exécution de leurs fonctions pour celles qui travaillent dans des administrations ou des entreprises. Les prestations nocturnes et les séances en studio constituent un autre volet de leurs activités, ce qui les amène à assumer une autre personnalité le moment venu.

En réalité, la production de la catégorie de « femme garçonne » constitue le produit d'un agencement sélectif et d'une adaptation localisée des modèles proposés. Cette logique est mise en exergue par la chanteuse Naneth à propos des motifs qui empêchèrent les premières rappeuses gabonaises d'adopter la figure de la « bitch » (ou de la femme libérée sexuellement) des rappeuses américaines :

Selon notre coutume africaine tu ne pouvais pas assumer la couleur *bitch*. Ça, c'était bon pour les Américaines. Elles pouvaient le faire parce que c'était tout un parcours culturel. Ici, il y avait quand même tout ça, l'image sacrée des femmes, et puis les garçons n'en voulaient pas. Tu jouais les *bitch*, on te huait. C'était pas la peine de venir jouer les *bitchs*. Pourquoi ? Parce que déjà le rap, c'était pour les délinquants, mais si tu débarquais avec cette allure-là, tu nous grillais tous au niveau des parents, et on ne pouvait plus faire de rap du tout. Donc les gars n'admettaient pas ça (Entretien avec Naneth, novembre 2010, Libreville).

Afin de mettre en œuvre une figure qui soit à la fois rappeuse et conforme aux normes locales, les rappeuses gabonaises ont privilégié l'adoption d'une personnalité de femme-garonne. La figure de la femme

« bitch » a été apposée à d'autres catégories de filles du milieu hip-hop, les « groupies ». Ainsi, sans aller jusqu'à s'assimiler aux figures dépréciées des femmes libertines ni démolir la vision naturaliste des catégories de genre, les rappeuses ont développé et fait accepter des identités sexuelles interstitielles, afin d'obtenir une visibilité et une possibilité d'expression dans ce milieu. S'est instituée une féminité originale, s'emparant des tournures provocatrices usuellement réservées aux hommes, tout en se conformant à certains codes de la féminité. Ces rappeuses ont développé des modes d'intégration similaires à ceux des femmes instrumentistes de jazz, qui, pour certaines, adoptent des comportements masculins pour s'intégrer dans le monde du jazz [Buscato, 2007].

La « danse du cocu », morceau de Tina cité en exergue, marque une nouvelle étape dans cette masculinisation des rappeuses brouillant des identités de genre, et il démontre comment l'identification à la garçonne peut parfois aboutir à l'ouverture d'un champ de discussion condamnant l'inégalité des ordres sexuels. Ce morceau met en effet en scène une transposition sur les femmes de comportements vus comme typiquement « masculins », ayant trait au multipartenariat et à l'abandon du foyer ; les hommes s'y trouvent quant à eux contraints d'assumer les charges du foyer et cocufiés par des conjointes volages. Interrogée sur ce morceau, Tina le présente comme un témoignage de son refus de se cantonner au rôle de la femme soumise et docile :

La danse du cocu, ça me vient de quoi ? Ça me vient du fait que les hommes ont tendance à penser que tout ce qu'ils font, on va accepter. Parce que c'est normal, parce que eux doivent avoir mille *gos* [petites amies], et que nous on va rester bien sagement à garder les enfants. [...] « Tu vas voir moi aussi je vais le faire ». C'est des mots que j'ai souvent lancés, et un jour j'ai voulu le mettre en chanson. J'ai un peu grossi le portrait ; c'est vrai que je n'irai pas jusque tout ce que j'ai dit. C'est juste pour dire qu'il faudrait que les hommes réalisent qu'on peut faire exactement la même chose. Si on ne le fait pas, c'est peut-être justement parce qu'on a peur de ce qu'on dira de nous ou parce qu'on les respecte eux. Mais on est capables (Entretien avec Tina, juin 2014, Libreville).

Tina reconnaît qu'elle n'applique pas dans ses relations personnelles tous les comportements mis en scène dans ces morceaux, et elle se plaît dans d'autres titres qu'elle compose pour des chanteuses de variété à

dépeindre des femmes clamant leur amour et leur soumission aux désirs sexuels de leurs conjoints. Toutefois, par l'exercice du rap, elle diffuse dans l'espace public des discours transgressant les frontières entre les caractéristiques habituellement conférées au « masculin » et au « féminin ». Bien que des amis hommes du milieu hip-hop lui aient reproché avec humour de pousser les femmes à la « débauche » dans ce titre, Tina est extrêmement populaire, soutenue par les médias ou les promoteurs de spectacles, et ses discours provocateurs reçoivent un grand succès chez les jeunes et les aînés. Par sa musique, elle ouvre alors de nouveaux champs de possibles dans l'affirmation de sexualités féminines libérées des carcans de la domination masculine.

### ■ La « combattante » et les avatars de la « femme émancipée »

La recherche d'émancipation et d'autonomisation vis-à-vis de certains systèmes de domination passe chez de nombreuses rappeuses par l'identification à la personnalité de la femme combattante, en alternance ou en combinaison avec l'affirmation du style « garçon ». Elle s'inspire de la figure du soldat et du guerrier, récurrente chez les rappeurs hommes, au Gabon ou ailleurs<sup>15</sup>. Dans les parcours biographiques des rappeuses suivies, cette identification apparaît en général après les premiers instants d'incorporation au mouvement rap, et elle correspond à une étape d'émancipation de structures de production viricentrées.

Cette figure de la combattante repose d'abord sur l'affirmation d'une morale féminine contredisant la généralisation des « échanges économique-sexuels » [Tabet, 2004] – principe de monétarisation des échanges sexuels observable au Gabon comme dans d'autres contextes urbains africains [Cole, 2007 ; Attané, 2009 ; Grange Omokaro, 2009] –, et affirmant à l'inverse un désintéret pour les biens matériels. Euphrate clame cette autonomie dans les termes suivants :

*Moi je suis à l'eau du robinet, toi aux bouteilles d'eau rafinée.*

*Tu ne portes que des petits pulls à plusieurs milliers de billets. Je ne pense pas qu'à m'habiller, je dois travailler pour briller, m'abriter, vivre et manger.*

[...]

*Quand je vais au studio, toi tu vas au motel. J'ai la bouche sur un micro, la tienne fait des trucs mortels. Garde ta bague à l'orteil, moi je veux être un modèle.*

*Pour ma fille, pour ma vie, j'peux pas lâcher leurs gueules.  
Ta dignité est dans un cercueil, tous les vices te veulent.  
Après le bar, tu pues l'alcool, quand ton fils t'accueille.  
T'écartes les cuisses pour les feuilles. C'est triste comme le deuil.  
Bébé c'est triste comme le deuil.<sup>16</sup>*

Euphrate est née dans une famille *punu* du Sud du Gabon, et a grandi à Libreville entre les foyers de son père et de sa mère. Peu de temps après avoir débuté les sports de combat, à la fin des années 1990, elle a commencé le rap lorsqu'elle a rencontré un rappeur et chanteur de *ragga* de son quartier qui l'a initiée au mouvement. Elle a évolué durant un moment dans un groupe de filles rappeuses nommé Sérums, auprès d'un producteur connu, puis elle s'est lancée en solo et a collaboré avec d'autres petites structures locales. Elle finance aujourd'hui la majorité de ses albums, grâce à son emploi d'agent de la SEEG (Société d'eau et d'électricité du Gabon). En retrait des scènes commerciales et des réseaux de production liés à des autorités politiques, elle affirme un genre de rap engagé, se situant elle-même dans le registre de l'« *underground* ». Dans ce morceau, Euphrate se forge une image de femme débrouillarde, auto-entrepreneuse, émancipée des logiques de parrainage sexuel entre jeunes filles et hommes âgés. Comme d'autres rappeuses, son insistance sur l'obstination, le labeur et l'effort dans le travail contrecarre les stéréotypes sur la fragilité et la dépendance matérielle des femmes vis-à-vis des hommes.

Cette autonomie féminine affichée par les rappeuses, qui remet en question l'image patriarcale de



Euphrate, capture d'écran du clip « De toi à moi », 2010, réal : Ollamage.

l'homme comme pilier (financier) du foyer, repose par ailleurs sur une faculté à assumer des fonctions d'artiste de rap et de femme autonome ou « moderne » tout en exerçant les responsabilités de mère et de chef de foyer. Bien qu'Euphrate dénonce dans son texte l'irresponsabilité de certaines filles qui multiplient les grossesses, l'image de la fille-mère n'est pas en soi un motif de discrimination, puisqu'elle affirme avec fierté se battre pour élever sa fille. L'émancipation et la proposition de nouvelles postures féminines s'appuient alors sur une capacité à combiner la pratique d'une musique réservée aux hommes « forts », avec l'exercice d'un travail et l'accomplissement d'une maternité qui conditionne toujours le respect des femmes dans la société gabonaise. Par moments masculines et offensives pour être reconnues dans le milieu rap, ces jeunes femmes composent parallèlement avec les positionnements conférés localement au féminin, et elles mobilisent une série de manières d'être femme en fonction des situations.

Enfin, cette figure de l'émancipation féminine construite par les rappeuses s'ancre aussi fréquemment dans la reconnaissance d'une position d'aînesse dans le milieu hip-hop. La possibilité de combiner la notoriété dans ces réseaux avec l'émancipation des logiques de domination masculine s'acquiert au terme de plusieurs années d'immersion dans les réseaux musicaux. La notoriété acquise dans un premier temps par des collaborations avec des artistes (hommes) connus et par le soutien d'intermédiaires (hommes) permet, au fil de leurs parcours de jouir d'une position reconnue dans les réseaux de la musique et de s'autonomiser vis-à-vis des acteurs masculins.

Naneth représente par exemple la plus ancienne rappeuse du mouvement hip-hop, puisqu'elle a évolué en étroite collaboration avec certains rappeurs de la première génération et participé à la première compilation de rap en 1998. Elle a bénéficié de la production d'un label local durant une période, a remporté plusieurs prix internationaux, et elle travaille aujourd'hui en autoproduction. Elle représente de fait une aînée et une conseillère pour nombre de jeunes rappeuses et chanteuses ; elle reçoit aussi le respect d'hommes rappeurs en raison de sa connaissance du monde de la chanson, de son expérience de longue durée dans les réseaux internationaux de la musique, et de ses compétences vocales. Elle est généralement appelée « la Grande » (par les hommes ou les femmes), marque de déférence.

Mais outre la question de l'aînesse, le cas de Naneth souligne également les transformations des rapports de pouvoir induits par l'accession aux réseaux transnationaux, et l'importance de cette variable que constitue la mobilité transnationale pour comprendre les identifications et émancipations des rappeuses.

### ■ La « femme africaine » : transformations transnationales des cadres de définition du genre

Née en grande partie des inspirations trouvées par le canal d'interactions avec des réseaux transnationaux, une dernière figure d'identification féminine se fabrique auprès d'une petite minorité d'artistes qui produisent des œuvres au croisement du genre rap et de la *world music* : la figure de la « femme africaine ». Inspirée d'une démarche de « retour aux sources », cette identification se caractérise en large partie dans le registre du vestimentaire, par le port de tenues féminines incorporant des éléments vestimentaires « traditionnels » ou par le recours à une mode appelée, par certaines interlocutrices, « ethnique ». Elle passe par le port de tenues en tissu wax ou en basin<sup>17</sup>, agrémentées parfois de raphia et d'autres accessoires en bois, perles et coquillages. Il s'agit ainsi de combiner des esthétiques et des formes provenant des modes occidentales, avec des tissus, des couleurs et des accessoires perçus comme africains.

Dans d'autres cas, cette identification se manifeste par un traitement particulier du cheveu, jouant sur les coiffures dreadlocks. Alors qu'il est fréquemment perçu par les aînés comme marque de marginalité, le port de dreadlocks constitue chez les femmes rappeuses un élément de revendication d'une féminité typiquement « africaine », gage de particularisation. Pour Leints de Gloire, citée plus haut, cette particularisation « africaine » par des techniques du corps s'explique ainsi :

J'ai remarqué que nous en tant que Gabonais, on est hyper complexés. Ici dire « je suis villageoise » ou « je suis broussarde », c'est péjoratif pour nous. Cependant, il y a le côté positif, et il faut pas rester dans ce carcan. Moi j'essaie d'être pure *gaboma* dans mon rap, de parler avec les termes gabonais, avec mon accent, d'avoir des *dread* qui démontrent que je suis une pure africaine. Je vais pas dire que je vais marcher en pagne, faut pas abuser, c'est pas de mon époque. Et très franchement,

on n'a pas de style vestimentaire. Nos mamans portaient des pagnes, mais on a piqué ça d'ailleurs. Mais il faut que je sache que, quand je fais un truc, il y a toujours cette note gabonaise, africaine (Leints de Gloire, décembre 2010, Libreville).

À la différence des pagnes portés par les femmes de la génération précédente, les dreadlocks sont appréhendés par Leints de Gloire comme marqueur d'une « pure africanité », car cette coiffure combine la recherche de retour aux sources avec l'image d'une esthétique moderne, réemployée par différentes figures des mondes du hip-hop et de la musique.

Commercialisés et standardisés dans les industries de l'esthétique et de la beauté noire, par le canal d'artistes comme Lauryn Hill pour le hip-hop, les dreadlocks représentent, pour ces jeunes femmes en quête de particularisation musicale, une technique du corps doublement signifiante : dans un premier sens, elle témoigne de l'identification à une génération jeune affirmant une subversion vis-à-vis des normes de la génération aînée ; dans un second sens, elle relève d'une démarche de « retour à des sources » africaines et d'identification à une fierté noire transnationale, représentée par des artistes de la diaspora noire et du continent. Pour les jeunes femmes du Gabon en proie à un sentiment de déracinement et en quête d'un moyen « moderne » de retour aux sources, ces techniques du corps marchandisées dans les réseaux diasporiques sont donc un moyen de forger une féminité noire et moderne, nationale et transnationale.

Autrefois rappeuse, maintenant inscrite dans le registre de la chanson *world music*, Naneth est l'une des incarnations les plus parlantes de cette africanisation de la féminité. Lors de sorties en ville ou d'autres activités, il m'est arrivé à de nombreuses reprises de rencontrer Naneth vêtue de baskets, T-shirt et jeans<sup>18</sup>. Mais lors de ses présentations publiques, elle travaille avec soin ses tenues, des robes de tissu traditionnel, des tuniques amples, ou des ensembles en wax confectionnés par son couturier, associés à des bijoux et accessoires aux accents africains (larges colliers de bois ou de résine) qu'elle rapporte de ses voyages. Même si ces objets ne sont pas toujours fabriqués sur le continent, cet agencement d'accessoires produit néanmoins pour la rappeuse le résultat « ethnique » et la touche « africaine » escomptés, l'africanité invoquée se caractérisant alors davantage par son hybridité que par sa pureté.

Cette africanisation vestimentaire fait par ailleurs écho au travail musical de Naneth, notamment dans son dernier album. Cet opus intitulé « Minga » (la femme en langue *fang*) se revendique clairement du secteur de la *world music*, en mêlant des résonances *soul* ou jazz, des sonorités « traditionnelles », des instruments occidentaux et occasionnellement des phrases rap ou slam. Elle y propose des textes chantés en langue *fang* et en français, qu'elle interprète sur des musiques où les sonorités du Gabon (*mungongo*<sup>19</sup>, cithare, bruits d'animaux et sifflements divers) sont fondues et arrangées avec des instruments à cordes et des synthétiseurs, par le travail d'un arrangeur gabonais installé en France depuis plusieurs années.



La production d'une esthétique de la « femme africaine » chez Naneth.

© Sidney Mba 2014.

Autour des créations de Naneth se construit alors une analogie entre la femme et le continent africain, comme dans le morceau *Me vogha* (écrit partiellement en langue *fang*), monologue imaginaire à propos d'une relation amoureuse délétère<sup>20</sup> symbolisant les rapports franco-africains. Elle y établit une jonction entre la présentation du soi comme amoureuse désenchantée, courante dans l'univers de la chanson féminine, et la critique anticoloniale, caractéristique des thématiques du rap de la génération de Naneth.

Ce style musical se voulant à la fois authentiquement africain et forgé à partir d'influences plurielles est né chez Naneth des influences et conseils pris auprès de personnalités évoluant dans le « global », comme Claudy Siar de la Radio RFI, Pierre Claver Akendengué dont elle a été la choriste, ou Georges Kamgoua, arrangeur qui, au niveau du Gabon, a longtemps été un relais avec les réseaux internationaux. Il lui a ensuite permis de trouver une place de choix dans les réseaux de la *world music*, dans des festivals de « musiques du monde » ou de hip-hop. Pour elle, il ne s'agit ainsi plus de correspondre à des formats musicaux imposés par l'univers du rap gabonais et les travers masculinistes qui l'habitent, mais de viser un niveau de pratique de son art qu'elle voit comme « supérieur » – le secteur international –, pour ainsi s'autonomiser de secteurs locaux de la production, essentiellement dominés par des hommes.

Bien que rares soient les rappeuses qui parviennent à évoluer sur les scènes internationales, Naneth s'y est intégrée en s'emparant de l'identification à une certaine conception de la « femme africaine » et en se tournant vers d'autres genres musicaux, accomplissant alors son désir d'émancipation à l'égard des systèmes locaux de production et de dépendance vis-à-vis des médiateurs masculins.

### ■ La reconnaissance comme rappeuse : résistance et négociation des normes de genre

Les stéréotypes de genre locaux, qui attribuent aux seuls hommes la force requise pour l'exercice du rap, et l'association de cette musique à des traits « masculins » (virilité, vulgarité, tempérament téméraire) constituent des facteurs importants pour expliquer le

faible nombre de femmes parvenant à la consécration dans le monde du rap gabonais. Bien que les rappeuses ne soient pas dénigrées en tant que telles et bien que beaucoup d'hommes expriment le souhait de voir davantage de femmes réussir dans le rap, cette faible représentation des femmes trouve également sa source dans des barrières structurelles et des techniques de contrôle des hommes sur les femmes.

À la lecture des parcours et des créations de quelques rappeuses, on remarque cependant qu'il existe bel et bien des stratégies d'émancipation et de résistance féminines dans ce mouvement musical. Par les jeux de rôle qu'elles autorisent, la musique et les performances rap constituent des lieux de création de féminités alternatives et de remise en question de normes de genre inégalitaires, par l'adoption d'une féminité « garçon », l'affirmation d'une autonomie matérielle ou l'accès aux scènes internationales. Les femmes rappeuses inventent diverses postures féminines pour négocier leur incorporation dans le rap, à l'interstice entre reproduction des normes admises et remise en question des ordres institués. Ces observations confirment alors les injonctions de certaines études féministes à propos de l'ethnographie du pouvoir d'agir féminin, comme celles de Denise Brennan, qui note que « les ethnographes doivent affronter l'inévitable difficulté qu'il y a à rendre compte à la fois de la capacité d'agir (*agency*) et des contraintes qui s'exercent (*constraints*), sans dépeindre les femmes de manière univoque comme les victimes d'un machisme permanent ou les pionnières de nouveaux scripts de genre » [Brennan, 2011].

Ici, ces rappeuses perpétuent en partie des normes de féminité conventionnelles dans leurs vies quotidiennes, dans leurs créations ou dans certains discours, et en s'intégrant dans les rapports sociaux (de parrainage, de production ou de parenté symbolique) du mouvement hip-hop, elles reproduisent les mécanismes de domination d'un ordre hétérosexiste. Cependant, bien qu'elles ne parviennent pas à véritablement subvertir cet ordre, elles réussissent à en transgresser certaines normes, en revêtant parfois les atours de la masculinité et les traits provocateurs de femmes « polyhommes ». Par leur réussite et la notoriété qu'elles acquièrent, quelques-unes parviennent finalement à s'émanciper des régimes de domination et à faire de leurs musiques un lieu de discussion sur les inégalités de genre. ■

## I Notes

1. À propos des questions de genre dans les travaux sur le rap africain, voir les travaux d'Evan Mwangi [2004] sur les liens entre masculinité et nationalisme en Afrique de l'Est, l'ouvrage de Mwenda Ntarangwi dont un chapitre traite des rappeuses tanzaniennes [2009], ou celui de Jesse Weaver Shipley sur le *hiplife* ghanéen et la construction de la masculinité [2013].

2. Bien qu'elle ne soit pas interdite légalement, l'homosexualité masculine ou féminine est également dénoncée avec virulence dans les discours populaires.

3. Cette étude a donné naissance à une thèse de doctorat en anthropologie, à la publication d'un recueil de textes de rap en langue fang nzaman avec un rappeur [Roda N'No et Aterianus-Owanga, 2012] et, de façon connexe, à deux films documentaires.

4. Cette dominante masculine n'est pas une spécificité de ce milieu musical, et différents travaux décrivent la hiérarchie sexuée des professions musicales [Ravet, 2003, 2007 ; Buscatto, 2007 ; Prévost-Thomas et Ravet, 2007] ou les stéréotypes de genre influant les mondes de l'art [Buscatto et Léontsini, 2011a, b].

5. La production des masculinités dans le rap au Gabon a déjà fait l'objet de deux publications [Aterianus-Owanga, 2012, 2013].

6. Divers articles de presse ont récemment mis en évidence l'importance des actes de harcèlement sexuel (masculin ou féminin) dans les administrations et entreprises gabonaises. En 2014, il n'existe pas de loi contre le harcèlement sexuel au Gabon. Pour un article de presse sur la question, voir par exemple : <http://gabonreview.com/blog/plongee-les-entrailles-du-harcèlement-sexuel-au-gabon/>. Consulté le 26 décembre 2014.

7. Tina est née en 1989 de parents de classes aisées, et elle résidait avec sa famille au moment de la réalisation de nos derniers entretiens. En dehors de la musique, qui lui permet de subvenir à ses besoins, elle a suivi des études de langue en Afrique du Sud et elle s'oriente vers une formation de management à Libreville.

8. À propos de l'importance de la sphère de la sexualité dans la construction des identités sexuelles et des rapports de genre, voir notamment [Broqua et Eboko, 2009].

9. Le terme « groupie » est employé par les agents du milieu rap pour désigner différentes personnalités féminines (danseuses, figurantes, partenaires occasionnelles, fans, etc.), avec qui ils entretiennent des rapports de séduction [Aterianus-Owanga, à paraître]. Des comparaisons intéressantes peuvent être faites avec les systèmes de catégorisation des rôles féminins décrits dans le sport, notamment dans le rugby français [Saouter, 1995] ou dans le football américain [Gmelch et San Antonio, 1998].

10. On peut ici renvoyer à la typologie des masculinités établie par Raewin Connell [2014 (1995)] – « hégémonique », « complice », « subordonnée », « marginalisée ». La « masculinité hégémonique » y désigne un type de masculinité dominante dans un contexte donné. Raewin Connell présente cette masculinité comme relationnelle, définie par sa position dans l'ordre des rapports de genre plutôt que par ses qualités (relatives selon les sociétés et les périodes). Si l'on suit cette typologie, les rappeurs déploieraient plutôt une masculinité « marginalisée », celle des groupes qui reprennent en partie les traits de la masculinité hégémonique, mais se situent dans une position inférieure sur le plan de la classe ou de la génération.

11. Au-delà de la force physique, ce principe s'incline surtout dans le rap sur une idée de courage, de résistance aux attaques et de propension à affronter les *clashes* avec d'autres artistes.

12. Différentes rumeurs existent cependant à propos de rappeuses homosexuelles. Plus généralement, l'accès à la notoriété ou à la réussite s'accompagne souvent au Gabon de soupçons d'homosexualité, de compromissions sexuelles ou encore de pratiques de sorcellerie [Tonda, 2012], ce que l'on retrouve également dans les milieux de la musique urbaine en République Démocratique du Congo [White, 2007]. Les liens établis au Gabon entre relations homosexuelles et pratiques mystiques sont davantage analysés dans un autre article [Aterianus-Owanga, 2012].

13. À propos de certains enjeux et représentations diabolisantes de la sexualité au Gabon, voir aussi Mary, 1998.

14. À propos de la notion de domination masculine, voir Bourdieu, 1990.

15. Voir Bazin, 1995 : 224.

16. « De toi à moi », Euphrate, 2010, auto-production.

17. Le wax est un type de tissu à motifs imprimés, fabriqué essentiellement en Hollande ou en Indonésie, mais considéré dans nombre de pays africains comme un produit « purement africain », emblème de tradition [Amselle, 2008]. Le basin désigne pour sa part un tissu damassé, produit en Afrique de l'Ouest et commercialisé dans tout le continent.

18. J'ai suivi et accompagné le travail de Naneth ainsi que certains de ses déplacements artistiques de façon continue entre 2010 et 2012.

19. Le *mungongo* désigne un arc musical, communément appelé en français « arc-en-bouche », et utilisé dans les rituels initiatiques.

20. « Me vogha », Naneth, *Minga*, auto-production, 2012.

## I Références bibliographiques

AMSELLE Jean-Loup, 2008, « Retour sur "l'invention de la tradition" », *L'Homme*, 185-186 : 187-194.

ARMSTRONG Edward G., 2001, Gangsta Misogyny: A Content Analysis of the Portrayals of Violence Against Women in Rap Music, 1987-199387-*Journal of Criminal Justice and Popular Culture*, 8 (2) : 96-126.

ATERIANUS-OWANGA Alice, 2012, « "L'émergence n'aime pas les femmes !" Hétérosexisme, rumeurs et imaginaires du pouvoir dans le rap gabonais », *Politique africaine*, 126 : 49-68.

ATERIANUS-OWANGA Alice, 2013, « Un rap "incliné sur la force". La fabrique de la masculinité sur la scène rap librevilloise », *Cahiers d'études africaines*, 209-210 : 143-172.

ATERIANUS-OWANGA Alice, à paraître, « "Groupie love" : du rôle de quelques agents féminins dans la construction de la notoriété chez les rappeurs de Libreville », *Regards sociologiques*.

ATTANÉ Anne, 2009, « Quand la circulation de l'argent façonne les relations conjugales. L'exemple de milieux urbains au Burkina-Faso », *Autrepart*, 49 : 155-172.

BALDWIN Davarian L., 2011, "Black Empires, White Desires: The Spatial Politics of Identity in the Age of Hip-hop", in Murray Forman and Mark A. Neal (eds.), *That's the Joint. The Hip-Hop Studies Reader*, New York, Routledge: 229-246.

BARD Christine, 1998, *Les Garçonnes. Modes et fantasmes des années folles*, Paris, Flammarion.

BAZIN Hugues, 1995, *La Culture hip-hop*, Paris, Hatier-Desclée De Brouwer.

BOST Suzanne, 2001, "'Be Deceived if Ya Wanna Be Foolish': (Re)constructing Body, Genre and Gender in Feminist Rap", *Postmodern Culture*, 12 (1), URL : <http://pmc.iath.virginia.edu/issue.901/12.1bost.html>, consulté le 26 décembre 2014.

BOURDIEU Pierre, 1990, « La domination masculine », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 84 (1) : 2 - 31.

- BRENNAN Denise, 2011, « Des femmes, des hommes et des rumeurs. Hommes machos et femmes stigmatisées/antes dans une ville de tourisme sexuel », *Genre, sexualité & société* (5), URL : <http://gss.revues.org/1716>, consulté le 26 décembre 2014.
- BROQUA Christophe et Fred EBOKO, 2009, « La fabrique des identités sexuelles », *Autrepart*, 49 : 3-13.
- BUSCATTO Marie, 2007, *Femmes du jazz. Musicalités, féminités, marginalisations*, Paris, CNRS Éditions.
- BUSCATTO Marie et Mary LÉONTSINI (dir.), 2011a, « Les pratiques artistiques au prisme des stéréotypes de genre », *Sociologie de l'art*, 17 (2), Paris, L'Harmattan.
- BUSCATTO Marie et Mary LÉONTSINI (dir.), 2011b, « La reconnaissance artistique à l'épreuve des stéréotypes de genre », *Sociologie de l'art*, 17 (3), Paris, L'Harmattan.
- BUTLER Judith, 2005, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, Paris, La Découverte.
- COLE Jennifer, 2007, "Fresh Contact in Tamatave, Madagascar. Sex, Money and Intergenerational Transformation", in Jennifer Cole and Deborah Durham (eds.), *Generations and Globalization. Youth, Age, and Family in the New World Economy*, Bloomington, Indiana University Press: 74-101.
- CONNELL Raewyn, 2014 [1995], *Masculinités. Enjeux sociaux de l'hégémonie*, Traduction de M. Cervulle, M. Duval, C. Garrot, C. Richard et F. Voros, Paris, Éditions Amsterdam.
- DORLIN Elsa, 2008, *Black feminism : anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000*, Paris, L'Harmattan.
- FAUPEL Alison et Vaughn SCHMUTZ, "From Fallen Women to Madonnas: Changing Gender Stereotypes in Popular Music Critical Discourse", *Sociologie de l'Art* 3/2011 (OPuS 18): 15-34. URL : [www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2011-3-page-15.htm](http://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2011-3-page-15.htm)
- GMELCH George and Patricia SAN ANTONIO, 1998, "Groups and American Baseball", *Journal of Sport and Social Issues*, 22 (1): 32-45.
- GRANGE OMOKARO Françoise, 2009, « Féminités et masculinités bamakoises en temps de globalisation », *Autrepart*, 49 (1) : 189-204.
- HAMMOU Karim, 2011, « Le jeu incertain des générations », *Temporalités. Revue de sciences sociales et humaines*, 14, [En ligne], URL : <http://temporalites.revues.org/1918>. Consulté le 26 décembre 2014.
- JOHNSON Leola A., 2003 "The Spirit Is Willing, So Is the Flesh. The Queen in Hip-Hop Culture", in Anthony B. Pinn (ed.), *Noise and Spirit. The Religious and Spiritual Sensibilities of Rap Music*, New York, New York Univ. Press: 154-170.
- KEYES Cheryl L., 2011 [2000], "Empowering Self, Making Choices, Creating Spaces: Black Female Identity via Rap Music Performance" in Murray Forman and Mark A. Neal (eds.), *That's The Joint! The Hip-Hop Studies Reader*, London and New York, Routledge: 265-276.
- MARY André, 1998, « La diabolisation du sorcier et le réveil de Satan », *Religiologiques*, 18, [En ligne], URL : <http://www.religiologiques.uqam.ca/18/18texte/18mary.html>, consulté le 26 décembre 2014.
- MARY André, 2001, « La violence symbolique de la pentecôte gabonaise », in André Corten et Alain Mary (dir.), *Imaginaires politiques et pentecôtismes, Afrique-Brésil*, Paris, Karthala : 143-163.
- MIDZIÉ ABESSOLO Chantal, 2011, « Femmes, pouvoir et pouvoirs publics : introduction à l'étude du féminisme d'État au Gabon », *Revue gabonaise de sociologie*, 20 : 153-171.
- MOUÉLÉ Patricia Noëlle, 2009, *Spectacularisation du corps féminin et construction de l'hégémonie politique au Gabon postcolonial*, Mémoire de maîtrise en sociologie, Université Omar Bongo, Libreville.
- MOUVAGHA-SOW, Myriam, 2002, *Processus matrimoniaux et procréation à Libreville (Gabon)*, Thèse de doctorat en démographie, Université Paris 10.
- MWANGI Evan, 2004, "Masculinity and Nationalism in East African Hip-hop Music", *Tydskrif Vir Letterkunde*, 41 (2): 5-20.
- N'NO Roda et Alice ATERIANUS-OWANGA, 2012, *Akamayong-nkemeyong : recueil de textes de rap en langue fang nzaman*, Paris, L'Harmattan.
- NTARANGWI Mwenda, 2009, *East African Hip Hop: Youth Culture and Globalization*, Chicago, University of Illinois Press.
- PRÉVOST-THOMAS Cécile et Hyacinthe RAVET, 2007, « Musique et genre en sociologie », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 25 : 175-198.
- RAVET Hyacinthe, 2003, « Professionnalisation féminine et féminisation d'une profession : les artistes interprètes de musique », *Travail, Genre et Sociétés*, 9 (1) : 173-195.
- RAVET Hyacinthe, 2007, « Devenir clarinettiste. Carrières féminines en milieu masculin », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 168 (3) : 50-67.
- ROSE Tricia, 1994, *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Hanover & London, Wesleyan University Press.
- SAOUTER Anne, 1995, « La Maman et la putain. Les hommes, les femmes et le rugby », *Terrain*, 25 : 13-24.
- SHARPLEY-WHITING Tracy Denean, 2007, *Pimps Up, Ho's Down: Hip Hop's Hold on Young Black Women*, New York, NYU Press.
- SHIPLEY Jesse Weaver, 2013, *Living the Hiplife: Celebrity and Entrepreneurship in Ghanaian Popular Music*, Durham, Duke University Press.
- TABET Paola, 2004, *La Grande Arnaque. Sexualité des femmes et échange économique-sexuel*, Paris, L'Harmattan.
- TONDA Joseph 2012, « Fétichisme et sorcellerie. La "force" de mort du "pouvoir souverain moderne" en Afrique Centrale », in Bruno Martinelli et Jacky Bouju (dir.), *Sorcellerie et violence en Afrique*, Paris, Karthala : 107-128.
- 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*, 30 (2), [En ligne], URL : <http://id.erudit.org/iderudit/014113ar>, consulté le 26 décembre 2014.
- WHITE Bob W., 2007, « La quête du lupemba : rumeurs, réussite et malheur en République démocratique du Congo », *Sociologie et Sociétés*, XXXIX (2) : 61-77.

## ■ ABSTRACT

### « You've Layed into the Bad Girl ! » Transgressing Gender Standards on Gabonese Rap Stages

This paper addresses the paths and artistic creations of the rare women who practice rap music in Libreville (Gabon), in order to question the masculine control they are confronted with, the identity strategies they develop, and the meaning of their creations in a broader context of transformations of gender relations. It argues that these women rappers invent and redefine several feminine identity categories (the “flapper”, the “emancipated woman”, and the “African” woman) to negotiate their incorporation into the rap circle. In-between the reproduction of accepted standards and the transgression of social orders, rap women adapt the global models of womanliness which are spread through rap music in order to call some gender inequalities into question.

*Keywords:* Women rappers. Gabon. Identifications. Womanliness. Transgression.

## ■ ZUSAMMENFASSUNG

### „Du hast Dich mit dem falschen Mädchen angelegt!“ Die Transgression von Geschlechternormen auf den Rapbühnen in Gabun

Dieser Artikel erfasst den Werdegang und das künstlerische Schaffen der wenigen weiblichen Rapper, die in Libreville in Gabun tätig sind. Schwerpunkte sind die Hinterfragung des männlichen Kontrollsystems, dem die Frauen ausgesetzt sind, die Identitätsstrategien, die sie entwickeln, und die Bedeutung ihrer Werke im Kontext eines grundsätzlichen Wandels der Geschlechterverhältnisse. Es zeigt sich, dass die Rapperinnen verschiedene weibliche Identifikationskategorien erfinden und neudefinieren (die der „knabenhaften Frau“, der „emanziptierten Frau“ oder der „afrikanischen Frau“), um ihre Integration in der Rapszene sicherzustellen. Im Zwischenraum zwischen der Nachahmung von anerkannten Normen und dem Übertreten von gesetzten Regeln passen die Rapperinnen die Modelle, die ihnen die Rapmusik bietet, an, um einige Ungleichheiten zwischen den Geschlechtern in Frage zu stellen.

*Stichwörter:* Rapperinnen. Gabun. Identifikationen. Weiblichkeit. Transgression

## ■ RESUMEN

### “ ¡Te has equivocado de chica mala !” Transgredir las normas de género en los escenarios rap de Gabón

Este artículo analiza las carreras y creaciones artísticas de las escasas mujeres raperas actuando en Libreville (Gabón), con el objetivo de plantear los sistemas de control masculinos con el que se enfrentan, las estrategias de identidad que ellas desarrollan, y el significado de sus obras en un contexto más general de transformación de las relaciones de género. Demuestra también que estas raperas inventan y definen de nuevo varias categorías de identificaciones femeninas (la de “marimacho”, la de “mujer liberada”, o la de “mujer africana”), para negociar su incorporación en el medio rapero. En el intersticio entre las normas admitidas y transgresión del orden instituido, las raperas adoptan los modelos globales propuestos por la música rap para replantear ciertas desigualdades de género.

*Palabras-clave :* Ropera. Gabon. Identificaciones. Femenidad. Transgresión.