

Un rap « incliné sur la force »

La fabrique de la masculinité sur la scène rap librevilloise

A Rap Music "Based on Strength". The Making of Masculinity in Libreville's Rap Scene

Alice Aterianus-Owanga



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/17270>

DOI : 10.4000/etudesafriaines.17270

ISSN : 1777-5353

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 28 mai 2013

Pagination : 143-172

ISBN : 978-2-7132-2387-7

ISSN : 0008-0055

Référence électronique

Alice Aterianus-Owanga, « Un rap « incliné sur la force » », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 209-210 | 2013, mis en ligne le 06 juin 2015, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/17270> ; DOI : 10.4000/etudesafriaines.17270

Un rap « incliné sur la force »

La fabrique de la masculinité sur la scène rap librevilloise

Libreville, mercredi 27 juillet 2011, sur une scène aménagée au centre du carrefour d'un quartier populaire, des jeunes hommes s'affrontent dans des duels de joutes oratoires. Sur l'estrade, ils viennent faire preuve de leur dextérité verbale et de leur audace dans des compétitions d'improvisation de rap (des *clashes*), face à un public composé pour une part d'autres rappeurs, pour l'autre de jeunes filles enthousiastes qui encouragent leurs favoris par des cris et des mouvements de danse. Les adversaires s'envoient des railleries et des attaques lyriques portant sur leur style vestimentaire et leur apparence physique, ainsi que sur le degré de masculinité de l'attitude qu'ils adoptent. L'un d'entre eux s'exclame ainsi, en pointant du doigt le sexe de son adversaire et en prenant le public à témoin de sa moquerie :

« Ce mec-là normalement, je devrais le gronder.
Mais franchement, c'est quoi ce style de dévergondé ?
Tu veux *clasher* ? Ok, tranquille, c'est pépère.
Toi aussi, il paraît qu'on t'a volé ta quéquette¹ ! [...]
Ici c'est Nzen², petit, ici c'est Nzen, petit,
des mecs comme toi, on leur met des *strings*, petit ! »

Soutenu par les rires et les acclamations des spectateurs lorsque ses propos parviennent à atteindre l'adversaire de façon humoristique, le *clash*eur s'essaie à annihiler chez ce dernier les caractéristiques sur lesquelles reposent la reconnaissance et le respect dans le milieu hip-hop. Outre la dévalorisation de son adversaire par l'usage de l'adresse spécifique aux cadets sociaux (« petit »), il insiste particulièrement sur les marqueurs du genre : le style vestimentaire « dévergondé » et les « *strings* » symbolisant le féminin, la « quéquette » le masculin.

1. Cette moquerie comporte une référence aux rumeurs et aux mouvements de foule générés autour des suspicions de vols de sexe, phénomènes décrits au Gabon et dans d'autres États africains par Julien BONHOMME (2009).
2. Nzen-Ayong est le quartier le plus peuplé de Libreville, connu pour être un pôle de la création rap.

Différents événements tels que ces concours d'improvisation de rap donnent à voir et à entendre la place accordée à la définition des frontières entre masculinité et féminité chez les rappeurs de Libreville. Cet article propose d'explorer les pistes de réflexion suggérées par ces observations, en interrogeant les mécanismes de production et de reproduction de la masculinité en œuvre dans les pratiques et les discours de ces individus. Comment la scène rap de Libreville participe-t-elle de la mise en scène et de la construction d'une certaine définition de la masculinité ? En quoi, par leurs performances scéniques, et leurs interactions interpersonnelles ou avec d'autres agents, les rappeurs fabriquent-ils, transmettent-ils et (re)produisent-ils cette identité sexuelle ? Quels enjeux ou quels rapports de force infléchissent sur cette démarche ?

À partir de données ethnographiques recueillies lors d'une enquête de longue durée auprès des rappeurs de Libreville³, je décrirai les constituantes principales de la masculinité disputée par les rappeurs, dont le cœur repose sur la notion de « force »⁴. Un aperçu du traitement de la masculinité dans la littérature sur le rap et une présentation sommaire du cas gabonais inviteront d'abord à réfléchir à la représentation communément admise du rap comme genre musical réservé à des hommes porteurs d'une masculinité « forte ». Puis une attention portée par-delà les discours de surface des rappeurs sur leurs interactions, leurs environnements sociaux et leurs relations avec les femmes permettra de comprendre les avatars et les significations de la force masculine, ainsi que ses connexions avec certaines conceptions locales du pouvoir, de la masculinité et du corps humain. La fabrique de la masculinité se révélera étroitement liée à la sexualité et aux différents types d'échange qu'elle engendre. Nous verrons ainsi comment, en écho à des pressions liées à un contexte socio-économique précaire et à une situation politique postcoloniale, ces artistes procèdent à des agencements stratégiques de symboles globaux et de significations locales et comment ils inventent de nouvelles images de la force masculine grâce à leurs échanges économiques, sexuels et symboliques avec les femmes.

Genre et masculinité dans la littérature sur le rap

Si du côté français, la question de la construction des identités sexuelles n'a guère été traitée par les chercheurs en sciences sociales s'intéressant au

3. Consécutivement à une immersion dans la vie urbaine de Libreville entamée à partir de 2006, cette enquête de terrain s'inscrit dans le cadre d'une thèse de doctorat en anthropologie sur les rappeurs du Gabon, au sein de l'Université Lumière Lyon 2 et du Centre de recherches et d'études anthropologiques (CREA).

4. Je remercie, pour leurs commentaires à propos de cette étude, Pauline Guedj, Jorge P. Santiago, Marina Rougeon Santi, ainsi que les évaluateurs anonymes de cet article.

rap⁵, elle a, en revanche, été au cœur de nombreux travaux américains, où elle a pu être abordée sous différentes perspectives. Tricia Rose (1994) produisit d'abord au milieu des années 1990 un des premiers ouvrages de référence en la matière, examinant les « relations complexes et contradictoires existant entre dominations raciale et sexuelle » dans ce mouvement musical aux États-Unis (*ibid.* : xiii). Dans un chapitre de son œuvre, elle s'intéressa plus spécifiquement à la question du genre dans le rap américain, en l'abordant principalement du point de vue de quelques rappeuses (*ibid.* : 146-182). Dans sa lignée, plusieurs études inspirées des mouvements féministes se sont penchées sur les « reines » du hip-hop et les représentations de la féminité qu'elles développent⁶ (Bost 2001 ; Johnson 2003), en vue d'apporter un contrepoint aux images d'hégémonie masculine ou de domination patriarcale diffusées au sujet de ce genre musical. Ces travaux invitèrent à appréhender les modalités complexes par lesquelles les acteurs (et actrices) de la musique se jouent des identités sexuelles et contribuent à les produire, dénonçant les réductions simplificatrices énoncées à propos des relations de genre dans le rap.

Les masculinités ont, quant à elles, fréquemment été observées de manière annexe ou corollaire à des questionnements sur les rapports de race ou sur la condition noire dans le contexte américain postmoderne (Cheney 2005 ; Kubrin 2005). De nombreuses études ont ainsi abordé la question de la masculinité du rap à partir de sa dimension verbale et de ses textes (Weitzer & Kubrin 2009) — condamnant alors parfois la misogynie et les logiques de domination masculine véhiculées par le langage (Armstrong 2001) —, ou à partir d'une analyse des performances musicales exécutées sur les scènes et dans les espaces publics (Saddik 2003). En dehors de nombreuses études portant sur les constructions musicales de l'identité masculine en terrain étasunien, la prédominance quantitative des hommes dans les mondes du rap a pu être observée dans différents espaces de réappropriation de ce genre musical : au Japon (Condry 2006), à Cuba (Fernandez 2003, 2006), en Afrique de l'Est (Ntarangwi 2009) ou chez les jeunes Palestiniens des camps de Jérusalem (Greenberg 2009). L'affirmation de nouvelles masculinités y a alors été présentée comme la réponse à des désirs de réappropriation de pouvoir, dans des situations d'occupation ou de dépossession de la souveraineté. La masculinité construite et mise en scène au sein de ces mouvements artistiques issus de contextes géographiques et culturels divers converge en une même figure typique de rappeur fort et viril, incarnation de l'hégémonie masculine.

-
5. Il faut mentionner cependant, parmi les ouvrages sur le rap en France, l'étude sociologique et ethnomusicologique éditée à propos de la rappeuse Diams (MARTIN 2010).
 6. Pour Leola A. JOHNSON (2003 : 156), quelques « reines du hip-hop », telles que Queen Latifah, élaborent une expression post-moderne permettant une « subversion de l'intérieur des contraintes raciales et sexuelles ».

Rares sont cependant les travaux qui se sont penchés sur les rappeurs et la question de la masculinité au travers de démarches ethnographiques de longue durée, et qui ont mis en perspective les discours ou images produites par ces artistes avec une observation de leurs pratiques sociales, de leurs quotidiens et de l'envers de leurs performances. De même, des études sur ces milieux musicaux urbains abordant la masculinité comme objet en soi et définissant la fabrique identitaire à laquelle ces artistes procèdent restent encore à établir, notamment en contexte africain⁷. Cet article propose donc d'identifier les dynamiques en œuvre derrière cette apparente évidence de la masculinité du rap, et en s'intéressant au cas des artistes d'une capitale d'Afrique centrale, de participer d'une réflexion plus vaste sur la manière dont « des masculinités variées sont définies et redéfinies au travers d'interactions sociales » (Cornwall & Lindinsfarne 1994 : 4). La mise en œuvre des spécificités de la démarche ethnographique permettra de restituer les contraintes, les contrastes et les négociations accompagnant la fabrique de la masculinité chez ces artistes combinant des répertoires culturels et symboliques pluriels.

Le rap à Libreville : un genre masculin et « incliné sur la force »

Depuis qu'il s'est inséré dans l'environnement sonore et les activités culturelles des jeunes du Gabon (à partir de 1989-1990), le rap est décrit et considéré par beaucoup comme une musique d'hommes. Son implantation à Libreville a principalement donné lieu à la formation de groupes masculins ; les producteurs, les propriétaires de studios d'enregistrement et les réalisateurs de vidéo-clips sont encore exclusivement des hommes⁸, et les outils ou ressources nécessaires à la production audiovisuelle requis pour s'insérer dans ce milieu musical demeurent en leur possession.

Les filles présentes dans le milieu rap se distinguent quant à elles en différentes catégories : hormis quelques rares *managers* ou promotrices de spectacle, on trouve les danseuses de troupes de hip-hop qui accompagnent les scènes et les vidéo-clips des rappeurs, les fans, les « groupies » — catégorie d'assignation péjorative que les rappeurs attribuent à certaines jeunes femmes qui gravitent autour ou à l'intérieur du milieu du *show-business* et entretiennent avec eux des rapports de séduction —, les conjointes officielles

-
7. Pour des études ethnographiques du rap dans d'autres pays africains, voir MOULARD-KOUKA (2008) et WEAVER SHIPLEY (2009). Plusieurs autres recherches sur cet objet ont privilégié une approche à partir des textes ou des aspects linguistiques (PERULLO & FENN 2003 ; KÜNZLER 2012 ; SAUCIER 2012).
 8. Sur dix studios (les plus fréquentés par les quatre-vingt-six rappeurs et rappeuses rencontrés en 2008 et 2012), aucun n'est géré par une femme. Sur quatre-vingt-six rappeurs interrogés ou observés, des individus diffusés dans les médias locaux et reconnus par leurs pairs en tant que rappeurs, seules six sont des femmes (soit sept pour cent).

(généralement extérieures au monde du *show-business* et de la musique), et enfin, les rares rappeuses. Si les femmes sont présentes dans le milieu hip-hop local, elles occupent des places et des fonctions délimitées, le plus souvent en dehors des pôles décisionnaires et des espaces centraux de l'expression rap.

Loin de sous-entendre une homogénéité de ce champ masculin, le milieu du rap est traversé par des relations hiérarchiques et des rapports de domination, que ce soit entre les rappeurs eux-mêmes, ou vis-à-vis des producteurs, des promoteurs de spectacle et des détenteurs des moyens de financement, acteurs souvent liés aux autorités politiques et au milieu des affaires. Dans cet environnement concurrentiel, traversé par des conflits entre rappeurs, entre groupes, ou entre labels, les artistes de rap acquièrent une reconnaissance dans le regard de leurs pairs masculins et du public lorsqu'ils font preuve de leur bravoure, leur témérité, leur virilité et leur force, à l'inverse du féminin qui serait — d'après les propos recueillis — par nature plus « fragile », « faible » et contraint à une attitude de soumission face au sexe opposé. La reconnaissance et le respect recherchés pour s'insérer dans ce milieu musical dépendent largement de la démonstration d'une masculinité virile et forte, qui se caractérise dans les discours et les performances par une rhétorique de l'insulte ou par des attitudes de défi et d'agressivité. Cet effort de démonstration d'un soi viril passe parfois par l'usage de métaphores sexuelles, comme dans le texte suivant qui s'appuie sur une forme de symbolisme zoologique⁹ :

« J'ai fait l'amour à l'instrumentale et comme un chien
je suis resté coincé, j'peux plus repartir.
Je suis condamné à représenter.
Dites à LBV d'écarter les cuisses parce que cet album est mon premier coup.
Bienvenue dans ma vie, dans ma rue, dans cette violence [...]
Voici un missile que personne n'intercepte.
Lagaff, loin de leurs pratiques intersectes,
de 1999 à 2006 j'ai traversé les tempêtes sans taches de sperme sur les fesses.
La rage imprimée sur la face, je ramène du rap incliné sur la force »¹⁰.

Dans cet extrait, le milieu musical est symbolisé par l'image du sexe féminin, auquel le rappeur Lagaff entend accéder par l'accomplissement d'un rapport sexuel aux intentions dominatrices. La preuve de la masculinité de l'auteur passe d'abord par cette démonstration de virilité, puis en se déclarant immaculé de toute « tache de sperme », il se disculpe des présomptions d'homosexualité qui, comme nous le verrons plus bas, sont sources de discrédit dans ce milieu musical hétéronormé. Finalement, « rage », discours homophobes et attitudes menaçantes sont couronnés au terme de ce couplet

9. Concernant le symbolisme des figures animales chez les rappeurs du Gabon, voir ATERIANUS-OWANGA (2011).

10. « Ma vie, ma rue », Lagaff, album *Ma vie, ma rue*, 2007, Ga'rage productions.

par la référence à la « force », principe et socle sur lequel Lagaff assoit son rap et sa présentation personnelle.

Confirmant les injonctions à la virilité remarquées durant les joutes oratoires introduisant mon article, ces paroles témoignent de l'importance de la notion de force pour la reconnaissance d'un soi masculin chez les rappers. Extrêmement présente dans les propos recueillis, cette « force » comporte selon eux comme caractéristiques la témérité (manifestée lors des *clashes* par la faculté à affronter son adversaire), la technique verbale, le « charisme », la puissance physique, l'élégance vestimentaire et la virilité sexuelle. Comme nous allons le décrire dans le reste de cet article, cet attribut immatériel de « force » est selon les cas relié à des valeurs traditionnelles associées à la place de l'homme dans la hiérarchie sexuelle, aux ressources financières, à la réputation ou encore à l'élégance. Sa teneur individuelle est soumise à des fluctuations, accrue ou diminuée en fonction des parcours des rappers et de la gestion de leurs relations. Pour comprendre les significations, les formes et les figures couvertes par ce concept de force chez les rappers, il convient en premier lieu de s'intéresser à ses dimensions sexuelles et à la place que la sexualité occupe dans leurs interactions, ce qui permettra de mettre en évidence le rôle majeur qu'elle joue dans la construction sociale du genre (Broqua & Eboko 2009).

« Manger » la femme : les conquêtes, la « force » et la réputation des rappers

Confirmant la théorie selon laquelle les « masculinités, en tant que formes culturelles, ne peuvent être abstraites de la sexualité » (Connell 1993 : 602), une large part de la force masculine semble, pour le cas des rappers, se définir dans la sexualité et dans les échanges qui l'accompagnent. L'importance de l'activité sexuelle est ainsi manifeste dans des échanges et des attitudes envisageant les femmes comme des conquêtes ou des « trophées », ce que l'on peut notamment observer à l'occasion des déplacements que les rappers de Libreville effectuent à l'intérieur du Gabon pour des spectacles.

Lors d'un événement tenu en juillet 2011 à Lambaréné, chef-lieu d'une province centrale du Gabon (l'Ogooué-Maritime), plusieurs rappers, chanteurs de musique variété et danseurs (ou danseuses) furent réunis dans le but de proposer une animation musicale aux populations de la localité, en écho au passage du président de la République et de ses ministres. Dans le bus réservé aux rappers, aux jeunes artistes et aux danseurs pour effectuer le déplacement de Libreville à Lambaréné, les discussions et les animations fusèrent durant les deux heures de trajet. La majeure partie du voyage fut animée par les plaisanteries et récits moqueurs des rappers concernant les activités sexuelles des uns et des autres, ainsi que par des prévisions de leurs objectifs de conquêtes. Puis les rappers en vinrent à des boutades adressées aux quatre danseuses du bus, plusieurs s'adressant ainsi à l'une d'entre elles, en lui déclarant « J'ai faim, j'ai faim, donne-moi à manger ! »,

employant alors une métaphore alimentaire pour rendre compte de leurs appétits sexuels. Arrivés à destination, les rappers s'attachèrent ensuite, au préalable et au terme de leur spectacle, à obtenir les numéros de téléphone des jeunes filles de la localité, profitant des privilèges de leur notoriété dans ces espaces intérieurs du pays, dont les habitants font parfois preuve d'une admiration manifeste pour les artistes de la capitale. Sur le voyage du retour, ils se firent enfin le récit de leurs conquêtes, le *disc-jockey* d'un des groupes procédant même à une description détaillée de ses aventures et faisant partager à ses camarades de bus des enregistrements sonores capturés dans son téléphone portable.

Ces bribes de description issues d'une enquête de terrain effectuée en juillet 2011 rendent compte d'une coutume observée fréquemment lors des déplacements en province, selon laquelle il convient pour les rappers de rendre preuve de leurs rapports sexuels avec de nombreuses conquêtes et par ce moyen, de leur notoriété. Interrogé sur les motifs et enjeux de cet épisode lors d'un entretien, l'un des rappers présents m'expliqua ainsi :

« Pour exciter les filles, il faut préparer les filles. Tout le monde a un regard dessus. S'il y a cinq filles, tout le monde veut manger les cinq filles. [...] Même si c'est pas les danseuses, même si c'est pas les chanteuses, mais celui qui va coucher le plus de filles, on a l'impression que c'est celui qui est le plus célèbre. Si tu ne couches pas, on estime que c'est pas normal [...]. Un rappeur a besoin de ça, c'est ce qui nous permet de nous rendre compte que l'on est artiste, c'est ce qui nous fortifie. Je ne sais pas si tu l'avais déjà écouté, on appelle ça nos "droits d'auteur". C'est ce qui nous fortifie, ce qui nous permet de comprendre qu'on est des stars. On ne gagne pas d'argent ; si tu ne gagnes pas des filles, tu es artiste par rapport à quoi ? » (Entretien avec Blaise¹¹, août 2011, Libreville).

Les propos de ce rappeur apportent plusieurs éléments d'explication concernant le rôle de la sexualité dans la fabrique d'une « force » masculine chez ces artistes. Blaise traduit dans un premier sens une conception tenant à la dimension « fortifiante » de la relation sexuelle. Le fait d'avoir de nombreuses conquêtes et d'en faire la démonstration apporte une preuve de la notoriété de l'individu, et témoigne de son potentiel de séduction auprès des jeunes femmes. Ces attitudes répondent à l'objectif de définition d'une place dans l'échelle de notoriété et dans la hiérarchie des rappers, distinguant des rappers plus ou moins forts. Pour acquérir la reconnaissance dans cet univers compétitif¹², il convient de se « fortifier », d'acquérir une

11. Les prénoms ou les noms d'artistes de mes interlocuteurs sont dans cet article remplacés par des pseudonymes, en respect des principes d'éthique et de confiance qui valent dans les relations ethnographiques. À ce sujet voir notamment BÉLIARD & EIDELIMAN (2008).

12. On remarque tout particulièrement la prégnance de ces injonctions à la consommation sexuelle au début de la carrière du rappeur, où la démonstration d'une hypersexualité virile avec des « groupies » est quelques fois décrite comme un « baptême de l'air » (Entretien avec Charly, Franceville, juin 2012) et un rite de passage confirmant l'entrée dans un univers viricentré.

portion supplémentaire de ce principe symbolique en faisant preuve de sa sexualité virile. Le rappeur qui ne se conforme pas aux codes de démonstration de virilité sera considéré comme « anormal », en d'autres termes soupçonné d'une homosexualité proscrite dans la société gabonaise. Hormis la dimension économique soulevée dans ces propos, que je traiterai plus bas, l'élément nodal articulant l'injonction de sexualité à l'idée d'effets « fortifiants » tient donc pour cet artiste dans la quête de célébrité et dans la réputation du rappeur.

Ainsi que certains artistes le formulent dans le bus en réclamant à « manger », Blaise explique que les rappeurs luttent et s'affrontent afin de « manger » chacun l'une des jeunes filles présentes. L'emploi de cette métaphore alimentaire entre en résonance avec d'autres travaux qui témoignent de la récursivité de l'idiome alimentaire dans le langage de la sexualité¹³. Cette association entre alimentation et sexualité comporte une importance particulière dans la société gabonaise, où Joseph Tonda (2005 : 215) décrit l'existence de processus de « consommation/consumation des corps-sexes » et les « logiques de la distinction » s'y réfléchissant, ce qui rappelle fortement la représentation de la femme « trophée » relevée sur ce terrain. Chez les rappeurs, « manger » la femme et en faire la démonstration revient à s'élever dans le regard de l'autre/adversaire en faisant preuve de sa virilité, et donc à accroître sa force et sa réputation, deux facteurs de détermination du positionnement dans l'échelle sociale.

Les explications de ce rappeur permettent d'identifier trois principes mis au centre des attentions et des luttes intermasculines : la force, la notoriété et la réputation. La force est cet attribut plurivoque de la masculinité fabriqué par les rappeurs, qui se nourrit et alimente simultanément la réputation et la notoriété. La notoriété désigne pour sa part la visibilité d'une personne dans les médias, sa présence sur les scènes et dans l'attention des fans. Elle peut être assimilée à la notion émique de « *buzz* », terme employé dans l'argot local des jeunes¹⁴ pour désigner un capital de notoriété et de popularité urbaine. Enfin, la réputation constitue une valeur ou un principe symbolique que ces artistes se disputent, dont le degré différentiel entre chaque individu détermine le respect¹⁵ attendu auprès de ses pairs. Elle dépend de la démonstration d'un soi viril et fort. Cette notion de réputation, qui

13. Filip DE BOECK (1995 : 109) décrit d'autres formes d'analogie entre la faim et l'appétit sexuel masculin chez les sociétés luanda du Zaïre : « Manger une femme » (« *-di mubaand* ») y signifie avoir une relation sexuelle ; « manger » quelqu'un (« *dia* ») qualifie aussi l'attaque en sorcellerie, l'alimentation servant « de médiation entre les champs corporels, sociaux et cosmologiques ». L'analogie entre consommation alimentaire et sorcellerie se retrouve au Gabon comme dans d'autres sociétés africaines (GESCHIERE 1995).

14. Cet argot local appelé *toli bangando* mêle des éléments lexicaux français, anglais et des langues vernaculaires gabonaises ou camerounaises.

15. Dans les discussions entre rappeurs, le terme respect est parfois remplacé par celui de « R », comme dans l'expression « manquer de R », qui désigne un affront à l'honneur de quelqu'un.

s'imbrique à celle de notoriété et de force, peut être éclairée par un rapprochement avec le concept d'honneur. Largement étudié dans les populations méditerranéennes, il est analysé comme un catalyseur intervenant dans l'ordre social des groupes ou des lignages (Jamous 1981) et comme un facteur de hiérarchisation sociale (Bourdieu 1972). Il est souvent relié aux rapports de genre et défini par des critères distincts selon si l'on parle d'honneur masculin ou féminin (Pitt-Rivers 1997). Chez les Iqar'iyens du Rif, Raymond Jamous (1981 : 65) observe que l'honneur désigne « cette vertu, cette "force", cette qualité, cette valeur attachée à un groupe ou un individu ». De même que les échanges entre les hommes Iqar'iyens, les relations avec leur territoire, leur lignage, et leur définition d'une « identité locale » reposent sur le principe de l'honneur (*ibid.* : 8), les rapports entre rappers ou ceux entretenus à l'égard des femmes reposent sur la gestion de la réputation et de son principe consubstantiel : la force.

Après avoir vu que la fabrique de la force des rappers induisait une attitude de consommation du sexe féminin, il convient d'appréhender plus précisément les modalités de son acquisition, de sa conservation, ou de sa perte, et les stratégies développées par les rappers pour entretenir leur capital de masculinité. Cela nous amènera dans la prochaine partie à comprendre les ancrages symboliques de cette notion de force, qui se situe au croisement des représentations traditionnelles du pouvoir et de la sexualité et de leurs dynamiques en contexte urbain contemporain.

Capter, transmettre, conserver la force : des sens symboliques de la sexualité

À l'occasion d'une discussion informelle, un chanteur de musique R&B et rappeur, élevé entre Libreville et une province centrale du pays, m'expliquait de la manière suivante la prédominance de la question sexuelle dans les discussions et modes d'affirmation des rappers :

« L'homme, c'est par le sexe qu'il a son pouvoir. C'est toujours par la femme que l'homme montre sa puissance. Chez nous les *bwitistes*, la femme a un potentiel énergétique plus important que l'homme, tous les rites initiatiques sont représentés par le sexe féminin. [...] On ne prend pas le pouvoir dans le sexe de n'importe quelle femme. Parce que la même qui viendra dire "Oh ! Alban", ensuite elle viendra le dire à Kôba, à Ba'Ponga [célèbres rappers gabonais], etc. Il faut savoir avec qui être, avec qui prendre son pouvoir. Parce que je disais que la femme a un pouvoir énergétique potentiel plus important que l'homme » (Alban, Libreville, août 2011).

Selon ces paroles, les hommes obtiendraient leur pouvoir depuis le sexe féminin, mais toutes les liaisons avec les femmes ne posséderaient pas les mêmes vertus fortifiantes. Notre interlocuteur justifie ses dires par une référence à la société des *bwitistes*, les initiés du *bwiti*. Dans ce rite essentiellement masculin, fondé sur la consommation d'un hallucinogène local et diffusé dans l'ouest et le sud du pays, le cœur des symboles et des rituels

porte sur la distinction entre des principes masculins et féminins¹⁶, et la sexualité des initiés est soumise à une codification stricte, prohibant notamment certains rapports bucco-génitaux ou homosexuels. Le non-respect de ces interdits est synonyme de souillure et à l'origine de désordres divers. Parmi les rappers interrogés, les initiés au *bwiti* ne sont pas majoritaires, et l'on compte aussi une grande partie d'artistes se reconnaissant du christianisme — catholiques ou pentecôtistes —, bien que la plupart d'entre eux ne fréquentent pas les cultes régulièrement. Plusieurs rappers et jeunes filles du mouvement hip-hop affirment leur foi catholique ou pentecôtiste en adressant ponctuellement des références au Christ dans leurs musiques ou dans leurs activités quotidiennes, et ils se rendent occasionnellement dans des églises. Leur confession chrétienne n'annihile cependant pas leur quête de « *buzz* » et de reconnaissance dans le monde de la nuit, pas plus que les discours de délivrance du péché prêchés par les pasteurs¹⁷ n'entraînent de rejet des normes de présentation d'une masculinité virile et d'une sexualité dominatrice. Comme chez Alban, l'idée d'une transmission de forces passant par le canal sexuel trouve aussi des fondements symboliques chez ces acteurs, par-delà les appartenances religieuses¹⁸.

L'importance accordée à la sexualité dans le traitement de la force masculine et l'intégrité spirituelle ne se donne donc pas seulement à voir chez les individus et les groupes ethniques concernés par la pratique du *bwiti*, mais chez différents peuples gabonais. Dans l'ethnie fang du nord et du centre du Gabon, l'attribut de la masculinité et les privilèges qui en découlent s'expriment grâce au terme *fam* qui désigne l'homme et signifie littéralement « la force », le verbe *a fam* pouvant être traduit par forcer, défoncer (Minko-Mvé 2003 : 151)¹⁹. En plus de cette observation corroborant le

16. L'œuvre de Julien BONHOMME (2005) apporte une description détaillée des symboles sexuels, des interdits et des rapports de pouvoir dans la branche du *bwiti misoko*, société initiatique réservée aux hommes, mais placée « sous le signe de la fécondité féminine » et ritualisant « l'appropriation masculine de ce pouvoir procréateur féminin » (*ibid.* : 166).

17. À propos de l'implantation des églises pentecôtistes au Gabon, voir MARY (2001), TONDA (2002), MEBIAME-ZOMO (2011).

18. Exceptions à ce propos, quelques rappers suivent les discours des églises « de réveil » auxquelles ils appartiennent et s'affirment en rupture nette vis-à-vis de la « débauche sexuelle » (MARY 2001 : 163) des jeunes. Il s'agit des rares artistes reconvertis dans le genre de rap dit « *gospel* », qui évoluent en marge du marché du rap local pour se rapprocher davantage des scènes religieuses et des messages d'évangélisation qu'elles diffusent.

19. Dans ses remarques sur les dynamiques de transformation de la société fang, Bernardin MINKO-MVÉ (2003) décrit que l'homme (*fam*) y représente le sexe « fort », et qu'il exerce sa supériorité sur le « sexe faible » féminin (dit *minega*, c'est-à-dire gauche, maladroit), par le biais du mariage et de la prise en charge du foyer. La femme n'en demeure pas moins détentrice d'un pouvoir, considérée comme le principal facteur de fécondité, et de richesse, au travers duquel l'homme acquiert reconnaissance et ascension sociale (*ibid.* : 152-153). Pour une mise en perspective des transformations des rapports de genre dans la société fang en contexte colonial, voir BALANDIER (1971).

caractère central de la force, on note aussi que le principe spirituel nommé *évu* ou *évus* en langue fang (traduit communément par vampire), organe de sorcellerie permettant la sortie de l'homme en dehors de son enveloppe charnelle, serait logé dans un organe du bas-ventre et qu'il se transmettrait de plusieurs manières : par voie héréditaire de père en fils, par la conservation des reliques et des ossements lignagers, ou par la voie sexuelle. Enfin, de manière générale, de nombreuses ethnies du Gabon considèrent que le pouvoir ou la force des hommes s'acquerrait par le sexe et qu'elle se logerait dans l'anus.

Ces remarques comportent des liens importants avec la condamnation de l'homosexualité communément admise au Gabon et particulièrement revendiquée par le canal de la musique rap. Comme nous l'avons abordé plus haut, un homme ne se conformant pas à l'exigence de démonstration d'une sexualité exercée sur et au travers des femmes sera considéré comme « anormal », ce qui se manifeste par le vecteur des rumeurs, propagées dans différents espaces de la vie quotidienne des Gabonais et du milieu du rap. Durant plusieurs années, un label de production musicale a, par exemple, cristallisé nombre de ragots, qui interprétaient les moyens financiers importants de cette structure comme la contrepartie des relations homosexuelles de ses membres avec des acteurs de la classe politique. L'homosexualité est aussi communément présentée dans les textes de rap comme une perversion de la société moderne, née de contraintes économiques poussant les jeunes hommes à la prostitution. Selon l'opinion populaire, la majorité des hommes entretenant des relations homosexuelles le feraient au profit de « grands hommes », personnalités et hommes d'affaires, qui y trouveraient une technique d'acquisition de puissance et de force symbolique²⁰. Certaines pratiques sexuelles, comme la sodomie, seraient utilisées afin de capter la force d'un être au profit d'un autre — ce dernier ayant pour objectif de l'employer à des fins de réussite individuelle. Au Gabon, l'anus et le phallus étant des organes réceptacles du pouvoir de l'homme, « la sodomie est précisément considérée dans les interprétations communes comme une technique de captation des “énergies” devant alimenter la “puissance” ou la “force” » (Tonda 2012 : 115). En d'autres termes, d'après cette localisation du pouvoir dans certains organes, les rapports sexuels entre hommes conduiraient à une perte de force chez le partenaire passif (captée depuis son anus), et à un renforcement du partenaire actif. Le maintien du principe de masculinité serait donc antinomique avec les pratiques homosexuelles passives, vues comme source d'anéantissement de la force d'un homme au profit d'un autre²¹. L'idée de déperdition de force conséquente à l'homosexualité exprime

20. Je m'attache plus précisément dans un autre article à identifier les significations symboliques et les dimensions politiques contenues dans les discours hétérosexistes des rappers gabonais (ATERIANUS-OWANGA 2012a).

21. Les pratiques homosexuelles actives seraient quant à elles identifiables aux mécanismes de consommation des forces d'autrui dont font preuve les sorciers (TONDA 2012).

également le discrédit sur la réputation d'un rappeur soupçonné d'homosexualité, les rumeurs diffusées mettant simultanément à mal sa force, sa masculinité et sa réputation. La prohibition virulente de l'homosexualité et l'homophobie ambiante dans le milieu du rap mettent en lumière l'existence d'une économie symbolique de la sexualité inscrite dans la prolongation des systèmes de pensée traditionnels du corps et des forces sexuelles. La sexualité « fortifiante » serait, pour les rappeurs, celle entretenue avec certaines partenaires féminines, à l'inverse des pratiques homosexuelles qui conduiraient à une diminution ou une destruction de leur force masculine.

Par ailleurs, pour prolonger la compréhension de cette économie de la sexualité structurant les relations des rappeurs et la gestion de leur masculinité, il faut préciser que la relation sexuelle avec les femmes est, elle aussi, potentiellement facteur de déperdition de force. Comme Alban ci-dessus lorsqu'il parlait du pouvoir variable contenu dans le sexe des femmes, de nombreux rappeurs apportent des nuances à la règle d'hypersexualité des rappeurs, et ils confient que les liaisons avec certaines partenaires féminines conduisent aussi à un amoindrissement de leur force symbolique et de leur réputation. Ces femmes qui menaceraient la force masculine sont souvent regroupées par les rappeurs sous la dénomination « groupies »²², qu'ils appliquent à différents profils féminins accompagnant leurs activités (danseuses ou figurantes dans des clips de rap, élèves ou étudiantes, de classes aisées ou de milieux populaires). Une partie de ces conjointes sont auréolées de représentations ambivalentes, car elles entretiennent des relations avec des politiciens ou des hommes riches, suspectés de transmettre des flux mystiques nuisibles. Karl, rappeur d'un groupe populaire, décrit dans les termes suivants la chaîne de transactions symboliques et d'échanges économico-sexuels²³ à l'origine de leur méfiance :

« On estime que quand un mec est déjà vieux, il sort avec une jeune fille, il prend sa jeunesse, et il lui file son vieux sang. Il lui file... Je sais pas quoi : il prend sa jeunesse, il lui file sa vieillesse. [...] C'est pour ça que généralement, les gars vont éviter de sortir avec tout le temps quand ils savent que c'est des filles qui sont dans le milieu. Parce qu'ils savent que ces vieux-là, généralement, ils sont un peu malades. Genre, beaucoup sont atteints de maladies. [...] Le vieux sang, ça veut dire énergie. Énergie, malchance, vieillesse » (Karl, Libreville, janvier 2012).

-
22. Bien que les fans et les publics de la musique fassent l'objet d'un certain engouement de la part des études anglophones et francophones (LEWIS 1992 ; LE BART 2000 ; LE GUERN 2009 ; GUEDJ 2012), la littérature scientifique n'accorde encore guère d'attention aux dites « groupies », à l'exception d'un ouvrage de Tracy Denean SHARPLEY-WHITING (2007) sur le hip-hop américain. Le domaine du sport apporte cependant des points de comparaison édifians (GMELCH & SAN ANTONIO 1998 ; SAOUTER 1995, 2000).
23. La notion d'échanges économico-sexuels désigne, dans l'œuvre de Paola TABET (2004 : 8), « les relations sexuelles entre hommes et femmes qui impliquent une transaction économique ».

Les dites « groupies », appelées aussi « filles du milieu », « filles de nuit », « filles du dehors »²⁴ ou « tuée-tuées » correspondent à ces « aventurières noctambules » décrites au Sénégal par Thomas Fouquet (2011), ces femmes qui fréquentent les espaces de festivité citadine et qui, dans la logique de recherche « du chic, du choc et du chèque »²⁵, entretiennent des relations avec des artistes, des politiciens et d'autres partenaires masculins. Bien qu'elles soient des collaboratrices de premier plan dans les vidéo-clips et les activités des rappeurs, le portrait que les hommes font de ces femmes s'accompagne d'expressions de mépris ou de dégoût, car elles sont soupçonnées de véhiculer des maladies sexuellement transmissibles, ou des « malchances » mystiques que leurs conjoints des hautes sphères leur transmettraient. Quelques-unes sont aussi suspectées d'employer des charmes sorcellaires et des envoutements pour attirer les hommes dans leurs filets. Au contraire d'un pouvoir fortifiant, le sexe féminin est alors considéré comme le siège d'un pouvoir mortifère.

Pour certains rappeurs, la conformation aux codes de définition de la masculinité et à la compétition entre hommes exige de s'entourer de ces femmes et de faire la démonstration d'une masculinité virile, particulièrement au début de la carrière du rappeur. Néanmoins, nous observons avec ces données qu'ils doivent aussi développer une gestion stratégique de leurs relations sexuelles, afin de se prémunir des entités et échanges menaçants existant dans le monde de la nuit et des relations amenuisant leur force. Au contraire des relations fortifiantes, les relations avec les « groupies » stigmatisées pour leur multipartenariat sexuel mettent à mal la réputation et la force virile du rappeur. En réponse à ces injonctions contradictoires, certains artistes procèdent à une fabrique de faux-semblants et d'illusions, afin de maintenir leur réputation de rappeur viril tout en se protégeant d'échanges sexuels nocifs. Par-delà la présence et le rôle des groupies les accompagnant au terme de leurs prestations et dans leurs chambres d'hôtel, se trouvent parfois des mises en scène dont l'issue ne tient pas tant dans l'accomplissement de la relation sexuelle que dans l'image du rappeur qu'elle va produire. Dans ce jeu de représentation de la force et de l'attractivité masculines, bien que la relation sexuelle ne soit pas systématiquement consommée, il convient surtout d'en entretenir la croyance dans l'esprit de ses pairs et du public.

Après avoir observé l'interrelation étroite existant entre la fabrique du genre et les échanges symboliques (de réputation ou de force) conduits par la sexualité, nous allons dans la prochaine partie poursuivre l'analyse des

24. À propos de la distinction entre les filles « du dehors » et « du dedans » dans d'autres villes africaines, voir MAZZOCCHETTI (2009 : 249).

25. Le trio « chic, choc et chèque », décrit dans d'autres études (BIAYA 2001 ; GRANGE-OMOKARO 2009), évoque la logique de sélection de partenaires multiples chez les femmes : un partenaire aisé financièrement (le « chèque »), un autre choisi pour son élégance (le « chic »), et un partenaire de cœur (le « choc »).

rapports et échanges s'opérant entre des rappeurs et leur entourage féminin, et analyser un autre domaine sous-jacent à cette fabrique du masculin : le domaine économique. Nous aborderons l'existence d'autres relations hétérosexuelles appréhendées avec méfiance par les rappeurs, et mettrons en lumière l'implication des transactions matérielles dans l'économie de la sexualité et la définition de la masculinité des rappeurs.

« Groupies », « droits d'auteur » et économie de la sexualité

Dans les propos cités plus haut au sujet de la nécessité de « manger » la femme, le rappeur Blaise révélait l'existence de motifs compensatoires contenus dans le rapport au sexe féminin, et il présentait l'attitude de consommation sexuelle des rappeurs comme une conséquence de la situation de précarité des musiciens au Gabon. En effet, ceux-ci ne bénéficient pas de reversement de leurs droits d'auteur ou de redistribution financière pour l'utilisation de leurs morceaux dans les radios, les télévisions et autres espaces de diffusion musicale. Objet de nombreuses récriminations, cette absence de soutien aux artistes de la part du ministère de la Culture ou de l'Agence nationale pour la promotion des arts et de la culture (ANPAC) entraîne souvent les rappeurs à présenter les avantages sexuels de la notoriété comme leurs « droits d'auteur » : à défaut de bénéficier de rémunérations financières pour leurs activités, ils jouiraient, grâce à leur réputation et à la démonstration de leur force, d'un surcroît de considération auprès des jeunes filles.

Dans un morceau décrivant les ambiances des boîtes de nuit où se retrouvent les jeunes de la capitale et les acteurs du milieu de la musique, le rappeur K. Prime reprend de la manière suivante la référence à la question des « droits d'auteur », et il apporte d'autres explications sur les dimensions économiques influençant l'affirmation de masculinité :

« De la classe sur la piste, pas de *mbuts* [nuls, faibles] sur la liste,
Y'a que des mecs pleins de *money money*.
On se lâche sur les *bodes* [filles].
Regards sur les seins et les gestes de ces tuées-tuées²⁶.
La plupart ont fait le tour des artistes
et des communicateurs, moi je suis finaliste.
Près du bar, j'en vois une qui me fait des signes,
je l'invite à ma table pour lui offrir un verre de gin. [...]

26. Le mot « tuée-tuée » désigne des jeunes filles vêtues de manière provocante, en vue de séduire les hommes et de s'emparer de leurs biens. La référence à la mort contenue dans ce terme fait écho à la question du sida et au risque encouru en cas de relation avec ces personnes d'une part, mais aussi au meurtre symbolique qu'elles effectuent en dépouillant leurs victimes de leur argent, de l'autre. Ce terme est passé dans le langage populaire pour désigner les femmes habillées vulgairement.

J'ai de l'amour pour la zik, un peu pour les petites, surtout si t'as du fric, je t'offrirais une nuit. On n'a pas de droits d'auteur, donc on vise les filles de riches »²⁷.

Ce morceau contient des termes de l'argot local employé par les jeunes Gabonais : les « *bodes* » (filles), les « petites » (petites amies), le « *mbut* » (individu incompétent, nul, faible). Présentant les différents acteurs se rencontrant dans l'espace festif nocturne, il illustre l'existence d'une double logique animant les relations des rappeurs avec la gent féminine, et il lève à demi-mot le voile sur les considérations économiques conditionnant les transformations de la masculinité chez les jeunes artistes.

En un sens, les rappeurs (et les acteurs du *show-business*) se distinguent les uns des autres par l'effet qu'ils vont provoquer chez les « tuées-tuées » et chez les « groupies », l'objectif étant d'être le « finaliste », l'artiste le plus convoité des filles. À l'inverse du « *mbut* », en d'autres termes du faible, il convient ici pour obtenir leurs faveurs de se présenter comme un « *ndoss* », c'est-à-dire comme une personne forte, puissante, au sommet de la hiérarchie. Deux types de critères peuvent alors être pris en considération comme marqueurs du pouvoir masculin : le premier s'appuie sur un pouvoir économique (celui des hommes « pleins de *money money* »), tandis que le second, qui caractériserait plutôt le pouvoir des rappeurs, s'appuie sur « la classe » et sur la popularité. Dans les boîtes de nuit, fréquentées par des individus d'un haut niveau socio-économique (du fait du coût onéreux des consommations), par des artistes ou des acteurs du *show-business*, les rappeurs entrent en compétition avec les acteurs des élites économiques, pour l'obtention de conquêtes féminines.

Or précisément, dans la scène de ce morceau, les rappeurs sont aussi décrits de façon allusive comme ceux n'ayant pas de « droits d'auteur », donc pas de ressources financières, ce qui les contraint à « viser les filles de riches ». Ce sous-entendu évoque les échanges économico-sexuels existant avec certaines de leurs conjointes, des petites amies assimilables à la figure du « chèque » du côté masculin. Des rappeurs entretiennent en effet occasionnellement (et souvent secrètement) des relations sexuelles accompagnées de transactions matérielles avec des jeunes filles de familles aisées, des concubines d'hommes riches ou des femmes issues de classes socio-professionnelles supérieures, parfois plus âgées, qui tirent un prestige symbolique de la relation avec ces jeunes hommes célèbres. Elles leur apportent un levier financier pour l'achat des produits de luxe nécessaires à leur « *buzz* », ainsi que des aides à la production musicale. Les rappeurs occultent le plus souvent l'existence de ces relations dans leurs discours et ils les dissimulent dans leurs présentations publiques, à l'inverse des cas d'extrême visibilité d'échanges économico-sexuels masculins tels que celui décrit par

27. K. Prime, « Bouge la tête », 2009, autoproduction. Les propos en argot local sont traduits entre crochets.

Christine Salomon (2009a, b) sur la Petite Côte du Sénégal. Toutefois, elles transparaissent dans quelques situations et dans des témoignages qui les présentent comme le produit d'une situation d'infériorité matérielle de certains hommes face aux femmes et comme la conséquence de la marginalisation des jeunes des voies d'ascension socio-professionnelle. Hormis de brèves allusions voilées comme dans le morceau cité plus haut, l'existence de liaisons intimes avec des femmes de classes supérieures est mentionnée par les rappers, mais le plus souvent au passé ou pour qualifier le comportement de pairs, comme l'illustre la discussion ici retranscrite :

« Moi, je vais pas condamner ceux qui le font, parce que ces filles, sachant qu'elles ont un bon niveau en ce qui concerne les finances, elles ont de grosses finances, elles se disent "j'ai un véhicule, j'ai du pognon, toutes mes copines sont à mes bottes, il me faut un trophée". Pour elle, le trophée, c'est un artiste. Elle cherche un artiste qui est en vue, elle gère toutes ses dépenses de sorte que quand elle veut s'afficher, on la voit avec l'artiste. Pour elle, c'est son trophée. Et l'artiste, il jouit des dépenses, elle le met à l'aise et puis voilà. [...] Je me dis, les artistes qui le font, ils le font pour gain de cause. Tu vas pas t'afficher comme ça. Tu as travaillé ton image depuis des années, et aujourd'hui elle a du pognon, elle va pas te demander de t'afficher avec elle juste comme ça, faut bien aussi qu'elle paie. Donc moi, je les condamne pas » (Entretien avec Michael, Libreville, mai 2012).

On découvre ici l'existence d'un autre type de relation hétérosexuelle potentiellement affaiblissante pour les rappers : les relations avec les femmes riches, répercussion d'une situation d'inégalité financière, mettent en péril la réputation et l'image de masculinité dominante que les rappers fabriquent. Elles les confrontent à une inversion du schéma de consommation des corps et des forces sexuelles, les transformant à leur tour en objets de conquête sexuelle.

Par-delà ce témoignage qui exprime le point de vue masculin sur les stratégies de conquête des « groupies », qu'en est-il des points de vue des femmes sur la question ? L'intention de captation du pouvoir masculin des vedettes du rap se formule-t-elle dans les mêmes termes du côté des dites « groupies » ? Bien que le présent article ne permette pas de présenter plus amplement l'envers féminin des scènes rap²⁸, il faut noter que plusieurs jeunes filles ainsi désignées (les figurantes de clips de rap) entretiennent elles aussi une compétition pour la conquête de l'autre sexe, du « *buzz* » et de la notoriété urbaine. Les relations sexuelles avec des rappers ou d'autres célébrités masculines sont considérées comme des moyens d'accès aux élites locales, ou comme des voies d'acquisition d'une forme de notoriété dans leur environnement proche. Dans les discussions entre jeunes femmes, lors des tournages de clips, des soirées dans les boîtes de nuit et les *snack-bars*, ou lors d'autres situations de réunion des jeunes adeptes du monde de la

28. Une ethnographie des jeunes femmes qui accompagnent les activités des rappers de Libreville a été réalisée entre 2011 et 2012. À propos de cette recherche, voir ATERIANUS-OWANGA (2012b).

nuit, le fait de s'afficher avec un rappeur et de montrer sa connaissance intime de figures populaires est synonyme de « *buzz* » et de prestige. Loin d'être unilatérales, la consommation sexuelle et les transactions de force qu'elle occasionne s'opèrent dans une interaction avec des jeunes femmes qui développent, elles aussi, des stratégies propres, et ne sauraient à aucun moment être réduites à des agents passifs face à la violence de la domination masculine.

La description des relations avec ces agents féminins révèle l'importance des contraintes induites par une situation d'infériorité économique et de précarité urbaine, même situation qui dans de nombreuses capitales africaines, amène les jeunes à revisiter la gestion de leurs corps et de leur sexualité (Biaya 2001 ; Mazzocchetti 2009). Au fil de leurs parcours, les rappeurs développent une gestion complexe de leurs relations sexuelles, où se recourent économie de la notoriété, économie de la sexualité et économie des biens matériels ; ils procèdent à un ajustement permanent entre la mise en visibilité de certaines relations et l'invisibilisation de certaines autres, entre l'affirmation de la consommation du sexe féminin et le consentement à des relations qui amenuisent symboliquement leur force masculine, en contrepartie d'autres formes de rétributions.

Par ailleurs, dans le registre de ces rapports sexuels catalyseurs de pouvoir et de force masculine, on remarque que d'autres femmes font l'objet chez les rappeurs de représentations particulières : les femmes blanches. En reprenant quelques descriptions relevées à ce propos, la prochaine partie démontrera que des représentations raciales aux fondements postcoloniaux s'immiscent dans l'imaginaire de la masculinité invoqué par les rappeurs et dans leur conception des pouvoirs plus ou moins fortifiants de la sexualité.

Composer sa « force » avec les stéréotypes raciaux de la virilité « africaine »

La fabrique des identités sexuelles des rappeurs réfléchit une situation politique marquée par des relations complexes à l'égard de l'ancienne métropole, qui se manifeste dans la reconfiguration d'une série de stéréotypes raciaux apposés à la notion d'africanité et dialoguant avec l'ordre des relations Noirs/Blancs du Gabon postcolonial. Dans leurs discours, la masculinité tend à être associée à des caractéristiques raciales accompagnant la notion d'« africanité », entendue ici comme catégorie d'identification émique. Interrogée sur la question de la sexualité dans le milieu musical, une rappeuse de Libreville en arrivait ainsi à ce constat :

« Brandir sa sexualité, c'est typiquement africain. Les hommes africains ne font que ça et c'est pour ça qu'ils sont incapables d'être fidèles. Il faut qu'ils essaient leur puissance sexuelle sur d'autres » (Entretien avec Pauline, Libreville, août 2011).

Ici, décrite de manière critique par une femme, cette essentialisation de l'homme africain autour de la fonction sexuelle témoigne de significations raciales sous-jacentes à la définition de la masculinité. Certains stéréotypes de l'africanité auxquels se sont confrontées les populations africaines dans le regard du Blanc²⁹ durant la colonisation se répercutent en effet encore dans les manières de se concevoir. Au Gabon, Jeremy Rich (2012) et Rachel Jean-Baptiste (2010) ont analysé la question des relations interraciales, des stéréotypes sur la sexualité des femmes gabonaises ou des masculinités en formation dans la ville coloniale. Concernant plus largement l'histoire coloniale et les regards sur la sexualité noire, l'historien Achille Mbembe (2005 : 157) note que la colonialité, « relation de pouvoir fondée sur la violence », entendait « brider la luxuriance de la sexualité du nègre », dans un cadre qui apparaissait aux yeux du colon comme « l'univers du vice et de la dégénération ». Il décrit certaines prolongations de ces représentations dans le régime de la postcolonie, « univers soucieux de virilité, hostile à la continence, à la frugalité, et à la sobriété », où « la fierté de posséder un pénis actif doit être théâtralisée » (*ibid.* : 152).

Sur ce terrain, la sédimentation de l'africanité autour de la sexualité se manifeste de façon préminente dans la relation entretenue à l'égard des Occidentaux, et plus précisément pour les rappers, à l'égard des Blanches. Si la femme constitue de manière générale un trophée dans la lutte entre rappers, « la Blanche » représente un des biens de prestige les plus convoités, signe de réussite et d'ascension sociale. Lorsqu'un rappeur marche avec une femme blanche dans l'espace public, ses congénères ne manquent ainsi pas de lui faire remarquer : « Tu es arrivé ! », le fait « d'arriver » symbolisant l'accession à un statut social et financier convoité. Un rappeur interrogé durant mes enquêtes me raconta ainsi les sentiments déclenchés par le fait d'entretenir une relation avec une jeune fille blanche dans sa jeunesse :

« J'avais du plaisir à lui faire l'amour en plein air, parce que j'avais souvent cette attitude, à me dire que c'est une Blanche. Moi les Blanches, je dois coucher ça de partout, faut qu'elle sente que là, c'est un nègre, c'est un bon Noir. Tu vois ? » (Blaise, Libreville, août 2011).

Non sans rappeler les analyses de Frantz Fanon (1952 : 51) sur « l'homme de couleur et la blanche », cette confiance témoigne d'une exacerbation des clichés raciaux à propos d'une masculinité virile typiquement « noire » ou « africaine », que les jeunes réinvestissent dans leurs rencontres et leurs interactions actuelles. Ayant séduit une jeune femme blanche grâce à sa notoriété de rappeur dans la ville dont il est originaire, Blaise s'est confronté dans les discussions avec sa « conquête » à la persistance d'un stéréotype racial entretenu en Occident, celui de la sexualité virile des Noirs. S'étant

29. Les substantifs « Blanc » et « Noir » sont entendus ici comme des catégories pratiques, des « catégories cognitives [...] héritées de l'histoire de la colonisation » (BONNIOL 1992), et non comme des catégories d'analyse.

investi de ce stéréotype, il déclare après-coup avoir éprouvé un sentiment de fierté et de valorisation de soi par l'expression d'une sexualité débridée, identifiée comme une compétence proprement « nègre ». L'imaginaire essentialiste et racial de la masculinité est ici détourné en vue d'être employé comme catalyseur de l'estime de soi, comme mode de transgression d'un ordre implicite de ségrégation raciale niant à l'homme noir toute possibilité de relation sexuelle avec la femme blanche³⁰.

Cette attitude doit être resituée dans le contexte actuel du Gabon, où les relations Noirs/Blancs sont encore marquées d'inégalités de différents ordres et chargées de représentations particulières. Tout d'abord, la plupart des personnes occidentales présentes au Gabon possèdent souvent plus de moyens financiers et de privilèges symboliques qu'une majorité de la population locale³¹. De surcroît, la fascination auréolant la figure de la Blanche n'est pas seulement la conséquence de considérations économiques propres au contexte urbain postcolonial, mais aussi la manifestation d'un prestige symbolique associé aux Blancs. Ce sentiment découle de représentations héritées des premières rencontres avec les « Blancs » et des explorations coloniales du milieu du XIX^e siècle. Pour les populations de l'intérieur et des côtes du Gabon, les explorateurs blancs tels que Paul Belloni Du Chaillu furent alors perçus comme des esprits, des fantômes ou encore des sirènes, et comme des entités non humaines, dotées de pouvoirs supérieurs (Bonhomme 2006). Le rappeur décrit ci-dessus explique ainsi ces considérations, et leurs continuités avec les relations Noirs/Blancs actuelles :

« Chez nous à l'époque de nos ancêtres, la Blanche était vue comme une reine, une sirène ; parce que chez nous les sirènes, c'est sacré. [...] Même moi qui te parle, je rêve d'avoir une Blanche. Pas parce que je vais aimer la Blanche, mais parce que j'estime que la Blanche peut me grandir. [...] L'idée que nous on avait quand on a grandi, ou qu'on a encore, c'est qu'une Blanche, c'est Dieu. Quand une Blanche vient, elle a tout, elle a la solution à tout » (Blaise, Libreville, août 2011).

Qu'il s'agisse de l'image de la masculinité virile de l'homme noir ou de celle de la femme blanche, fantasmée comme ici sous les traits de la figure magique de Mami Wata³², les définitions et représentations raciales

30. Delphine LETORT (2009) décrit l'existence de processus similaires dans les productions artistiques afro-américaines, et plus précisément dans le cinéma de *Blaxploitation*. Analysant l'œuvre de Melvin van Peebles (1971) « Sweet Sweetback's Baadasssss Song », elle remarque comment le personnage se joue des stéréotypes raciaux sexuels pour marquer son insoumission face aux tabous imposés par l'homme blanc.

31. Les Occidentaux résidant à Libreville sont principalement des personnels expatriés de grandes entreprises et industries, des militaires du bataillon d'infanterie de Libreville (le 6^e BIMA) ou des hommes d'affaires.

32. Sirène possédant un corps de femme blanche et une queue de poisson, la figure de Mami Wata se retrouve depuis la rencontre coloniale dans plusieurs pays d'Afrique de l'Ouest et d'Afrique centrale. Elle serait selon les imaginaires et récits recueillis à son propos, détentrice d'une force magique, dont elle ferait

du genre se reproduisent au sein de situations contemporaines, comme celles réunissant les rappers du Gabon et certaines de leurs conquêtes. Le cas présenté ci-dessus, s'il souligne la persistance de cadres de pensée raciaux, témoigne aussi de la façon dont assumer et performer un soi masculin conforme aux clichés raciaux peut servir de « stratégie de mobilité sociale » et de « relecture des hiérarchies de pouvoir et de richesse » (Hernandez-Reguant 2006 : 251). Jean-Luc Bonniol (1995 : 194) relève parmi les conséquences de « l'intériorisation du préjugé dans la masse des gens de couleur [...] une dévalorisation de l'image de soi chez le Noir lui-même, confronté de manière permanente à un bain culturel charriant des stéréotypes qui stigmatisent sa couleur ». Ici, si les stéréotypes raciaux ayant trait à la masculinité virile sont bien présents, ils sont aussi manipulés stratégiquement par des hommes qui s'en emparent pour tirer profit de certaines situations, en jouissant par exemple du prestige symbolique et du surcroît de considération créé auprès des proches ou des aînés par la relation avec la Blanche. La force masculine et la virilité qui seraient le propre de l'homme noir ou de l'Africain sont alors incorporées et revendiquées par les rappers comme moyen de se revaloriser et d'affirmer des qualités propres dans un contexte d'inégalités raciales.

En analysant dans les dernières parties le rôle central de la sexualité dans la fabrique de la force masculine, nous avons remarqué que la performance du genre par la sexualité articulait des représentations symboliques, des transactions économiques et des conceptions raciales. En contraste avec des motifs financiers infléchissant la sélection par les femmes de leurs partenaires, les rappers ne définissent pas leur force masculine sur un critère économique, mais sur les attributs symboliques que sont la notoriété et la réputation, alliées au caractère de vigueur qui leur seraient propres en tant que « jeunes » et « Africains ». En jouant d'un pouvoir bâti sur la notoriété, la « classe » et le « *feeling* », ils s'affirment comme des contre-modèles aux hommes de la génération aînée et aux Blancs, et ils tentent de lutter contre l'amoindrissement du pouvoir des jeunes hommes qu'induisent les situations d'inégalité raciale et de monétarisation des échanges sexuels, au Gabon comme dans d'autres contextes urbains africains (Cole 2007 ; Attané 2009 ; Grange-Omokaro 2009). Dans une dernière partie, nous allons plus précisément nous pencher sur ces attributs centraux de la force des rappers que sont l'élégance, le style et l'apparence physique, et décrire comment cette logique du paraître et de l'artifice agence et revisite des esthétiques plurielles.

profiter les hommes, à condition qu'ils s'astreignent à une fidélité inconditionnelle à son égard. Voir à ce propos en Afrique centrale TONDA (2005) et JEWSIEWICKI (2003).

Élégance et esthétique masculines en bricolage

Parmi les critères de définition du rappeur et de sa force, une place considérable est attribuée à la présentation d'un soi masculin reconnaissable par sa prestance, son élégance vestimentaire et par certains accessoires détenant un pouvoir « fortifiant ». Il convient, selon les expressions recueillies chez les jeunes de Libreville, d'être « stylé », « designé » (prononcer « disainé » à l'anglaise), « frais », ou d'avoir le « *swagg* », autant d'expressions rendant compte de l'importance de l'apparence du vestimentaire dans une société où la démonstration de son statut social se manifeste par le bien-vêtir³³.

Dans le registre de l'attention portée à la tenue, le « *bling-bling* » est devenu depuis quelques années un trait saillant des attitudes corporelles des rappeurs gabonais et des marques de « fraîcheur » qu'ils arborent. Inspirés des images du *gangsta* rap américain et des icônes diffusées dans les chaînes de télévision de Libreville, certains rappeurs affichent par exemple un goût très prononcé pour le port de chaînettes, boucles d'oreilles et autres accessoires métalliques ou brillants. Pour une partie d'entre eux, ces objets constituent un moyen de mise en avant d'une position sociale convoitée : la détention de montres de grande marque ou de pierres précieuses contribue à la fabrique du simulacre de la réussite économique à laquelle ils aspirent. Découlant d'une « conception matérialiste et mondaine du succès » (Banégas & Warnier 2001 : 10) instituant « le vêtement, la parure, la consommation, l'alimentation, les techniques du corps » comme éléments discriminants des figures de la réussite ou de l'échec, l'ostentation d'accessoires prestigieux est perçue par les rappeurs comme un élément accroissant le respect que les gens leur confèrent, leur estime de soi et leur force symbolique³⁴. Plus que la détention du capital matériel, c'est l'illusion de la richesse qui confère leur pouvoir aux rappeurs.

F.A.N.G., rappeur issu de l'une des zones les plus pauvres de la capitale (un quartier central nommé Akébé), m'a ainsi à plusieurs reprises fait part du sentiment de renforcement « spirituel » provoqué par la possession et le port de ses *bling-bling*. Cet artiste a construit sa personnalité publique autour de la présentation de ces objets, en s'attachant à exposer dans ses vidéoclips, ses spectacles et ses apparitions publiques, des symboles de richesse et de réussite économique. En 2010, après plusieurs années d'économies, il a ainsi fait fabriquer un pendentif serti de pierres zircon dont la valeur

33. Les travaux de Justin-Daniel GANDOULOU (1984) sur les sapeurs évoluant entre Paris et Brazzaville apportent une démonstration intéressante des aspects sociaux, économiques et symboliques de l'élément vestimentaire dans le contexte postcolonial urbain d'Afrique centrale.

34. L'importance accordée à l'élégance vestimentaire comme marque de réussite sociale trouve aussi des origines dans la période coloniale. Jeremy RICH (2003, 2012) a démontré que les hommes gabonais exprimaient, durant la première moitié du XX^e siècle, leur revendication au statut d'« évolués » par l'adoption d'esthétiques vestimentaires inspirées de l'Occident.

totale équivaut à plus d'un million de francs CFA, soit mille cinq cents euros. Suite à la confection de ce pendentif et à sa démonstration dans les médias, F.A.N.G. bénéficia d'un surcroît de considération et de notoriété, rehaussé dans sa réputation par la démonstration de ce symbole de richesse. Bien qu'artistes et auditeurs ne soient pas dupes des situations de précarité rencontrées dans les parcours d'une partie des artistes comme F.A.N.G., il importe avant tout qu'ils cultivent l'apparence de la richesse escomptée, pour se rapprocher des modèles de réussite dont ils s'inspirent. Thomas Fouquet (2007) analyse cette importance du paraître dans un autre contexte africain, celui du Sénégal, où il décrit le rôle du voyage et de l'expérience de l'ailleurs comme moyen de se construire et d'acquérir un statut d'ainé social dans l'espace local. Pour les migrants, le vêtement importé « suggère une croissance du capital symbolique : on fait grandir son nom, en s'aupéolant de la valeur-prestige rattachée à l'Ailleurs et à ses accessoires (matériels et culturels), et en devenant ainsi incarnation de l'illusion » (*ibid.* : 87). De même chez les rappeurs, par un effet du matériel sur le social, plus l'illusion créée trouble les différences entre l'artifice et l'authentique, plus le rappeur se rapproche de la richesse convoitée.

Dans ce milieu musical urbain, la pratique d'ostentation de biens s'inspire en partie des images du hip-hop américain, et peut aussi être rapprochée des comportements observés chez des chanteurs de musique ivoirienne. Ces derniers, diffusés dans une grande partie de l'Afrique francophone, sont les inventeurs du genre musical « coupé-décalé » et d'une attitude intitulée « faro-faro » ou « farotage », consistant à faire la démonstration de ses biens économiques par des scènes de distributions de billets dans les boîtes de nuit et les lieux de fête³⁵. Cependant, chez F.A.N.G., l'ostentation de biens de prestige et d'accessoires brillants trouve également sa justification dans la référence à un bagage traditionnel, et plus précisément dans le port des boucles d'oreilles pratiqué autrefois par les guerriers et les chefs de certaines ethnies gabonaises. Inspiré d'images et des récits précoloniaux, F.A.N.G. explique qu'en amont de la rupture causée par l'arrivée des missionnaires et par la colonisation, les colliers, boucles d'oreilles et bracelets participaient pleinement de l'apanage des hommes traditionnels, dans l'ethnie fang à laquelle il appartient comme dans d'autres populations du Gabon.

Loin de se résumer à une reprise de modes esthétiques et vestimentaires diffusées par les industries musicales internationales, le port de bijoux trouve sa justification chez cet artiste par le recours à des traditions précoloniales. Il se pense comme un revirement à l'égard des empreintes culturelles imprimées par la colonisation et comme une réaction au sentiment d'« acculturation » ou d'« occidentalisation » de la jeunesse. Tandis que les bijoux symbolisent, d'après les critères de masculinité occidentaux hérités de la

35. Dominik KOHLHAGEN (2005-2006) décrit comment l'univers du coupé-décalé est régi par des techniques de mise en scène de la réussite économique et par un *ethos* de la « *prodada* » (*ibid.*), l'art de « montrer que l'on peut "paraître" » (*ibid.* : 96).

colonisation, des marqueurs du féminin, l'adoption du *bling-bling* s'allie pour les jeunes générations à une intention de revisiter la tradition, de façonner le passé en vue de répondre à des enjeux et des significations présentes (Lenclud 1987). Elle permet de présenter une rupture à l'égard de l'ancienne métropole, tout en adoptant des marqueurs typiques du mouvement hip-hop diffusé de par le monde et en affirmant son appartenance à un référent culturel globalisé. Si en surface, la masculinité présentée par F.A.N.G. et la manière dont il représente sa force sont assimilables aux canons proposés par les industries musicales, telle que l'ostentation des *bling-bling* et des tenues de grandes marques américaines, l'interprétation qu'il appose à ces pratiques témoigne d'un « bricolage » (Lévi-Strauss 1962 ; Mary 2005) de nouvelles esthétiques masculines, associant les appropriations d'images globales aux invocations de traditions locales.



Cet article s'est attaché à décrire comment les rappers de Libreville élaborent et redéfinissent leur masculinité en développant des techniques d'acquisition, de transmission et de conservation de force. En réponse à un contexte postcolonial objet de frustrations et à une situation de précarité économique, ces artistes élaborent dans leurs pratiques sociales et leurs performances musicales un imaginaire de l'homme fort mettant en tension les modèles de masculinité traditionnels et les canons du genre véhiculés par la musique dont ils se sont emparés. Dans cette fabrique du masculin où s'impriment les impacts des rapports sociaux de genre, de classe, de race et de génération, les rappers négocient entre la nécessité de mettre en scène leur force virile et l'obligation d'inventer des recours à une situation d'inégalité économique, de marchandisation des échanges et de règne du paraître.

Tantôt dominants et consommateurs des pouvoirs de la femme dans les échanges publics, les hommes ici décrits sont aussi victimes de violences, de pressions et des contraintes de la domination masculine, ce que seule une observation aux marges des scènes publiques peut mettre en lumière. En accord avec le plaidoyer d'Alban Bensa (2010) en faveur d'une anthropologie à taille humaine, cet article s'est attaché à mettre en évidence que la production d'identités sexuelles résulte de l'œuvre stratégique d'acteurs soumis à « des logiques circonstancielle d'action et de sens » (*ibid.* : 65). Ainsi, au contraire de reproduire des hégémonies masculines calquant mimétiquement des modèles endogènes ou exogènes, ces artistes reforment des identités sexuelles en composant avec les lignes de division de la société gabonaise. Aux contraintes du réel, ils répondent par un travail de fabrique d'illusions où entrent en résonances les multiples images et sonorités qui habitent leurs univers sociaux.

Centre de recherches et d'études anthropologiques (CREA), Université Lumière Lyon 2, Lyon.

BIBLIOGRAPHIE

ARMSTRONG, E. G.

- 2001 « Gangsta Misogyny : A Content Analysis of the Portrayals of Violence Against Women in Rap Music, 1987-1993 », *Journal of Criminal Justice and Popular Culture*, 8 (2) : 96-126.

ATERIANUS-OWANGA, A.

- 2011 « Des lions, des porcs et des singes sur la toile du net : l'usage des images bestiales dans les processus identitaires des rappeurs gabonais », in M. CROS & Q. MEGRET (dir.), *Du Net au terrain. E-ethnographies de la n@ture en Afrique*, Paris, Éditions des archives contemporaines : 19-48.
- 2012a « "L'émergence n'aime pas les femmes !" Hétérosexisme, rumeurs et imaginaires du pouvoir dans le rap gabonais », *Politique Africaine*, 126 : 49-68.
- 2012b « "Groupie love" : du rôle de quelques agents féminins dans la construction de la notoriété chez les rappeurs de Libreville », Communication présentée au Colloque international *Reconnaissance et consécration artistiques*, 7-9 novembre 2012, Poitiers, GRESCO.

ATTANÉ, A.

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

BALANDIER, G.

- 1971 [1955] *Sociologie actuelle de l'Afrique noire. Dynamique sociale en Afrique Centrale*, Paris, Presses universitaires de France.

BANÉGAS, R. & WARNIER, J.-P.

- 2001 « Nouvelles figures de la réussite et du pouvoir », *Politique Africaine*, 82 : 5-23.

BÉLIARD, A. & EIDELIMAN, J.-S. (DIR.)

- 2008 « Au-delà de la déontologie. Anonymat et confidentialité dans la relation ethnographique », in D. FASSIN & A. BENSA (dir.), *Les politiques de l'enquête. Épreuves ethnographiques*, Paris, La Découverte : 123-141.

BENSA, A.

- 2010 *Après Lévi-Strauss. Pour une anthropologie à taille humaine*, Paris, les Éditions Textuel.

BIAYA, T.-K.

- 2001 « Les plaisirs de la ville : Masculinité, sexualité et féminité à Dakar (1997-2000) », *African Studies Review*, 44 (2) : 71-85.

DE BOECK, F.

- 1995 « "Lorsque la faim court le pays" : la faim et l'alimentation chez les Luunda du Zaïre », in D. JONCKERS (dir.), *Alimentations, traditions et développements en Afrique intertropicale*, Paris, L'Harmattan : 85-115.

BONHOMME, J.

- 2005 *Le miroir et le crâne, parcours initiatique du bwete misoko (Gabon)*, Paris, Éditions du CNRS.
- 2006 « Les tribulations de l'esprit blanc (et de ses marchandises). Voyages et aventures de Paul du Chaillu en Afrique équatoriale », *Cahiers d'Études africaines*, XLIV (3), 183 : 493-512.
- 2009 *Les voleurs de sexe, Anthropologie d'une rumeur africaine*, Paris, Éditions du Seuil.

BONNIOL, J.-L.

- 1992 *La couleur comme maléfice. Une illustration créole de la généalogie des Blancs et des Noirs*, Paris, Albin Michel.
- 1995 « Beauté et couleur de la peau », *Communications*, 60 : 185-204, <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1995_num_60_1_191>.

BOST, S.

- 2001 « "Be Deceived if Ya Wanna Be Foolish" : (Re)constructing Body, Genre, and Gender in Feminist Rap », *Postmodern Culture*, 12 (1), <<http://www.jefferson.village.virginia.edu/pmc>>.

BOURDIEU, P.

- 1972 *Esquisse d'une théorie de la pratique, précédé de Trois études d'ethnologie kabyle*, Paris, Droz.

BROQUA, C. & EBOKO, F.

- 2009 « La fabrique des identités sexuelles », *Autrepart*, 49 : 3-14.

CHENEY, C.

- 2005 « In Search of the "Revolutionary Generation" : (En)gendering the Golden Age of Rap Nationalism », *The Journal of African American History*, 90 (3) : 278-298.

COLE, J.

- 2007 « Fresh Contact in Tamatave, Madagascar. Sex, Money and Intergenerational Transformation », in J. COLE & D. DURHAM (eds.), *Generations and Globalization. Youth, Age, and Family in the New World Economy*, Bloomington, Indiana University Press : 74-101.

CONDY, I.

- 2006 *Hip-Hop Japan : Rap and the Paths of Cultural Globalization*, Durham-London, Duke University Press.

CONNELL, R. W.

- 1993 « The Big Picture : Masculinities in Recent World History », *Theory and Society*, 22 (5) : 597-623, <<http://www.jstor.org/stable/657986>>.

CORNWALL, A. & LINDINSFARNE, N. (EDS.)

- 1994 *Dislocating Masculinity : Comparative Ethnographies*, New York, Routledge.

FANON, F.

1952 *Peau noire. Masques blancs*, Paris, Éditions du Seuil.

FERNANDEZ, S.

2003 « Fear of a Black Nation : Local Rappers, Transnational Crossings and State Power in Contemporary Cuba », *Anthropological Quarterly*, 76 (4) : 575-608.

2006 *Cuba Represent ! Cuban Arts, State Power, and the Making of New Revolutionary Cultures*, Durham-London, Duke University Press.

FORREST, D.

2002 « Lenin, the Pinguero and Cuban Imaginings of Maleness in Times of Scarcity », in F. CLEAVER (ed.), *Masculinities Matter ! Men, Gender, and Development*, London, Zed Books : 84-111.

FOUQUET, T.

2007 « Imaginaires migratoires et expériences multiples de l'altérité : une dialectique actuelle du proche et du lointain », *Autrepart*, 41 : 83-97.

2011 « Aventurières noctambules », *Genre, sexualité & société*, 5,
<<http://www.gss.revues.org/index1922.html>>.

GANDOULOU, J.-D.

1984 *Au cœur de la sape. Mœurs et aventures de Congolais à Paris*, Paris, Centre Georges Pompidou.

GESCHIERE, P.

1995 *Sorcellerie et politique en Afrique : la viande des autres*, Paris, Karthala.

GMELCH, G. & SAN ANTONIO, P.

1998 « Groupies and American Baseball », *Journal of Sport and Social Issues*, 22 (1) : 32-45.

GRANGE-OMOKARO, F.

2009 « Féminités et masculinités bamakoises en temps de globalisation », *Autrepart*, 49 : 189-204.

GREENBERG, E.

2009 « "The King of the Streets" : Hip Hop and the Reclaiming of Masculinity in Jerusalem's Shu'afat Refugee Camp », *Middle East Journal of Culture and Communication*, 2 (2) : 231-250.

GUEDJ, P.

2012 « "Freaks on this Side". Notes pour une analyse anthropologique des fans de Prince en France », *Parcours anthropologiques*, 8,
<<http://www.recherche.univ-lyon2.fr/crea/225-Freaks-on-this-side-Notes-pour-une-analyse-anthropologique-communautés-fans-Prince-France.html>>.

HERNANDEZ-REGUANT, A.

2006 « Havana's *Timba* : A Macho Sound for Black Sex », in K. M. CLARKE & D. A. THOMAS (eds.), *Globalization and Race. Transformations in the Cultural Production of Blackness*, Durham-London, Duke University Press : 249-278.

JAMOUS, R.

- 1981 *Honneur et Baraka. Les Structures sociales et traditionnelles dans le Rif*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- 1991 « De quoi parlent les fusils », in M. GAUTHERON (dir.), *L'Honneur. Image de soi ou don de soi, un idéal équivoque*, Paris, Autrement : 176-189.

JEAN-BAPTISTE, R.

- 2010 « "A Black Girl Should not Be with a White Man" : Sex, Race, and African Women's Social and Legal Status in Colonial Gabon, 1900-1946 », *Journal of Women's History*, 22 (2) : 56-82.

JEWSIEWICKI, B.

- 2003 *Mami Wata. La peinture urbaine au Congo*, Paris, Gallimard.

JOHNSON, L. A.

- 2003 « The Spirit Is Willing, So Is the Flesh. The Queen in Hip-hop Culture », in A. B. PINN (ed.), *Noise and Spirit. The Religious and Spiritual Sensibilities of Rap Music*, New York, New York University Press : 154-170.

KOHLHAGEN, D.

- 2005-2006 « Frime, escroquerie et cosmopolitisme : le succès du coupé-décalé en Afrique et ailleurs », *Politique Africaine*, 100 : 92-105.

KUBRIN, C. E.

- 2005 « Gangstas, Thugs, and Hustlas : Identity and the Code of the Street in Rap Music », *Social Problems*, 52 (3) : 360-378.

KÜNZLER, D.

- 2012 « Intergenerational Relations and Cameroonian Rap Music : This Country Kills the Young People », in M. GOMEZ-PEREZ & M. N. LEBLANC (dir.), *L'Afrique des générations : entre tensions et négociations*, Paris, Karthala : 765-800.

LE BART, C.

- 2000 *Les Fans des Beatles : sociologie d'une passion*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.

LE GUERN, P.

- 2009 « "No Matter What They Do, They Can Never Let You Down..." : Entre esthétique et politique : sociologie des fans, un bilan critique », *Réseaux*, 153, <<http://www.cairn.info/revue-reseaux-2009-1-p-19.htm>>.

LENCLUD, G.

- 1987 « La tradition n'est plus ce qu'elle était... », *Terrain*, 9, <<http://www.terrain.revues.org/index3195.html>>.

LETORT, D.

- 2009 « Sweet Sweetback's Baadasssss Song de Melvin Van Peebles (1971) : exégèse d'un film militant », *Revue LISA/LISA e-journal. Littératures, Histoire des Idées, Images, Sociétés du Monde Anglophone-Literature, History of Ideas, Images and Societies of the English-speaking World*, 7 (1) : 74-88.

- LÉVI-STRAUSS, C.
1962 *La Pensée sauvage*, Paris, Plon.
- LEWIS, L. A. (ED.)
1992 *The Adoring Audience : Fan Culture and Popular Media*, London, Routledge.
- MARTIN, D.-C. (DIR.)
2010 *Quand le rap sort de sa bulle. Sociologie politique d'un succès populaire*, Paris, IRMA.
- MARY, A.
2001 « La violence symbolique de la Pentecôte gabonaise », in A. CORTEN & A. MARY (dir.), *Imaginaires politiques et pentecôtismes. Afrique/Amérique latine*, Paris, Karthala : 143-164.
2005 « Métissage et bricolage dans la fabrique chrétienne des identités africaines », *Social Compass*, 52 (3) : 281-294.
- MAZZOCCHETTI, J.
2009 *Être étudiant à Ouagadougou. Itinérances, imaginaire et précarité*, Paris, Karthala.
- MBEMBE, A.
2005 [2000] *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Paris, Karthala.
- MEBIAME-ZOMO, M.
2011 « Les églises pentecôtistes et le pouvoir politique au Gabon », *Revue gabonaise de sociologie*, 4 : 79-125.
- MINKO-MVÉ, B.
2003 *Le Gabon entre tradition et post-modernité. Dynamiques des structures d'accueil Fang*, Paris, L'Harmattan.
- MOULARD-KOUKA, S.
2008 « *Senegal yewuleen !* ». *Analyse anthropologique du rap à Dakar : liminarité, contestation et culture populaire*, Thèse de doctorat, Bordeaux, Université Bordeaux 2.
- NTARANGWI, M.
2009 *East African Hip Hop : Youth Culture and Globalization*, Urbana-Chicago, University of Illinois Press.
- PERULLO, A. & FENN, J.
2003 « Language Ideologies, Choices, and Practices in Eastern African Hip Hop », in H. M. BERGER & M. T. CARROLL (eds.), *Global Pop, Local Language*, Jackson, University of Mississippi Press : 19-51.
- PITT-RIVERS, J.-A.
1997 *Anthropologie de l'honneur : la mésaventure de Sichem*, Paris, Hachette.

RICH, J.

- 2003 « “Une Babylone Noire” : Interracial Unions in Colonial Libreville, 1860-1914 », *French Colonial History*, 4 (1) : 145-169.
- 2012 « Gabonese Men for French Decency : The Rise and Fall of the Gabonese Chapter of the Ligue des Droits de l’Homme, 1916-1939 », *French Colonial History*, 13 (1) : 23-53.

ROSE, T.

- 1994 *Black Noise : Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Hanover, Wesleyan University Press.

SADDIK, A. J.

- 2003 « Rap’s Unruly Body : The Postmodern Performance of Black Male Identity on the American Stage », *The Drama Review*, 47 (4) : 110-127.

SALOMON, C.

- 2009a « Antiquaires et businessmen de la Petite Côte du Sénégal », *Cahiers d’Études africaines*, XLIX (1-2), 193-194 : 147-174.
- 2009b « Vers le Nord », *Autrepart*, 49 (1) : 223-240.

SAOUTER, A.

- 1995 « La maman et la putain. Les hommes, les femmes et le rugby », *Terrain*, 25 : 13-24.
- 2000 *Être Rugby : jeux du masculin et du féminin*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l’Homme.

SAUCIER, P. K. (ED.)

- 2012 *Native Tongues. An African Hip-hop Reader*, Trenton, Africa Research & Publications.

SHARPLEY-WHITING, T. D.

- 2007 *Pimps Up, Ho’s Down : Hip Hop’s Hold on Young Black Women*, New York, New York University Press.

TABET, P.

- 2004 *La grande arnaque. Sexualité des femmes et échange économique-sexuel*, Paris, L’Harmattan.

TONDA, J.

- 2002 *La guérison divine en Afrique Centrale (Congo, Gabon)*, Paris, Karthala.
- 2005 *Le Souverain moderne. Le corps du pouvoir en Afrique Centrale (Congo, Gabon)*, Paris, Karthala.
- 2007 « Entre communautarisme et individualisme : la “tuée tuée”, une figure-miroir de la déparentélisation au Gabon », *Sociologie et sociétés*, 39 (2) : 79-99.
- 2012 « Fétichisme et sorcellerie. La “force” de mort du “pouvoir souverain moderne” en Afrique Centrale », in B. MARTINELLI & J. BOUJU (dir.), *Violence et sorcellerie en Afrique*, Paris, Karthala : 107-128.

WEAVER SHIPLEY, J.

2009 « Aesthetic of the Entrepreneur : Afro-Cosmopolitan Rap and Moral Circulation in Accra, Ghana », *Anthropological Quarterly*, 82 (3) : 631-668.

WEITZER, R. & KUBRIN, C. E.

2009 « Misogyny in Rap Music : A Content Analysis of Prevalence and Meanings », *Men and Masculinities*, 12 (1) : 3-29.

RÉSUMÉ

À partir d'une ethnographie des rappers de Libreville, cet article interroge les mécanismes de production et de reproduction de la masculinité en œuvre sur cette scène musicale. En portant son attention sur les discours des rappers, leurs interactions et leurs vies quotidiennes en dehors des scènes, cette contribution analyse les avatars de la « force » masculine affirmée dans ce genre musical, et démontre l'importance de la sexualité et des transactions matérielles, réputationnelles ou symboliques qu'elle occasionne pour la fabrique du genre. En écho aux pressions de leur contexte socio-économique et à des stéréotypes raciaux postcoloniaux, les artistes décrits procèdent à des agencements stratégiques de symboles globaux et de significations locales, pour mettre en scène de nouvelles images de la « force » masculine, fabriquées au travers d'échanges et de transactions avec d'autres acteurs de la société urbaine.

ABSTRACT

A Rap Music "Based on Strength". The Making of Masculinity in Libreville's Rap Scene. — Based on an ethnography of Libreville's rappers, this article treats of mechanisms of production and reproduction of masculinity in process on this musical stage. By paying attention on rappers' discourses, interactions and daily lives, this contribution analyzes significations of the masculine "strength" asserted in this musical genre, and the importance of sexuality for the construction of gender. Reacting to pressures of their socioeconomic context and to racial postcolonial stereotypes, these artists proceed to strategic layouts of global symbols and local meanings, to stage new images of masculine "strength" dwelling on transactions and exchanges with different agents of urban society.

Mots-clés/Keywords : Gabon, force, masculinité, rap, sexualité/Gabon, strength, masculinity, rap, sexuality.