

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

POLITIQUE ET CULTURE HIP-HOP DANS
LA PÉRIPHÉRIE DE SÃO PAULO

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN SCIENCE POLITIQUE

PAR
GUILLAUME HÉBERT

NOVEMBRE 2008

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

*À ma mère,
pour sa grandeur d'âme*

*Ma grand-mère,
pour sa combativité*

*Et Marcelo Dias de Carvalho,
pour l'inspiration*

Avant-propos

C'est un peu par devoir que j'ai choisi d'étudier la culture hip-hop dans le cadre de ma maîtrise en science politique. Je n'ai jamais appartenu à cette culture, même si je l'ai sans cesse côtoyée. J'ai en outre beaucoup de respect pour la communauté hip-hop et, si un jour elle venait à approuver cette contribution académique, en vertu du cinquième élément du hip-hop peut-être, il s'agirait de la plus belle récompense qui soit.

J'habite Montréal-Nord. C'est l'influence des textes du pédagogue brésilien Paulo Freire qui m'a convaincu, il y a plusieurs années déjà, de ne pas quitter mon quartier « sensible » et de me rapprocher des gens qui l'habitent. Cet attachement à ma communauté locale est sans aucun doute mon plus grand point en commun avec la culture hip-hop. Je crois que le quartier dans lequel j'ai grandi a beaucoup influencé ce que je suis devenu et j'ai cru lui redonner quelque chose en m'intéressant au phénomène urbain que j'ai choisi d'étudier.

Mon parcours académique de maîtrise a été difficile. D'abord, j'ai bifurqué vers l'analyse politique après un premier cycle en relations internationales, puis j'ai fait ce choix peu orthodoxe d'étudier la culture hip-hop en science politique. De plus, je ne soupçonnais pas l'étendue des études réalisées à propos de cette culture complexe, ce qui n'a pas facilité ma tâche. Enfin, et c'est tout le paradoxe, malgré ce cheminement pénible et les résultats incertains, cette maîtrise demeure au centre d'un accomplissement personnel sans précédent. Elle demeurera associée à une période décisive de ma vie. En somme, j'ai le sentiment d'avoir peiné, mais j'ai surtout la certitude d'avoir fait les bons choix.

Dans la réalisation de ce parcours de maîtrise, l'aide que j'ai reçue de mon directeur M. André Corten aura été inestimable. Je le remercie plus que tout pour son amabilité, sa disponibilité et sa patience : ma reconnaissance n'a d'égale que l'admiration que j'ai à son endroit.

Je remercie également ma co-directrice, M^{me} Marie-Nathalie Leblanc, qui m'a fait confiance à plusieurs reprises entre l'Université Concordia et l'Université du Québec à Montréal. M^{me} Leblanc m'a donné les coups de main dont j'avais besoin aux moments où j'en avais besoin, elle a grandement contribué à la compréhension de mon objet d'étude et à ma capacité de l'aborder.

Tout au long de la réalisation du mémoire, certaines personnes se sont montrées dévouées à ma cause. Par conséquent je tiens à remercier Amir Khadir, Saïdeh Khadir, Simon Tremblay-Pepin et Charmain Levy.

Au Brésil, plusieurs personnes aussi m'ont été d'une aide indispensable : merci à Carla Cristina Garcia, Larissa Cristoforo, Kall et Paraguai. Merci bien sûr à tous ceux qui ont accepté de collaborer à mon travail de terrain. Enfin, je remercie tout particulièrement Marcia Gonzaga, l'une des quelques personnes qui m'ont le mieux fait découvrir São Paulo et le Brésil.

Merci à mes correctrices dévouées : Louise Jacob, Tania Faustino da Costa et Lynda Rioux. Je n'oublie pas tous les camarades du « Croû », notamment Bertrand Schepper-Valiquette, Philippe Hurteau, Éric Martin et Eve-Lyne Couturier. Salutations chaleureuses également à trois précieux amis qui finissent toujours, tôt au tard, par me tirer d'embarras: Vincent Robert, Jean-François Landry et Marc Daoud.

Merci enfin à tous ceux et celles qui m'ont encouragé ou que j'ai fait attendre lors de mes « réclusions » d'écriture.

Table des matières

AVANT-PROPOS.....	iii
LISTE DES TABLEAUX ET DES FIGURES.....	ix
RÉSUMÉ.....	x
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I : L'APPROCHE, LE MOMENT, L'ESPACE	7
1.1 Entre l'académie et le champ de bataille.....	8
1.1.1 Les théories postmodernes et la culture hip-hop.....	8
1.1.2 Postmodernité : La critique de David Harvey.....	12
1.1.3 Vers les <i>post-cultural studies</i> ?	18
1.1.4 Théoriciens et militants.....	23
1.1.5 Les années 2000.....	27
1.2 La ville-globale. Et sa périphérie.....	29
1.2.1 Nouveaux outils.....	29
1.2.2 La ville-globale.....	31
1.2.3 La société en réseau et les nouvelles élites.....	33
1.3 www.saopaulo.com.br.....	39
1.3.1 L'histoire récente de São Paulo.....	39
1.3.2 L'urbanisme de São Paulo.....	45
1.4 Conclusion.....	51

CHAPITRE II : HIP-HOP : HISTOIRE ET THÉORIES.....	55
2.1 L’histoire de la culture hip-hop.....	56
2.1.1 Les origines new-yorkaises.....	56
2.1.2 L’émergence d’un phénomène mondial.....	64
2.1.3 La culture hip-hop brésilienne.....	72
2.2 La théorisation de la culture hip-hop.....	77
2.2.1 Le désordre.....	78
2.2.2 La guérilla.....	82
2.2.3 La construction.....	86
2.2.4 Le passage au politique.....	95
2.3 Conclusion.....	100
CHAPITRE III : CULTURE HIP-HOP ET POLITIQUE À SAO PAULO	101
3.1 Contexte et méthodologie.....	101
3.1.1 Introduction.....	101
3.1.2 Méthodologie.....	107
3.1.2.1 <i>Réseau de contact</i>	107
a) Internet	108
3.1.2.2 <i>Matériel</i>	109
a) Ouvrages et travaux en bibliothèque	109
b) Observations	110
c) Entretiens	111

3.1.2.3	<i>Ethnographie dans la mégapole</i>	113
3.2	Analyse des données	116
3.2.1	Profil général des interviewés	117
3.2.2	Révélation d'une ligne de fracture	119
3.2.2.1	<i>Politiques vs artistes</i>	119
3.2.3	La connexion hip-hop brésilienne dans la ville-globale	125
3.2.3.1	<i>Le rôle des médias et d'internet</i>	126
3.2.3.2	<i>Philosophie du Hip-Hop paulistana</i>	128
	a) « Não tem dono, poa ! » (Anarchie/Hiérarchie)	128
	b) L'authenticité	133
	c) Un sens à la vie	136
	d) L'esthétique du gangsta	140
	e) Les femmes	141
3.2.3.3	<i>L'amour de la périphérie</i>	142
3.2.3.4	<i>La narration</i>	146
3.2.3.5	<i>L'internationalisme hip-hop</i>	149
3.2.4	La politisation du hip-hop	151
3.2.4.1	<i>Vers la politique</i>	151
3.2.4.2	<i>« Posses » et MCs Revolucionários</i>	157
	a) Nucleo Cultural Força Ativa	158
	b) Posse Aliança Negra	162
	c) Posse Hausa	162
	d) Ice Boy, MC Revolucionario	163
	e) Artistes exaspérés	164
3.2.4.3	<i>Partis et fronts nationaux hip-hop</i>	166
	a) Cidade hip-hop au Forum Social Mondial (FSM)	167
	b) La communauté hip-hop, le président Lula et le PT	170

c) PPPomar	173
d) MH20	174
e) MHHOB	176
f) Nação Hip-Hop Brasil	177
g) Artistes exaspérés (bis)	182
3.2.5 Conclusion.....	183
CONCLUSION.....	188
BIBLIOGRAPHIE.....	195
APPENDICE A.....	204
APPENDICE B.....	209

Liste des tableaux et figures

Tableau 1.1: Idées associées au modernisme et au postmodernisme	15
Tableau 1.2: Idées associées à la modernité fordiste et à la postmodernité flexible	16
Figure 1.1 : Avenida Paulista (inspiration moderniste)	48
Figure 1.2 : Immeuble de l'Avenida Engenheiro Luis Carlos Berrini (inspiration postmoderniste)	48
Figure 2.1 : Tract de la Zulu Nação Brasil en vue de la Semaine du Hip-hop	76
Tableau 3.1: Abréviations correspondant aux individus interviewés	117
Figure 3.1 : Panneau de la rue Preto Ghoetz, à Sorocaba (SP)	139
Figure 3.2 : Pochette du disque « Verdade e Traumatismo » de Z' Africa Brasil	145
Figure 3.3 : Tract électoral du rappeur Aliado G, candidat en 2006 pour un siège à la Chambre des députés de l'État de São Paulo	181

Résumé

Au moment où la majorité des êtres humains vivent désormais dans les villes, l'étude de phénomènes sociaux urbains prend une importance renouvelée. La culture hip-hop est née dans la ville de New York à l'époque où y appliquait les premières politiques néolibérales. Aujourd'hui, les deux phénomènes se côtoient de part et d'autre, au centre et en périphérie de la ville-globale, une mise en réseau des mégapoles du monde qui entraîne une amplification des rapports transnationaux. La culture hip-hop, en tant que manifestation socio-culturelle offre un accès privilégié à l'imaginaire des populations périphériques. São Paulo, métropole du Brésil et centre financier de l'Amérique latine, abrite aussi l'une des communautés hip-hop les plus engagées et à partir desquelles on peut étudier les rapports entre le « mouvement culturel » hip-hop et la politique à l'heure de l'altermondialisme.

Mots descriptifs : Culture hip-hop – politique – postmodernité – *cultural studies* – ville-globale – périphéries urbaines – troisième espace – São Paulo – Brésil – altermondialisme.

Introduction

La culture hip-hop est un ensemble de quatre manifestations culturelles dites « éléments » : la création musicale (DJ), le rap (MC), le breakdance et le graffiti. Ce phénomène est apparu à la fin des années 70 dans le Bronx, quartier à l'époque marginalisé de la ville de New York aux États-Unis. Sous sa forme musicale, cette culture est l'héritière de la musique soul et funk associée aux Afro-Américains des années 50-60, une époque entrée dans l'histoire des Noirs étasuniens comme étant celle de la lutte pour les droits civiques. La culture hip-hop prendra le relais à la fin des années 70 en exprimant par le chant, la danse, la peinture et l'innovation sonore une esthétique qui témoigne d'une distanciation d'avec la génération précédente. Ce phénomène, bien que mené en majorité par les Afro-Américains, exprime également l'apport des autres communautés culturelles présentes à l'époque dans le Bronx, en tout premier lieu les Portoricains, à qui l'on doit en grande partie le développement de la danse de rue comprise dans le hip-hop, type de danse connue également sous le nom de « break-dance ».

En 1980, Ronald Reagan est élu à la présidence des États-Unis, et le virage conservateur est immédiatement ressenti par les secteurs populaires de la société étasunienne et notamment les habitants des quartiers pauvres des zones urbaines. Les reculs sont nombreux, et la culture hip-hop, plus précisément le rap, devient un véhicule de contestation. Public Enemy est le groupe de rap qui symbolisera alors cette seconde phase de la culture hip-hop, la phase dite « politisée » ou « consciente ». Ce groupe affirmera dans une chanson que le rap est le « *CNN des Noirs aux États-Unis* » dans un contexte où la désintégration sociale accompagnant les politiques néolibérales des années 80 fait de nombreuses victimes chez les Afro-Américains.

Cette rupture avec l'ordre social, économique et culturel des années d'après-guerre et cette précarisation des sociétés présentée comme une flexibilisation créent un

vide symbolique entre les centres globalisés et les secteurs traditionnels, c'est-à-dire chez les populations atomisées et marginalisées par l'effet urbain centrifuge de la mise en réseau global. C'est dans ces zones que se propagera la culture hip-hop offrant une nouvelle construction symbolique du monde à des populations ou à de nouvelles générations en mal de représentations dans des quartiers multiculturels où ni la culture des parents ni celle du pays d'origine ou du pays d'accueil n'offrent de référents symboliques propres à l'expérience humaine telle qu'elle est vécue dans ces agglomérations.

Au Brésil, la culture hip-hop s'est d'abord implantée à São Paulo, gigantesque ville à la fois métropole financière et moteur économique du Brésil. Ce sont les Afro-brésiliens, qui avaient déjà été largement influencés par le funk venu des États-Unis, qui adoptèrent la culture hip-hop à la fin des années 70 et dans les années 80. Comme à plusieurs autres endroits, c'est au moyen de la danse de rue que se diffuse en premier lieu le phénomène. Rapidement, les danseurs qui se réunissaient près du métro São Bento font connaître les quatre éléments de la culture hip-hop dans la périphérie paulistana. Une étape suivante est franchie lorsque les collectifs de hip-hop, sans délaisser aucun des quatre éléments en vigueur, localisent leur culture en adoptant des noms lusophones et en décrivant le quotidien des masses populaires de la métropole brésilienne. Influencé à nouveau par les courants étasuniens, le hip-hop brésilien connaîtra ensuite un glissement plus politique à travers l'identification croissante à des icônes de lutte des populations noires ; Malcom X côtoie dès lors Zumbi dos Palmares.

À ce titre, plusieurs groupes se revendiquant du hip-hop, principalement des rappers, se sont rapprochés de partis politiques ou ont fondé des organisations politisées ayant rejoint les autres mouvements sociaux du Brésil. La culture hip-hop brésilienne est devenue le centre d'initiatives importantes, telles que la participation au Forum Social Mondial via une « *Cidade Hip-Hop* » en marge du grand évènement altermondialiste et la formation d'organisations nationales visant à donner une voix à l'ensemble du « mouvement hip-hop ». Malgré tout, ce passage au mouvement politique organisé, perçu

par certains comme une suite logique aux critiques à l'ordre social contenues dans la culture hip-hop, demeure laborieux. Il semble donc qu'il faille d'abord aborder la culture hip-hop comme une récréation du monde dans des périphéries urbaines en manque de sens. Dans un deuxième temps néanmoins, cette récréation laboure parfois le terrain de manière à le rendre fertile à une praxis politique. C'est ce qui s'est produit avec une vaste part de la communauté hip-hop de São Paulo au Brésil. Cette recherche a pour but d'étudier davantage les modalités de ce passage au politique.

De nombreuses études de la culture hip-hop ont été réalisées depuis le début des années 1990 aux États-Unis et en France, mais peu de choses ont été produites à ce sujet en science politique¹. La littérature existante sur la culture hip-hop ne nous permet pas de comprendre directement quel est le rapport au politique de la communauté formée par ses adhérents à l'échelle locale, nationale ou globale. Pour parvenir à une telle compréhension, il faut une réflexion plus profonde et plus audacieuse.

Plusieurs auteurs français et étasuniens ont lié la culture hip-hop au politique, mais ce dans une perspective strictement nationale ou raciale. Puisqu'elle considère un horizon international, la perspective raciale de l'héritage « afro » est plus fertile mais, en plus de risquer l'égaré dans ce qui serait un essentialisme des racines africaines, elle sous-estime la diversité et l'imbrication au sein des cultures nationales de l'émergence de mouvements politiques affiliés à la culture hip-hop.

Bien qu'elles inaugurent des voies susceptibles d'assembler un portrait moins équivoque du phénomène à l'étude, les disciplines connexes à la science politique ne parviennent pas non plus à offrir des réponses satisfaisantes au regard du lien entre politique et culture hip-hop. Il serait envisageable et sans doute révélateur de mettre la contemporanéité de la culture hip-hop en perspective avec les liens qu'ont entretenus

¹ Les études de la culture hip-hop ont eu pour cadre un très vaste éventail de disciplines : ethnomusicologie, philosophie, anthropologie, sociologie, *cultural studies*, arts, communication, éducation, psychologie, linguistique et même ingénierie (dans le cas de la thèse de Calio, 1998).

l'art et le politique au siècle dernier, ce à quoi invitent d'ailleurs les thèses de nombreux auteurs [Beaudry (1995), Potter (1995), Traverso (1998), Bazin (2000), Poschardt (2000), Béthune (2003), Baqué (2004), Vander Gucht (2004)], mais la compréhension du rapport de la communauté hip-hop avec le politique, en correspondance avec la conjoncture mondiale et notamment la montée en puissance de l'altermondialisme, exige l'exploration d'une acception proprement culturelle du hip-hop plutôt que du volet esthétique de ses quatre éléments.

Par conséquent, les études du hip-hop sont soit excessivement repliées dans un cadre national, soit trop éclatées lorsqu'elles sont observées à travers la loupe multidimensionnelle des *cultural studies*. Les disciplines connexes à la science politique ne présentent pas non plus de cadre théorique permettant de comprendre le rapport au politique de la culture hip-hop. Il semble donc que cette manifestation socio-politico-artistique incarne un rapport au politique nouveau à l'heure de l'altermondialisme. Lieu pourtant incontestable d'inscription du politique, elle ne correspond néanmoins ni tout à fait aux nouveaux mouvements sociaux, ni tout à fait à une avant-garde artistique ou politique. Le phénomène hip-hop comporte ainsi un intérêt certain pour l'analyse politique de l'espace qu'il occupe et des populations périphériques qu'il enchante dans les marges et la pénombre des villes-globales où sommeillerait peut-être une part de la critique progressiste de l'ordre mondial libéral qui s'est établi à la fin de la Guerre froide.

Qu'est-ce qu'une étude de cas, celle de la composante politique de la communauté hip-hop de São Paulo, nous apprend dans un pays où les mouvements sociaux ont été à l'origine de bouleversements nationaux et internationaux ? Est-ce que les quatre éléments de la culture hip-hop (*Table tournante/création musicale, rap, break-dance, graffiti*) peuvent être la source d'une construction nouvelle plutôt qu'une désintégration « néotribale » ? La culture hip-hop possède-t-elle certaines clés pouvant contribuer à la formation d'un renouveau internationaliste capable de contraindre les

tentations de replis identitaires néo-conservateurs qui menacent le monde à l'aube du XXI^e siècle ?

Le premier chapitre de ce mémoire permettra de situer notre étude dans un contexte spatio-temporel. Nous y relèverons certaines périodes marquantes des dernières décennies dans les domaines académiques et politiques afin de laisser entrevoir de nouvelles possibilités d'assemblages théoriques. Nous amorcerons notre réflexion à partir d'une critique de la post-modernité et de la discipline des *cultural studies*. Ce détour, qui prend la forme d'une brève histoire des idées des dernières décennies, a pour objectif de baliser les possibles de l'époque contemporaine et notamment des phénomènes transnationaux. Nous nous attardons ensuite aux zones urbaines exposées mais exclues de la mise en réseau des grandes métropoles post-industrielles : l'espace périphérique en marge de la ville-globale. Enfin, nous introduirons l'histoire et l'urbanisme du terrain qui a accueilli notre séjour en périphérie, la mégapole São Paulo, au Brésil.

Le deuxième chapitre présentera l'objet « hip-hop » sous des angles multiples. Nous commencerons par un retour sur ses origines socio-historiques puis nous rappellerons les faits saillants de sa croissance fulgurante et de son internationalisation à travers les périphéries urbaines du globe. Dans un deuxième temps, nous exposerons les conceptualisations de la culture hip-hop en vertu d'une séquence théorique que nous tâchons d'identifier. Nos recherches ont montré que l'évolution de cette culture a connu diverses phases qui se sont répétées au fur et à mesure que le hip-hop se déposait dans les quartiers « gris » des mégapoles du monde et s'y fusionnait avec des éléments locaux ou nationaux. De la même façon, les universitaires qui ont étudié le phénomène hip-hop ont généralement suivi une progression similaire. Après une première analyse axée sur le volet esthétique et sur la déviance, la culture hip-hop acquiert ensuite le statut d'instrument de résistance. Ensuite, l'accent est mis non plus seulement sur ce qui serait

une défense atomisée de barricades à tendance communautariste mais au contraire permet l'hypothèse d'un vaste chantier culturel global, l'expression d'une trame de l'imaginaire urbain contemporain. Enfin, la culture hip-hop peut également être étudiée pour le passage au politique auquel elle peut inviter. La communauté hip-hop brésilienne est celle qui a le plus progressé dans cette direction.

Le dernier chapitre de ce mémoire présente les résultats de notre travail ethnographique dans la métropole brésilienne. Nous y avons séjourné quatre mois entre le mois de mai et le mois d'août 2006. Nos entretiens, nos observations et les ressources bibliographiques consultées sur place nous ont permis de réfléchir à l'articulation entre le politique et la culture hip-hop *paulista* (de São Paulo). Nous avons divisé la présentation des données en trois sections principales : une première qui propose une ligne de fraction entre deux visions de la culture hip-hop, une seconde qui présente les traits globaux et locaux de la communauté hip-hop de São Paulo et une troisième qui fait ressortir la variété des expériences dans la sphère politique.

Du premier au troisième chapitre, il y a une progression du théorique vers le volet plus pratique. D'emblée, la présentation du contexte spatio-temporel permettra d'interpréter le phénomène hip-hop en fonction d'une conjoncture politique mondiale changeante et que nous avons jugée stimulante pour la science politique lorsque mise en relation avec un imaginaire social issu de populations urbaines. C'est à une partie de cet imaginaire que nous donne accès la culture hip-hop. Le dernier chapitre permet d'aller plus avant en traitant directement de nos données qui elles-mêmes nous amènent enfin à formuler quelques considérations générales en lien avec le mouvement altermondialiste que nous évoquerons en conclusion.

Chapitre 1 : L'approche, le moment, l'espace

Ce premier chapitre permettra de planter le décor abritant le phénomène que nous soumettrons à l'analyse. Nous commencerons par définir dans quel espace et dans quel cadre temporel s'inscrit le mouvement culturel hip-hop. Cette approche permettra de saisir de quelle manière l'apparition de ce dernier est une expression sociale contemporaine pouvant stimuler la connaissance politique et anthropologique et y contribuer. En premier lieu, nous réaliserons un survol de l'évolution des grands débats épistémologiques récents afin de préciser le contexte académique de nos recherches. Ce contexte est intimement lié aux mouvances sociales, artistiques, philosophiques, etc., et la critique de la condition postmoderne qu'effectue David Harvey nous servira ici de point de départ. L'étude de la postmodernité ne constitue pas un axe central de ce mémoire, mais ce détour nous apparaît indispensable dans ce premier chapitre qui porte sur l'approche, le moment et l'espace.

En second lieu, nous introduirons cet espace urbain fertile à l'éclosion ou à la transmission de la culture hip-hop. Cet espace correspond à la *périphérie de la ville-globale*, cette imposante section des mégalopoles située hors du noyau résolument globalisé et où la grisaille des bâtiments et la dépression de l'urbanisme deviennent le support de manifestations culturelles florissantes, dont le phénomène hip-hop constitue le premier emblème à l'échelle mondiale. Cette périphérie ne constitue pas stricto sensu une zone qui enrobe un noyau circulaire, puisqu'elle dépend aussi de la composition socio-économique des quartiers qu'elle comprend.

En troisième lieu, nous situerons plus précisément notre réflexion dans le cadre physique de notre travail empirique, c'est-à-dire la mégapole de São Paulo au Brésil. Nous montrerons quels sont les principaux attributs de ce point d'accès à l'univers

globalisé, notamment en précisant quelles sont les tendances locales qui s'inscrivent dans une dynamique mondiale de mise en réseau.

Ce premier chapitre sera l'occasion de dresser un portrait du contexte spatio-temporel duquel a émergé la culture hip-hop. À partir de ce contexte, nous montrerons la centralité de la dynamique mondiale de formation de villes-globales, et donc forcément des périphéries avec lesquelles elles coexistent et qui sont les principaux réceptacles de la culture hip-hop. En somme, nous posons cette première question : dans quelle civilisation est-ce qu'on « écoute du hip-hop » ?

1.1 Entre l'académie et le champ de bataille

Les débats entourant le champ d'étude multidisciplinaire des « *cultural studies* », et que nous reprenons brièvement dans cette section, sont instructifs et mènent à des questionnements de nature épistémologique en plus d'insérer notre travail dans une séquence académique. Nous verrons d'abord le lien qui peut être établi entre ce champ d'étude et les théories postmodernes qui ont connu leur apogée au milieu de la décennie 90, puis notre critique générale déterminera l'angle d'approche du phénomène à l'étude, la culture hip-hop.

1.1.1 Les théories postmodernes et la culture hip-hop

Parmi les premiers chercheurs ayant étudié le phénomène de la culture hip-hop, il y eut bon nombre de fervents partisans des théories postmodernes. Ces auteurs insistaient sur le caractère fragmenté, subjectif ou encore furtif des manifestations artistiques des quatre éléments du hip-hop¹. Dans un premier temps, la technique du *sampling* propre à

¹ Les quatre éléments les plus largement reconnus sont : (1) break-dance, (2) DJ, (3) rap, (4) graffiti.

la dimension de création musicale (*DJ-ing* ou *turntablism*²), consiste en un recyclage de fragments de pièces musicales déjà existantes, tirées du répertoire de n'importe quel genre musical, puis en leur inclusion dans un collage qui procède par clin d'oeil à des airs connus ou à des personnages célèbres, notamment des personnalités politiques. Suite à la multiplication des poursuites judiciaires pour plagiat, le *sampling* n'a pu se poursuivre que par le développement simultané d'une expertise de « maquillage » du résultat final. Le hip-hop a également récupéré des œuvres musicales ne faisant plus l'objet de protection juridique, notamment de nombreuses compositions du répertoire de la musique classique. Ce procédé par « copier/coller » est tout à fait compatible avec l'esprit de la postmodernité. La fragmentation de la musique hip-hop elle-même s'écoute dans la dimension répétitive et circulaire de ce style musical.

L'élément *break-dance* est né en réponse gestuelle à cette musique ; par conséquent, il calque dans ses mouvements originaux cette propension à la fragmentation, comme l'indique son nom, que l'on traduirait littéralement en français par « danse de coupure ». Du côté du « maître de cérémonie » (MC ou rappeur), on peut citer parmi les exemples de caractéristiques pouvant être associées au postmodernisme les inlassables références que se fera à lui-même l'artiste qui empoigne un micro et répète continuellement son nom ou son surnom avant et durant sa prestation, comportement que l'on pourrait certainement assimiler à une forme de célébration de la subjectivité, une caractéristique qui vaudra à la culture hip-hop d'être associée au climat ambiant d'individualisme duquel elle peut sembler carburer. Le quatrième élément, le graffiti, peut tout aussi bien porter une étiquette postmoderne. Cet art graphique a pris racine dans les zones désaffectées post-industrielles des grandes villes, et ses adeptes usent de tactiques d'esquives pour peindre furtivement les murs de bâtiments vétustes d'une modernité déchuée ou encore les installations publiques et privées dont ils défient l'anonymat et la froideur à l'aide de leur peinture de couleurs et de leurs graffitis ondulés. D'ailleurs, l'une des variantes de cet art, le « tag », consiste tout simplement en

² Expression associée à l'art de manipuler une « table tournante », l'appareil utilisé par le « disc-jockey ». c'est-à-dire le « DJ »

une signature dessinée d'un jet sur les murs des bâtiments de la ville, autre référence à la subjectivité et à l'instantanéité postmoderne. Michel De Certeau rend bien cette idée selon laquelle le graffiti est une remarquable manifestation de la vitalité des individus qui déjouent à l'aide de « tactiques » les « stratégies systémiques » cherchant à encadrer et à normaliser les agissements. Il reprend Rilke lorsqu'il affirme que les figures des piétons sont des « arbres de gestes », et que les meilleures illustrations en :

seraient les images-transits, calligraphies jaune-vert et bleu métal, qui hurlent sans crier et zèbrent les sous-sols de la ville, « brodages » de lettres et de chiffres, gestes parfaits de violences peintes au pistolet, çivas en écritures graphes danseurs dont le grondement des rames de métro accompagne les fugitives apparitions : les graffitis de New York³.

George Lipsitz figure également parmi ces auteurs qui insistent sur le caractère proprement postmoderne de la culture hip-hop : « Strategies of signification and grammars of opposition [...] speak powerfully to the paradoxically fragmented and interconnected world created by new structures of commerce culture and technology⁴ ».

Sous un autre angle, il est légitime de se demander si la culture hip-hop n'aurait pas un *esprit* essentiellement postmoderne. C'est ce que soutient Russel Potter, dont l'analyse des cultures noires aux États-Unis est d'une corrosivité tristement stérilisante⁵, et c'est également la thèse de Richard Shusterman dans son livre de 1992, *L'art à l'état vif*, dans lequel le rap est présenté comme un « art proprement postmoderne⁶ ». Il n'est pas insensé de tracer un parallèle entre les caractéristiques associées généralement aux artistes et celles que l'on peut attribuer aux adeptes des approches postmodernes. Pour ces deux groupes, les structures ne peuvent qu'étouffer l'expression vitale, et l'énergie

³ Michel de Certeau. *L'invention du quotidien : arts de faire* (tome 1), Folio/Essais. Paris, Gallimard, 1990, p. 154.

⁴ Lipsitz cité par James Dooley. « *Hip Hop World – Where the Local Meets the Global* ». Conférence prononcée durant le symposium « *Others worlds, Other Globalization, and Open Space and Dissent in Movement* ». Ottawa, 20-22 juin 2007.

⁵ Russell A. Potter. *Spectacular Vernaculars . Hip-Hop and the Politics of Postmodernism*, Albany: State University of New York Press. 1995. 198 p.

⁶ Richard Shusterman. « Rap remix : pragmatisme, postmodernisme et autres débats », *Mouvements*, no. 11. sept.-oct. 2000, p. 72.

créatrice des individus doit être libérée aux dépens de la bonne marche des conventions.

Il y a exaltation de la subjectivité et l'esthétisme est une préoccupation centrale.

[...] on peut avoir le sentiment que le postmoderne n'apporte avec lui que la négativité cynique du charognard blasé et du nihiliste dégoûté du monde. Mais le postmodernisme a un côté positif : l'énergie créatrice et les nouvelles formes (d'art et de politique) libérées par l'émancipation des contraintes de la modernité⁷.

Sans doute Shusterman a-t-il raison dans les deux volets de cette citation et que, malgré les nombreuses inconséquences des théories postmodernes, il est possible de faire une lecture positive d'un certain nombre de remises en question qui auraient puisé leurs motivations premières dans ces approches. De plus, les commentaires de Shusterman contribuèrent à la compréhension du phénomène « *gansta rap* » qui se démarque dans la culture hip-hop par le culte qu'il voue à l'argent, à l'enrichissement personnel, au matérialisme; par le désir explicite de domination voire d'humiliation ; par la misogynie dont il fait preuve ; par l'apologie qu'il fait de la violence ou du crime ; et par son nihilisme.

Toutefois, les déconstructions postmodernes n'ont pas que « décapé » les palissades afin d'en rafraîchir les couleurs, elles ont cherché à anéantir tous les édifices sur lesquels se fondent les institutions des sociétés humaines. Reconnaître leur apport ne nous empêche donc pas de marquer clairement la distance qui nous sépare des théories postmodernes et de schémas de pensée qui leur sont apparentés. La mise au rancart des métarécits, le déni des rassemblements qui regroupent davantage d'individus que ce que nécessite une « néo-tribu » qui erre sans direction ni histoire. accompagneront l'individualisme grandissant des années 80-90 et marqueront une rupture avec les projets communs des décennies d'après-guerre, qu'il s'agisse des luttes diverses de libération nationale, de décolonisation, de socialisme, de syndicalisme, etc. L'un des plus considérables dommages qu'aura infligé l'éloge sans nuance de l'émancipation individuelle *contre* la société, cette tentation du relativisme et cette neutralisation des

⁷ *Idem.*

projets communs qui prendront en science la forme des théories postmodernes, aura été un silence politique, une soumission pragmatique de l'éducation et un sentiment de vide généralisé qui ne pourra alors être comblé que par les autorités. En résumé, les dissolutions postmodernes ont peut-être permis des éclosions inespérées et souhaitables dans le champ de la connaissance scientifique. Elles ont pavé la voie en certains lieux à l'arrimage académique à la logique de marché et par là condamné les universités au naufrage⁸. Et, sous l'influence de philosophes tels que le postmoderne pragmatique Rorty aux États-Unis, elles ont cédé l'espace en d'autres lieux à une idéologie néoconservatrice. La terre brûlée par les postmodernes ne demeure pas sans vie. Des semences nombreuses se sont ensuite chargées de l'encombrer d'une végétation luxuriante dont nul ne sait qui aura le dessus.

1.1.2 Postmodernité : La critique de David Harvey

Les théories postmodernes ont connu leur lot de critiques avant de quitter le devant de la scène académique. Nous retiendrons celle du Britannique David Harvey dans *The Condition of Postmodernity*⁹ puisqu'en plus de présenter une thèse audacieuse et convaincante, cet ouvrage incite à accorder une attention renouvelée au regard des liens entre l'esthétisme et la culture d'une époque, d'une part, et la situation économique et politique d'une société, de l'autre.

D'une approche marxiste, Harvey s'objecte d'abord à l'idée selon laquelle la modernité aurait été dépassée et qu'un quelconque stade subséquent ait été atteint, qu'il s'agisse de postmodernité ou autre. Selon cet auteur, les changements dignes d'intérêt pour comprendre l'évolution récente du monde se trouvent dans la reconfiguration interne du *mode d'accumulation* d'aujourd'hui, le capitalisme. Pour les marxistes, les inévitables crises de suraccumulation rendent nécessaires un changement du *mode de*

⁸ Michel Freitag, *Le naufrage de l'université*. Québec : Nota Bene, 1998. 368 p.

⁹ David Harvey, *The Condition of Postmodernity*. Oxford: Basil Blackwell, 1989. 378 p.

régulation (ex. : le fordisme) afin de garder intact le *mode d'accumulation* (ex : le capitalisme). Un mode de régulation est :

... a materialization of the regime of accumulation taking the form of norms, habits, laws, regulating networks and so on that ensure the unity of the process, i.e. the appropriate consistency of individual behaviours with the schema of reproduction. This body of interiorized rules and social process is called *the mode of regulation*¹⁰.

Selon cette approche, le changement majeur s'étant produit à la suite des Trente Glorieuses aura été un passage du fordisme d'après-guerre à un *capitalisme d'accumulation flexible*, un mode de régulation capitaliste que l'on désigne aujourd'hui régulièrement par l'expression *néolibéralisme*. Un changement de cette nature a des impacts importants dans les différentes sphères d'action de la société. Or, comme les notions d'espace et de temps sont des constructions sociales, les bouleversements économiques ont des répercussions sur les représentations du temps et de l'espace. Selon le géographe Harvey, les poussées technologiques et les extensions périodiques du capitalisme ont, chaque fois qu'elles se sont produites, provoqué des perturbations qu'il nomme *compressions spatio-temporelles*. Lorsque tombent les barrières spatiales auxquelles les populations sont accoutumées, la chaîne des événements bouscule les valeurs traditionnelles et suscite des réactions aussi imprévues qu'inusitées. Le même principe s'applique au temps ; Harvey cite en exemple le parcours philosophique de Heidegger. Durant la période d'entre-deux-guerres, angoissé par les évolutions technologiques générant une instantanéité dans laquelle une « symphonie à Tokyo » peut être expérimentée simultanément partout dans le monde, Heidegger se demande si ce n'est pas le sens de l'Histoire (et de l'existence) qui est en train de disparaître avec l'épuisement du temps. Le philosophe allemand conclut que, devant la futilité du *Devenir*, mieux vaut se consacrer à l'*Être* (et par conséquent à l'esthétisme)¹¹.

¹⁰ *Ibid.*, p. 121.

¹¹ Harvey oppose les « théories sociales », qui se concentrent sur le temps et sur le *Devenir* (*Becoming*), aux « théories esthétiques » qui elles recherchent l'éternel et l'immuable dans l'*Être* (*Being*) et tâchent ainsi d'« annihiler le temps par la spatialisation ».

Ainsi, lorsqu'une société est en proie à une crise de représentation, un espace s'ouvre aux artistes et à leur mise en scène alternative du monde. Subséquemment, il apparaît également un risque d'esthétisation de la politique. Outre le cas de Heidegger, Harvey qualifie la deuxième moitié du XIX^e siècle comme un segment de l'histoire de l'humanité dont les repères ont été brouillés par la révolution industrielle et par la première crise de suraccumulation du capitalisme. Kern décrit alors cette époque de façon à mettre en relief « the incredible confusions and oppositions across a spectrum of possible reactions to the growing sense of crisis in the experience of time and space that had been gathering since 1848¹² ». Durant cette période, l'ardeur mise à l'étude des ruines et à l'édification de musées tend aussi à montrer l'oeuvre d'une quête identitaire fébrile visant à reconforter des populations angoissées « in the midst of the growing abstraction of space¹³ ».

Selon la thèse développée par David Harvey, il faudrait comprendre la condition de la postmodernité et les théories postmodernes en suivant cette logique et y voir un résultat des changements dans la sphère économique, ce qui renvoie à la tradition marxiste d'infrastructure et de superstructure. Quant à la sphère politique, Harvey insiste sur les risques renouvelés d'esthétisation de la politique et fait référence aux deux élections de l'acteur Ronald Reagan aux États-Unis. Dans un contexte où les repères sont brouillés, le trouble des populations risque de mener celles-ci à désirer le retour à une existence paisible et dénuée d'angoisse par l'idéalisation des institutions traditionnelles telles que la famille, la religion ou la nation, un phénomène que décrivait déjà le sociologue Simmel au début du XX^e siècle. Même le néoconservateur Samuel Huntington présente une analyse compatible avec celle du marxiste David Harvey lorsqu'il avance la thèse selon laquelle plus une industrialisation survient tard dans l'Histoire et plus elle est ambitieuse, plus elle devra être cautionnée par une puissante idéologie qui vient combler les bouleversements normatifs. À titre d'exemples, il mentionne le saint-simonisme en France, le nationalisme de Bismarck en Allemagne et le

¹² *Ibid.*, p. 266.

¹³ *Ibid.*, p. 272.

communisme qui allait accompagner le passage de la Russie moyenâgeuse du XIX^e siècle au statut de deuxième puissance mondiale¹⁴.

Les deux tableaux suivants permettent de mettre en valeur certaines caractéristiques du modernisme et du postmodernisme puis du fordisme et du capitalisme d'accumulation flexible en les comparant entre eux. Nous avons sélectionné des expressions parmi les tableaux présentés dans l'ouvrage de Harvey. L'auteur lui-même prend soin d'ajouter que ceci ne constitue pas une liste exhaustive.

Tableau 1.1 : Idées associées au modernisme et au postmodernisme

Modernisme	Postmodernisme
Design	Chance
Hierarchie	Anarchie
Distance	Participation
Sémantique	Rhétorique
Signifié	Signifiant
Transcendance	Immanence

Source : Hassan (1985) cité par Harvey (1989), p. 43

Harvey aura réalisé l'une des critiques les plus reprises des théories postmodernes. Dans l'extrait suivant, il cite Fredrick Jameson qui s'en prend au postmoderne Jean-François Lyotard:

Modernity for Lyotard would seem *nothing but* a tale of terroristic reason and Nazism little more than the lethal terminus of totalizing thought. This reckless travesty ignores the fact that the death camps were among other things the upshot of a barbarous irrationalism which, like some aspects of postmodernism itself, junked history, refused argumentation, aestheticized politics and staked all on the charisma of those who told the stories¹⁵.

¹⁴ Samuel P. Huntington, *Political Order in Changing Societies*. New Haven: Yale University Press, 1968.

¹⁵ Harvey, *op. cit.*, p. 210.

Tableau 1.2 : Idées associées à la modernité fordiste et à la postmodernité flexible

Modernité fordiste	Postmodernité flexible
Économie d'échelle / hiérarchie / homogénéité	Économie de possibilités / anarchie / diversité
Paranoïa / aliénation / habitations publiques / capital monopolistique	Schizophrénie / décentrement / itinérance / entrepreneuriat
Métathéorie / narration / profondeur / production de masse / politique de classe / rationalité technique-scientifique	Jeux de langage / image / surface / production à petite échelle / mouvement sociaux / altérité plurielle
Devenir / épistémologie / régulation / renouveau urbain / espace relatif	Être / ontologie / dérégulation / revitalisation urbaine / lieu
Interventionnisme étatique / industrialisation / internationalisme / permanence / temps	Laisser-faire / Désindustrialisation / géopolitique / éphémère / espace

Source : Harvey (1989), p. 340

En plus, Harvey se place en opposition à d'autres philosophes français notamment Derrida dont il critique le « silence politique ». Lorsque ensuite il énumère les comportements observables vis-à-vis de la condition postmoderne, il retient un type de réponse qui serait le propre de certains intellectuels post-structuralistes. Chez eux, il s'agirait :

... to try and ride the tiger of time – space compression through construction of a language and an imagery that can mirror and hopefully command it. I place the frenetic writings of Baudrillard and Virilio in this category, since they seem heel-bent on fusing with time-space compression and replicating it in their own flamboyant rhetoric¹⁶.

¹⁶ *Ibid.*, p. 351.

En somme, même si Harvey semble peiner à s'éloigner de l'orthodoxie marxiste et notamment du matérialisme historique qu'il appelle à réhabiliter, il propose une compréhension du postmodernisme, de ses origines et de ses conséquences, que nous rejoignons. Cette résolution mène à une analyse qui tentera, à travers l'étude de la culture hip-hop, une synthèse d'ordre socio-politique qui ne niera pas d'emblée l'existence possible de certains déterminismes économiques de type marxiste (par exemple selon le mode *du dernier ressort*), mais qui ne se commettra pas dans l'égarement de nier les apports de la pensée occidentale de la seconde moitié du vingtième siècle et qui tentera de concilier ceux-ci avec certains enseignements des *cultural studies* en tant que champ d'étude héritier du post-structuralisme et sur lesquels nous allons porter notre attention dans la prochaine section.

Deux auteurs pouvant d'ailleurs être associés aux *cultural studies* résument bien dans quel état d'esprit l'on peut refermer la parenthèse postmoderne. D'abord Clifford Geertz qui affirme que, s'il est bien de se questionner, « il ne faut pas non plus s'auto-détruire¹⁷ » et ensuite l'ethnologue d'origine indienne Arjun Appadurai qui saluera simplement l'avènement d'une « période post-brouillage¹⁸ ».

Cette critique de la postmodernité nous autorise à présent à nous interroger sur les répercussions que le passage au post-fordisme ou à l'économie néo-classique a pu produire chez les universitaires qui se consacrent à l'étude du changement social. Ce nouveau détour a pour objectif de tisser un lien entre les élites progressistes, ou voire même les intellectuels organiques selon le concept gramscien, et la configuration des mouvements d'émancipation en tous genres (ou de la formation de contre-hégémonies, pour reprendre un autre concept gramscien). En d'autres termes, nous cherchons à montrer que la production de la connaissance en sciences humaines entretient un rapport

¹⁷ Geertz cité par David Lehmann. *Struggle for the spirit : religious transformation and popular culture in Brazil and Latin America*, Cambridge. UK : Polity Press. 1996. p. 10.

¹⁸ Arjun Appadurai. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis : University of Minnesota Press. 1996. p. 82.

dialectique avec les mouvements sociaux et nommément politiques en dehors de l'académie et que ce rapport doit être repensé.

1.1.3 Vers les post-cultural studies ?

Figure de proue des *cultural studies* latino-américaines, Nestor García Canclini fait appel à une métaphore de Alessandro Barrico pour illustrer en quoi consiste ce champ d'étude. Il affirme avec ce dernier que « l'explosion postmoderne » a laissé partout des fragments (récupérés notamment par les mouvements sociaux) dont la trajectoire a laissé des graffitis. Suite à cet éparpillement, « Los estudios culturales pueden ser ahora intentos de encontrar el sentido de las huellas inscriptas por esos fragmentos sobrevivientes¹⁹ ». On trouve dans cette métaphore deux éléments qui nous paraissent essentiels à la compréhension de ce champ d'étude. En effet, on y souligne à la fois l'orientation menant à des relectures originales et des efforts notables de reformulation par les recyclages les plus diversifiés et les plus étonnants, mais on y perçoit immédiatement aussi le peu de volonté de « fermeture » des schémas conceptuels, l'objectif annoncé étant de donner une direction plutôt que de parvenir à des conclusions, d'ouvrir des pistes stimulantes mais vaguement praticables plutôt que de poser des constats plus solidement argumentés et ancrés. Dans son livre *Diferentes, desiguales y desconectados, mapas de la interculturalidad*, Canclini offre d'entrée de jeu un exemple de cette approche qui nous paraît insuffisante : « Nous parvenons ainsi non pas à une conclusion mais à une hypothèse pour le travail futur, en deux tâches pour sortir des cloisonnements disciplinaires et des soumissions acritiques au marché et retrouver l'intérêt public²⁰ ». Les tâches de Canclini consistent à *permettre* la comparaison de nouveaux objets et à *laisser émerger* les questions d'interculturalité de la globalisation sans qu'il ne soit question de « tomber dans d'autres frontières pré-établies ».

¹⁹ Néstor García Canclini. *Diferentes, Desiguales y Desconectados: Mapas de la interculturalidad*. Barcelone: Gedisa Editorial, 2004, p. 128. Traduction : Les *cultural studies* peuvent être à présent un essai pour trouver le sens des traces inscrites dans les fragments survivants.

²⁰ Canclini, *Diferentes...*, *op. cit.*, p. 95.

On situe l'origine des *cultural studies* chez les chercheurs de l'École de Birmingham à laquelle sont associés notamment Raymond Williams et Clifford Geertz. Cette approche largement influencée par le marxisme mais critique de l'École de Francfort, qui dénonçait selon eux trop sévèrement la culture de masse, s'inspirait notamment des idées d'Antonio Gramsci²¹. Williams a été critiqué à son tour pour son trop grand enthousiasme vis-à-vis des cultures populaires et de leur potentiel émancipateur ou contre-hégémonique. À cet effet, citons Grealy : « because of Williams social democracy, his idealism of popular culture, the crucial element is missed: popular culture is the culture of a subordinate class; it is the site of a symbolic order within which the subordinate class lives its subordination²² ». C'est aussi ce que note Canclini pour élément commun chez Bathkin, Gramsci et Hoggart ; comme Raymond Williams, ils admettent tous l'existence parallèle d'une « sphère publique plébéienne²³ ». Schudson émet ses réserves face à ce type d'approche : « this is not or should not be to admit all cultural forms equal, all interpretations valid, all interpretive communities self-contained and beyond criticism²⁴ ». Bird ajoute que, dans un cadre marqué par le relativisme du type de celui qu'appréhende Schudson, les individus tendent à se soumettre à une autorité lorsque vient l'heure de départager le vrai du faux. Il est à noter toutefois que, de manière compatible avec les thèses de Michel De Certeau qui met l'accent sur la capacité d'esquive et de récréation subjective et continue des gens devant les grands schémas planifiés « par le haut », à la fois Bird et Schudson sont favorables à l'idée de « playful reader », un concept selon lequel les individus appartenant à des classes populaires sont parfaitement habilités à mettre une distance entre ce que les médias populaires leur

²¹ Voir William Rowe and Vivian Schelling. *Memory and Modernity : Popular Culture in Latin America*. Londres/New York: Verso, 1991, 244 p. Voir aussi Evelina Dagnino, « Culture, Citizenship and Democracy : Changing Discourses and Practices of the Latin American Left », (p. 33-63) In Sonia E. Alvarez, Evelina Dagnino et Arturo Escobar (sous la dir.). *Cultures of Politics. Politics of Cultures: Re-visioning latin american social movements*. Boulder/Oxford : Westview Press, 1998, p. 33-63.

²² Grealy cité par S. Elisabeth Bird. *For Enquiring Minds: A cultural study of supermarket tabloids*, Knoxville: The University of Tennessee Press, 1992, p. 203.

²³ Néstor Garcia Canclini, *Consumidores y ciudadanos: Conflictos multiculturales de la globalización*, Mexico: Grijalbo, 1995, p. 22. Traduction libre.

²⁴ Schudson cité par Bird, *op. cit.*, p. 207.

offrent et ce qui correspond à la réalité. En bref, à différents degrés, les *cultural studies* accordent une part de liberté de conscience et de critique face à ce qu'une autorité leur impose.

Depuis Birmingham, le champ des *cultural studies* a beaucoup évolué et s'est divisé en plusieurs écoles atteignant même un état d'éclatement que Canclini compare à celui du marxisme au moment de l'effondrement du mur de Berlin. Canclini avance que le développement des *cultural studies* dans les universités nord-américaines et européennes consistait de prime abord à des *areas studies* comprenant elles-mêmes tout ce qui ne cadrerait pas dans les limites des divisions classiques entre les disciplines. C'est ce qui explique selon lui pourquoi les chercheurs des *cultural studies* eurent à critiquer les forteresses disciplinaires, ce qui les mena dans ce que Canclini nomme « exil » et fit d'eux des spécialistes des « intersections ». Cet intérêt particulier pour les intersections et la délimitation suggère une notion de conflit et a motivé Canclini à faire usage de l'expression « culturel » plutôt que « culture », ce qui fait appel, comme pour l'expression le « politique », à une dimension conflictuelle²⁵. Ainsi, on peut écrire que les *cultural studies* ont souffert d'un complexe vis-à-vis des frontières, situation qui s'est traduite par une incorrigible propension à dynamiter sans cesse celles-ci en fonction d'un traumatisme originel. Néanmoins, cette tendance n'a pas interdit la production d'ébauches qui les distinguent tout de même nettement des théories postmodernes. Briser les cloisonnements, c'est ce qui apparaît essentiel à Alvarez, Dagnino et Escobar dans l'ouvrage collectif qu'ils ont édité : « Cultures of Politics. Politics of Cultures: Revisioning latin american social movements²⁶ ». Dans une optique similaire, Jeffrey W. Rubin écrivait à propos du rôle des *cultural studies* qu'elles consistent :

... to recognize more causal pathways and relevant phenomena than is usually the case in political science; to proceed from a more fragmented understanding of culture than is usually found in history; and to combine ethnography with more attention to political actors than is often the case in anthropology. Thus my goal is

²⁵ Canclini. *Diferentes...*, op. cit., p. 101.

²⁶ Alvarez et al., op. cit.

a significant move toward interdisciplinarity in scholarly analysis and a greater focus on the interconnectedness of culture and politics²⁷.

Mais Rubin, à l'image des *cultural studies*, se commet précisément dans ce qu'il identifie lui-même comme le plus grand risque menaçant ceux qui amorcent des études multidisciplinaires : échouer à développer une explication systématique (*closure*) des liens entretenus par les mouvements sociaux, les cultures et les États sans se perdre dans ce qui serait une recherche sans fin (*unending inquiry*) parce que trop vaste. Dans l'extrait suivant, Nestor Garcia Canclini se montre lui-même critique à l'égard de la discipline à laquelle il est associé :

The Cultural Studies that opened those emergency exits today seem at times like a revolving door. This does not mean that there are no changes while it is turning. You can enter a Derridian and come out a Homi Bhabhian, start out a logocentrist and take a turn towards deconstruction, go from the textual analysis of the door to the debate on the performativity of its hinges. What usually puts a stop to this compulsive circularity is that it is practised in conference papers and thus cannot last longer than 15 or 20 minutes²⁸.

Cette obsession à vouloir briser les frontières s'est trouvée au centre de la critique la plus célèbre dirigée à l'endroit des *cultural studies*, celle qui a eu cours durant l'épisode fort médiatisé du canular de Sokal. Le physicien Alan D. Sokal avait soumis un texte absurde à une revue de *cultural studies*, *Social Text*. Le texte incohérent, sélectionné puis publié, était maquillé dans un style qui reproduisait certaines tendances de la discipline. Le choix du titre est éloquent : *Transgressing the Boundaries: Toward a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity*²⁹. Si Sokal sous-estime visiblement le besoin de renouvellement des approches scientifiques à l'origine de ce qui a motivé l'émergence des *cultural studies* et qu'il a élaboré un piège contestable sur le plan éthique, puisqu'il a éclaboussé au passage toute la communauté scientifique, nous

²⁷ Jeffrey W. Rubin, « Meanings and Mobilizations: A Cultural Politics Approach to Social Movements and the States ». *Latin American Research Review*, vol. 39, no. 3, oct. 2004, p. 109.

²⁸ Néstor García Canclini, « Cultural studies and revolving doors ». (p.12-23) In Stephen Hart et Richard Young (sous la dir.), *Contemporary Latin American Cultural Studies*, Londres : Arnold, 2003, p. 14.

²⁹ Alan D. Sokal, « Transgressing the Boundaries: Toward a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity ». *Social Text*, no. 46-47, printemps-été 1996, p. 217-252.

rejoignons néanmoins le point de vue qu'il apporte au débat et selon lequel on ne saurait se perdre dans les détours qui se cantonnent dans une contemplation de la complexité des phénomènes transnationaux. On l'a vu plus haut avec Harvey, les courants académiques entretiennent un lien serré avec la société qu'ils étudient. Sokal et ses supporters critiquent avec justesse les intellectuels qui ont coupé tout lien avec les masses populaires *tout en* se revendiquant du camp des résistants et des opprimés et se présentant comme le parti de ceux qui montrent une plus grande sensibilité sociale devant le spectre du raz-de-marée de la logique de marché. Cela rend nécessaire un changement de cap, une synthèse épistémologique en quelque sorte, reprenant ce qui a été abandonné trop vite chez les orthodoxes modernes afin de le jumeler aux avancées de l'avènement post-structuraliste. Le lyrisme et l'éclatement expérimental des uns sont compatibles avec le rigorisme et à l'austérité des autres. En outre, confrontés à l'asservissement contemporain de l'université à la dynamique du marché, ce sont tous les universitaires qui risquent d'y perdre leur indépendance vis-à-vis d'une logique économique causant un préjudice à toute la sphère de l'éducation. Sans abdiquer les fondements philosophiques, une reconnaissance de l'importance réciproque qui les associe n'est-elle pas envisageable? Une telle synthèse épistémologique n'est pas l'objet de ce mémoire, mais elle apparaît en arrière-plan. Si elle devait voir le jour, cette synthèse aurait des répercussions tout comme elle s'inspirerait des autres sphères de l'activité humaine, y compris celle qui se trouve au premier plan de ce mémoire, celle du politique. Notre méthode anthropologique a pour objectif de décrire la direction dans laquelle nous portent les mutations observables dans les menées politiques de notre époque et leurs répercussions dans la triade « théories du changement social / mouvements sociaux / organisations politiques ». Nous avançons que la conjoncture des années 2000 a renvoyé les trois éléments à la périphérie des centres du capital mondialisé et que les masses populaires post-industrielles sont désormais dans une situation tout à fait similaire et que l'on peut résumer par la formule de Canclini : « Différents, inégaux et déconnectés ». Hors de portée, cette synthèse ? Contradictoire ? Peut-être bien. Probablement. Mais il n'est pas exclu qu'elle soit aussi inévitable. Les écoles de pensée admettent difficilement

les compromis entre elles; elles tendent à évoluer en vase clos. Même constat pour les idéaux : leur puissance ne réside pas dans les nuances. Mais en politique toutefois, dans l'imperfection du monde imperfectible, des arrangements inespérés sont possibles. En 1903, Jean Jaurès invitait à faire preuve d'une telle flexibilité contrôlée :

Le courage c'est accepter les conditions nouvelles que la vie fait à la science et à l'art, d'accueillir, d'explorer la complexité presque infinie des faits et des détails, et cependant d'éclairer cette réalité énorme et confuse par des idées générales, de l'organiser et de la soulever par la beauté sacrée des formes et des rythmes³⁰.

1.1.4 Théoriciens et militants

Durant les années 80, les *cultural studies* se sont érigées en opposantes académiques au puissant courant néolibéral. À ce titre, les *cultural studies* incarnaient une société civile critique dans l'enceinte universitaire et entretenaient une forme de proximité avec la résistance pratique au sein des mouvements sociaux. À propos du concept de société civile, Andrew Arato écrit :

It expressed the new dualist, radical reformist, or revolutionary strategies of transformation of dictatorship, observed first in Eastern Europe and later in Latin America. for which it provided a new theoretical understanding. These strategies were based on the autonomous organization of society and the reconstruction of social ties outside the authoritarian state and the conceptualization of a public sphere independent and separate from every form of official, state, or party-controlled communications³¹.

Et même si Alvarez *et al.* affirment ne pas céder à l'idée d'une société civile qui serait une « homogeneous happy family », ils admettent que leur approche endosse cette charge positive « because civil society often constituted the only available or most important domain for organizing cultural and political contestation³² ». Durant la deuxième moitié du XX^e siècle, tout un champ des sciences humaines s'est revitalisé en faisant appel à Gramsci, c'est-à-dire en passant de l'orthodoxie marxiste à une analyse

³⁰ Jaurès cité par Max Gallo. *Manifeste pour une fin de siècle obscure*. Paris : Éditions Odile Jacob (1989). p. 5.

³¹ Arato cité par Alvarez *et al.*, *op. cit.*, p. 16.

³² Alvarez *et al.*, *op. cit.*, p. 17.

qui ne considérait plus la culture comme simple reflet de l'infrastructure capitaliste mais plutôt comme clé du changement social. Il devenait dès lors possible de promouvoir et d'œuvrer au changement social sans adhérer à la lutte de classes. Dès lors, il s'agissait en outre de contribuer au développement d'une culture contre-hégémonique susceptible de supplanter le *bloc historique* en place. Néanmoins, la caractéristique première de la société civile, sorte de chambre basse du pouvoir occupée par les intellectuels organiques chez Gramsci, dépendra dans son usage courant d'une coupure avec la sphère politique et économique. Illustration de ce renvoi de la pratique citoyenne à une case nommée société civile, dans laquelle l'on doit s'exprimer en lobbies plutôt que par la voie de la démocratie classique, des élus et des parlements : le portail internet de l'Organisation des Nations unies (ONU), c'est-à-dire d'une assemblée générale des nations se voulant démocratique, et qui réserve un espace distinct à deux catégories universelles dès lors présentées comme complémentaires à l'Assemblée générale et potentiellement opposées entre elles : *sociétés civile et monde des affaires*³³.

Cette tendance à la neutralisation de la politique est contraire à l'idée d'indivisibilité du politique chez Ernesto Laclau pour qui « the political is always that irremovable inner periphery at the heart of politics³⁴ ». En ce sens, la société civile ne saurait être non plus coupée de l'État. Cette séparation est essentielle à la compréhension de l'univers conceptuel dans lequel s'est imposé le concept de société civile. Elle dénote également, comme l'avance David Harvey, une perte de confiance envers les masses populaires ou le prolétariat :

The push into cultural politics connected better with anarchism and libertarianism than with traditional Marxism, and set the New Left against traditional working-class attitudes and institutions. The New Left embraced the new social movements which were themselves agents of fragmentation of old left politics. To the degree that the latter were at best passive, and at worst reactionary, in their treatment of race and gender issues, of difference, and of problems of colonized peoples and repressed minorities, of ecological and aesthetic issues, some kind of

³³ Site internet de l'ONU : www.un.org

³⁴ David Slater, « Rethinking the Spatialities of Social Movements: Questions of (B)orders, Culture, and Politics in Global Times », (p.380-404) In Alvarez et al., *op. cit.*, p. 387

political shift of the sort that the New Left proposed was surely justified. But in making its move, the New Left tended to abandon its faith both in the proletariat as an instrument of progressive change and in historical materialism as a mode of analysis.

Il s'agirait alors du paradoxe subséquent aux manifestations libertaires et d'émancipation individuelle de l'époque de Mai 68 ; elles auraient pavé la voie à la consolidation d'une hiérarchie sociale rendue possible par la fragmentation des résistances dans la foulée de l'implantation de l'idéologie néolibérale. La fin des grands projets modernes et des grands partis socialistes, communistes et même sociaux-démocrates substitués par des luttes ponctuelles, momentanées, souvent sur la base d'un regroupement identitaire (tel que défini par Alain Touraine et le concept de « Nouveaux mouvements sociaux »). Cette éclosion aura permis une meilleure expression d'une série de mouvements et de revendications (ex. : femmes, discrimination raciale, droits des homosexuels), mais elle a complètement désarticulé la gauche politique, tendance lourdement accentuée par la victoire totale du libéralisme économique durant les années 90 au sortir de la Guerre froide.

Ils sont nombreux les militants qui ont *quitté le Parti communiste et fondé des ONG*, reléguant aux oubliettes les grands projets émancipateurs. Pourtant, l'opposition au néolibéralisme, dans les luttes sociales ou dans l'enceinte universitaire, a survécu comme le montrent clairement les manifestations anti-mondialisation puis la formation de grands forums altermondialistes. L'orthodoxie marxiste a été brisée et les *cultural studies* ont accompagné la montée d'une société civile et largement contribué à la formation d'un altermondialisme transnational. Tout est en place pour la mise sur pied de théories plus « fermées » en tant que volet socio-politique de la synthèse épistémologique de la dialectique moderne / postmoderne. Est-ce qu'à l'image de ces mouvements sociaux qui réinvestissent les champs politiques et économiques, les tenants des *cultural politics* ne devraient pas renouer avec la part de conceptualisation recyclable des théories marxistes, qu'il s'agisse d'idées reliées au matérialisme historique que défend Harvey, ou d'analyses en termes de classes sociales comme le font d'autres en accord avec les

nouvelles conceptualisations telles que formulées par les élites économiques elles-mêmes du capitalisme avancé³⁵ qui renouent avec l'idée de classes en opposition.

David Slater soulève l'idée selon laquelle un changement dans le rapport au temps et à l'espace aurait naturellement suscité un engouement dans le milieu académique pour des concepts de vitesse et de mobilité dans un processus de renouvellement des représentations du monde au-delà des frontières nationales et des résistances individuelles³⁶. En outre, Slater montre qu'il n'est plus possible de comprendre les mouvements sociaux sur une base strictement nationale. Le soulèvement zapatiste de 1994 en réaction aux Accords de libre-échange de l'ALÉNA est une démonstration de cette nouvelle réalité. Ce qui amène Slater à prétendre que « [the] cultural heterogeneity across societies will alter the ways in which the political is constituted »³⁷. La résistance à la globalisation, l'anti-mondialisation, a pris de la vigueur durant les années 90, le point culminant se produisant à Seattle aux États-Unis en 1999. Le bouquet de mouvements sociaux qui s'y trouvaient permet d'avancer l'hypothèse selon laquelle l'expansion de la constellation de la gauche était terminée et qu'elle entrait à présent dans une longue phase d'unification. Le Forum social mondial organisé à Porto Alegre au début des années 2000 est vite devenu la tribune quasi mythique de ce nouveau processus de rassemblement. Si ces processus sont des initiatives réellement connectées aux populations marginalisées, on en trouvera des traces dans une culture commune.

³⁵ Voir par exemple Éric Pineault, « Finance et conscience de classe dans le capitalisme avancé », *Bulletin de la chaire de recherche du Canada en mondialisation, citoyenneté et démocratie*, no. 7, automne 2006, p. 5-7.

³⁶ Slater, *op. cit.*, p. 380.

³⁷ *Ibid.*, p. 384.

1.1.5 Les années 2000

En 2004, Nestor García Canclini a publié un ouvrage traitant « de théories socio-culturelles et d'échecs socio-politiques³⁸ ». Ce livre confirme un tournant. Il incarne les dernières recommandations des auteurs issus des *cultural studies* au moment où les mouvements sociaux passent à un nouveau stade de leur développement auquel les intellectuels uniquement collectionneurs de fragments ne sont pas conviés. Canclini fait preuve de scepticisme vis-à-vis des initiatives politiques contemporaines et prescrit plutôt une vague attention à « la relación tensa entre un imaginario utópico, solo en parte político, y un exploración intelectual y empírica que a veces lo acompaña y a veces lo contradice³⁹ ». L'auteur mexicain associe les *cultural studies* à la social-démocratie et la société civile et n'est guère impressionné par les phénomènes politiques nouveaux tels que les manifestations anti-mondialisation de Seattle ou encore les luttes du Movimento Sem Terra au Brésil ou de l'Armée zapatiste au Mexique. Il ne fait aucune référence non plus aux élections de gouvernements socialistes au Venezuela ou en Bolivie. Pour cet auteur, pas la peine de se remuer puisqu'il a décrété que les projets socio-politiques ont échoué et cette conclusion hâtive chez Canclini désamorce a priori l'intérêt que l'on pourrait accorder aux multiples manifestations, institutionnelles ou non, de la gauche latino-américaine. Cette myopie politique de l'expert des *estudios culturales* nous convainc que ce champ d'étude ne peut figurer au centre de nos travaux⁴⁰.

³⁸ Canclini, *Diferentes...*, *op. cit.* Traduction libre.

³⁹ Canclini, *Diferentes...*, *op. cit.*, p. 126. Traduction : Une relation tendue entre un imaginaire utopique, seulement en partie politique, et une exploration intellectuelle et empirique qui parfois l'accompagne et parfois le contredit.

⁴⁰ D'ailleurs, lorsqu'on fait appel aux travaux de Canclini, on ne peut faire référence à un système d'idée ou résumer les thèses de cet auteur en parlant de « *canclinisme* » puisque bien que hautement stimulantes, la série de réflexions que l'on trouve dans ses ouvrages n'a pas de direction claire ni même de conclusion (« il utilise le mot « sortie »). C'est une approche qui plaira à certains, comme lorsqu'un journaliste d'un quotidien montréalais présente ainsi Canclini : « C'est pourtant bien d'un penseur qu'il s'agit ici, d'un esprit libre et critique de la latino-américanité qui n'embouteille pas le monde dans des idéologies » (Guy Taillefer, « L'Amérique latine globale », *Le Devoir* (Montréal), 23-24 juin 2007, p. E10). Il faut donc utiliser la pensée de Canclini, comme on le ferait avec celle de Henri Lefebvre, sporadiquement et faire référence brièvement et fréquemment même à ses écrits plutôt que d'approfondir la question dans une seule section.

Comme les théories postmodernes, les *cultural studies* ont permis une transition. Avant de sombrer dans le « post-disciplinary mish-mash » qu’entrevoit Green⁴¹, les *cultural studies* auront stimulé l’éclatement des frontières trop rigides entre les disciplines mais seront demeurées dans une logique de contemplation davantage que d’explication⁴². Ces travaux et ces exercices ne sont pas futiles, bien au contraire, ils ont beaucoup servi et auront certainement répondu à un besoin historique, celui de réanimer des critiques plus fondamentales. Par conséquent, par ce labourage éclaté mais stimulant, les *cultural studies* ont pavé la voie à l’élaboration de constructions théoriques plus rigoureusement tracées puis érigées. Parent de la postmodernité, ce champ d’étude qui s’acharnait contre les frontières était donc aussi le lointain descendant de la pensée de Nietzsche, le premier postmoderne. Peut-être alors que les *cultural studies* portent-elles le gène de la « destruction créatrice » ?

En Amérique latine, la conjoncture académique et politique des années 90 ne laissait pas entrevoir un retour dans les années 2000 de gouvernements progressistes de multiples tendances, sociaux-démocrates ou socialistes. Des projets se forment en parallèle à la mouvance altermondialiste. Symptôme de la nouvelle radicalité qui investit les champs politiques et économiques latino-américains : les craintes du journaliste libertaire uruguayen Raul Zibechi qui déplore le passage des militants à des postes dans les gouvernements⁴³, abandonnant ainsi les mouvements sans personnel, et à l’opposé la satisfaction de Immanuel Wallerstein qui, à la suite du septième Forum social mondial au Kenya annonce que l’heure est venue de passer de la défensive à l’offensive, notamment, en formant des partis politiques⁴⁴.

⁴¹ Green cité par Hart et Young. « Introduction », (p. 1-11) In Hart et Young. *op. cit.*, p. 3

⁴² À l’inverse, Karl Popper suggérait que les explications doivent être un but même si abordées non pas comme totalisations ou réponses définitives mais bien comme organisations d’idées susceptibles d’être réfutées. Cette portée explicative doit être un objectif, même s’il ne s’agit pas d’une « fermeture » permanente.

⁴³ Raul Zibechi, « Entre la autonomía y la lucha por los cambios », *América Latina en Movimiento*, no. 424-425 (22 octobre 2007), p. 15-19.

⁴⁴ Immanuel Wallerstein, « Forum Social Mundial : De la défensive à l’offensive », *solidarités*, no. 102 (14 février 2007), p. 5.

Toutefois, le néolibéralisme affaibli ne cède pas simplement du terrain à une gauche renforcée. Idéologiquement, il a davantage perdu d'espace en Europe et en Amérique du Nord au profit d'idéologies néoconservatrices, un courant qui s'est considérablement accéléré à la suite des attentats de New York en septembre 2001 et de l'invasion de l'Irak par l'armée étasunienne. Les ratés du modèle néolibéral et le bouillonnement/mécontentement social subséquent rendent possible une analogie avec les années 30 lorsque à la suite de la grande crise économique et du fléchissement des politiques libérales, une montée de ses vis-à-vis idéologiques fascistes et communistes avait agité les masses de l'Occident jusqu'à les projeter dans un second conflit mondial.

1.2 La ville-globale. Et sa périphérie

1.2.1 *Nouveaux outils*

Le corollaire des évolutions culturelles et des redéfinitions de frontières que nous avons évoquées plus haut était un développement de nouveaux outils pour saisir les phénomènes inédits, notamment en fonction de leur redéploiement dans l'espace. En 1990, l'anthropologue mexicain Guillermo Bonfil proposait qu'on s'atèle à cette tâche au moment où il entrevoyait les retombées culturelles du Traité de Libre-Échange (ALE) puis de l'ALENA. Nous avons déjà évoqué le sous-commandant Marcos et l'EZLN dont l'action géopolitique fusionne le global, le national, le régional et le local. Ces nouveautés ont inspiré des théoriciens tel que John Holloway qui soutient l'idée de stratégies politiques axées non pas sur la prise du pouvoir mais sur les *failles* du système qui permettent à des initiatives de contestation d'introduire du « sable dans l'engrenage⁴⁵ ». Mais force est de constater que ces « *archipels de résistance* » ne

⁴⁵John Holloway. *Changer le monde sans prendre le pouvoir : le sens de la révolution aujourd'hui*. Montréal : Lux Éditeur. 2007, 317 p.

demeurent que des manifestations plus radicales de la société civile et qu'elles ne favorisent pas davantage une perspective de « fermeture » des théories.

Arjun Appadurai, Homi Bhabha ou Ulf Hannerz figurent parmi ceux qui ont offert des réponses éloquentes au souhait exprimé par Bonfil il y a vingt ans, celui d'élaborer de nouveaux outils. Chacun de ces auteurs s'interrogeait sur la pérennité de l'État-nation dans un monde où les phénomènes transnationaux s'amplifient sans arrêt. L'indien Arjun Appadurai a davantage insisté sur le passage à une ère post-nationale. Il a repéré cinq types de flux mondiaux venus court-circuiter les allégeances nationales (médias, idéaux, finance, technique, ethno). Selon Appadurai, puisque les textes sont mobiles et les publics migrants, que les diasporas grandissent et que leurs moyens se développent, il faut en outre désormais intégrer aux ethnographies les romans, films, récits de voyage, etc., puisqu'ils fondent les imaginaires que l'on doit saisir pour comprendre le monde actuel⁴⁶. Ce monde auquel nous appartenons aujourd'hui se caractérise selon lui par le rôle nouveau de l'imagination dans la vie sociale. L'ethnologue doit parvenir à trouver les liens entre *imagination* et *vie sociale*⁴⁷. Par conséquent, chez Appadurai, la culture n'est plus un substantif mais devient un adjectif, elle n'est plus une couleur de peau mais une couleur de tissu qu'on choisit soi-même. Canclini affirme que, face à cet état de la culture, l'anthropologue n'est plus le spécialiste d'une ou de quelques cultures mais qu'il étudie les stratégies de différenciation qui organisent l'articulation historique de traits sélectionnés dans divers groupes pour tisser ses interactions. Ces reconfigurations se traduisent aussi par ce que Ortner nomme ici des *shifting loyalties* :

As Ortner (1995) has suggested in a timely intervention, one of the salient themes in rethinking our analyses of resistance concerns the question of cultural dynamics and the ways in which the forms, moments, and absences of resistance need to be linked to what is referred to as the thickness of the cultural process, within which there may well be a complex of shifting loyalties, shifting alliances, and also shifting categories⁴⁸.

⁴⁶ Appadurai, *op. cit.*, p. 66

⁴⁷ *Ibid.*, p. 98.

⁴⁸ Slater, *op. cit.*, p. 383.

Comment ne pas voir en la culture hip-hop un exemple parfait de ces *loyautés changeantes*, de ces identités qui supplantent les référents symboliques désuets du prolétariat urbain ? La culture hip-hop est un indicateur permettant de jauger ces dynamiques. Il est un véritable étalon-or mondial de l'état d'esprit des classes populaires métropolitaines.

En réponse à Appadurai et à l'insistance de ce dernier à l'égard d'une déterritorialisation presque totale, d'autres comme Ulf Hannerz observent qu'un flux culturel ne pénètre pas dans le « vide ». Il vient à la rencontre des espaces poreux où se trouvent déjà une société particulière et une population possédant ses propres caractéristiques⁴⁹. Dans le cas de la culture hip-hop, force est de constater que la « greffe » a le mieux pris en banlieue des grandes villes. Un vaste débat dont nous ne ferons pas l'écho ici s'est articulé autour de la thématique « locale/globale » ou encore « glocale » des processus de mondialisation. Concluons simplement avec Virginie Milliot qu'il nous apparaît plus utile de se questionner sur les modalités de « branchement entre un contexte et un ensemble de signes flottants⁵⁰ ».

1.2.2 La ville-globale

La ville-globale est le point d'entrée national des phénomènes transnationaux. « *Reflecting on collective behaviours from any social imaginary implies understanding preconceptual matrices from which the world is perceived* », c'est là la proposition d'Armando Silva qui cherche à problématiser l'imaginaire urbain puisque les constructions imaginaires seraient « one of the most revealing terms for describing the encounter between collective fantasies and the social production of cultural meanings⁵¹ ».

⁴⁹ Hannerz cité par Virginie Milliot, « The french touch : le hip-hop au filtre de l'universalisme républicain », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 30, no. 2, 2006, p. 177.

⁵⁰ Milliot, *op. cit.*, p. 175.

⁵¹ Armando da Silva (éd.). *Urban imaginaries from Latin America, Documenta II*, Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz, 2003, p. 22.

À ce chapitre, dans le monde d'aujourd'hui, la ville serait le lieu privilégié des mises en symboles du monde contemporain.

Il n'y a plus de correspondance aujourd'hui entre la ville et l'urbanisme, car les agglomérations urbaines ont acquis des proportions que l'imaginaire des citoyens peine à embrasser dans son entièreté. La représentation de la ville ne devient pour chacun qu'une part de la mégapole, donc qu'une partie de la ville plutôt que de son ensemble. L'étrangeté ou la barbarie n'est plus ce que l'être humain civilisé n'a pas encore soustrait à la nature dans sa lancée modernisatrice de subordination, mais ce qu'on trouve plutôt dans les zones qu'il a lui-même créées mais qu'il ne parvient plus à entretenir, à soigner, à contrôler et dans lesquelles se cristallisent des phénomènes humains qu'il ne reconnaît plus et qui l'effraient. Bazin écrit à ce propos : « Mais c'est peut-être auprès de la symbolique de la forêt que nous trouverons nos outils d'analyse. Les grandes zones boisées ont reculé désormais sous l'assaut de l'urbanisation et c'est aujourd'hui la banlieue qui fait office de forêt obscure dans l'imaginaire social⁵² ».

L'exploration de cet imaginaire procède par l'analyse de la façon dont on construit, depuis « les désirs et les sensibilités, des façons collectives d'être, de vivre et d'abandonner nos villes⁵³ ». Da Silva établit un lien entre l'art et ce devoir de recherche des stimuli originaux de l'imaginaire. La ville peut être une forme d'art. L'architecture suffit à défendre cette idée. Mais sous un autre plan, il importe de s'interroger sur la manière dont les habitants d'une ville, lorsque soumis à un nouveau paradigme temporel (par exemple le passage de l'industrialisme au post-industrialisme), inventent des formes de vie de façon telle que leur ville devient un acte à la fois esthétique et politique⁵⁴. Cet acte, Da Silva l'associe aux actes imaginatifs fondamentaux de Castoriadis qui sont à l'origine de l'ordre social⁵⁵.

⁵² Hugues Bazin, *La culture hip-hop*. Paris : Desclée de Brouwer, 1995. p. 183.

⁵³ Da Silva. *op. cit.*, p. 22.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 29.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 36

Dans les métropoles contemporaines, l'espace public est en péril sous l'effet de l'utopie du bien-être personnel exaltée par un individualisme qui défie les valeurs communautaires. Les espaces publics sont privatisés sous prétexte de sécurisation. La privatisation des services publics, ou des aires publiques, est corollaire à la logique de mondialisation des marchés puisqu'elle abolit les intermédiaires (l'État) entre les élites et le marché global. L'État n'est plus un outil de développement, il est un frein à l'extension des marchés globaux. Cette propension à rejoindre et à mimer dans une société globale réservée aux élites (par ce qu'elle en coûte de ressources, de mobilité et de codes) et à s'y fondre a aussi pour effet de placer en opposition l'espace électronique et l'urbanisme physique⁵⁶.

1.2.3 *La société en réseau et les nouvelles élites*

Manuel Castells a élaboré la thèse de la société en réseau et de l'avènement d'une ère informationnelle succédant à l'époque industrielle. Pour le sociologue catalan de Berkeley, le monde dépend aujourd'hui des flux d'informations échangés en temps réel. Cette évolution technologique a modifié encore plus radicalement la société qu'elle ne l'avait été par l'imprimerie à une autre époque.

Au centre de l'argumentation de Castells, on trouve le postulat selon lequel, pour la première fois, l'espace aurait anéanti le temps. L'espace des flux est un processus planétaire en vertu duquel « la puissance et la force est fonction de la capacité à s'intégrer aux réseaux mondiaux⁵⁷ ». « Par *flux* j'entends des séries significatives, répétitives et programmables d'échanges et d'interactions entre des positions géographiques éloignées occupées par des acteurs sociaux dans les structures économiques, politiques et symboliques⁵⁸ ». Un peu comme les serveurs sont les points

⁵⁶ *Idem.*

⁵⁷ Manuel Castells, *La société en réseaux* (2^e édition), Paris : Fayard, 2001, p. 511.

⁵⁸ *Idem.*

d'accès à l'univers du web, la cité-informationnelle ou ville-globale constitue l'une des strates et pièces maîtresses de la nouvelle architecture du système global.

Auteur d'un ouvrage-clé dans la compréhension du rôle de la ville-globale depuis les années 80, Saskia Sassen met l'accent sur l'importance des services hautement spécialisés, et en particulier la finance : « [Il s'agit d'un] réseau particulièrement dense de services hautement spécialisés, capables d'aider les grandes entreprises à faire face aux niveaux élevés d'incertitude et de spéculation auxquels elles sont confrontées⁵⁹ ». La ville globale se caractérise en outre par une tendance à la dénationalisation des élites qui renforce la concentration des fonctions de direction. Pour Sassen, New York est le modèle par excellence de ville-globale suite à sa restructuration majeure dans les années 70 après la crise économique sévère qui l'avait acculée à la faillite. Ce passage rapide et prononcé à l'économie de services, et plus précisément des *services avancés*, caractérise la nouvelle ère des grandes villes. L'impact social du post-fordisme est une polarisation sociale dans laquelle la classe moyenne est en voie de disparition. Il est intéressant de noter que New York est à la fois le berceau de cette restructuration socio-économique qui se confondra peu après avec le paradigme néolibéral, mais aussi celui de la culture hip-hop.

Sassen observe une bipolarisation de la société par un développement simultané et complémentaire de deux systèmes parallèles : l'un pour les gens fortunés et l'autre pour les moins nantis. Un exemple révélateur à cet effet est celui de la gentrification de haut niveau en vertu de laquelle des gens ou des entreprises viennent réoccuper des quartiers centraux qui présentent un certain charme mais qui sont associés aux classes populaires. Ce phénomène entraîne davantage la création d'emplois que le développement de banlieues de classe moyenne, autre symbole fameux de l'époque

⁵⁹ Saskia Sassen. « New York reste la capitale du monde », *Alternatives internationales*, n° 4, septembre-octobre 2002. p. 7.

fordiste⁶⁰. Cela s'explique par le personnel que requièrent l'entretien et le fonctionnement quotidien des bâtiments (privés ou commerciaux) de luxe. Ces emplois se doivent d'être flexibles et de répondre à des services très personnalisés; les entreprises sont très petites, et la précarisation s'étend rapidement chez ces travailleurs. La syndicalisation y est difficile, voire impensable, alors que la sécurité et l'hygiène atteignent le seuil de l'acceptabilité.

Ainsi, l'existence de forts secteurs de croissance, notamment dans les activités de prestations de services, engendre des emplois à bas salaire *directement*, par la structure de croissance, notamment de production, et, *indirectement*, par l'organisation des styles de vie à hauts revenus et par les besoins de consommateurs de la main-d'œuvre sous-payée⁶¹.

Enfin, Sassen porte aussi une grande attention au secteur informel qui, déplore-t-elle, n'est pas pris en compte dans les statistiques officielles malgré le fait que de plus en plus de gens en dépendent. Sassen montre que, contrairement à ce que croyaient les tenants des théories classiques du développement urbain, le secteur informel n'est pas un résidu voué à disparaître au fur et à mesure que se développent les villes. Comprenant une grande quantité d'immigrants de classe populaire, le travail informel s'accroît avec l'amplification des inégalités. Ce phénomène relève du fonctionnement du capitalisme.

Castells s'accorde avec l'idée de dynamique simultanée de concentration/décentralisation qui est au cœur de l'analyse de Sassen. Dans *The Informational City*, il évoque au moins quatre facteurs⁶² expliquant la formation de ce type d'agglomération. D'abord, les villes globales apparaissent parce qu'elles regroupent les fonctions les plus hautes de la direction des grandes entreprises. En second lieu, ces entreprises ont besoin des meilleures infrastructures de télécommunications pour se brancher littéralement dans

⁶⁰ La classe moyenne dans les banlieues de l'*American Dream* censé s'adresser à tous et qui accorde une place centrale à l'automobile pour les déplacements était un symbole du fordisme. Le post-fordisme peut être illustré par des quartiers gentrifiés au cœur des grandes villes ou encore des modèles haut de gamme de banlieues qui se distinguent des précédents par un élément extrêmement évocateur : les remparts qu'elles érigent entre leur communauté fortifiée et le reste de la société.

⁶¹ Saskia Sassen, *La ville globale : New York, Londres, Tokyo*. Paris : Descartes et Cie, 1996, p. 386.

⁶² Manuel Castells, *The Informational City : Information, Technology, Economic Restructuring and the Urban-Regional Process*. Oxford: Basil Blackwell, 1989, p. 343.

le système global⁶³. Ensuite, les décideurs ont besoin de demeurer physiquement près de ce que Castells nomme les *micros-flux*, les informations de personne à personne qui ne peuvent pas toujours être diffusées à travers l'informatique :

The global city epitomizes the contradictory logic of the space of flows. While reaching out to the whole planet second by second and round the clock, it relies on the spatial proximity of its different command centers, and on the face-to-face interaction of its anonymous masters⁶⁴.

Enfin, la ville globale est également le lieu où se concentre toute une panoplie de fournisseurs de services spécialisés dont ont besoin les grandes firmes. Après tout, les milieux d'affaires n'existent pas en soi : ils n'existent qu'en relation avec leurs équivalents dans le monde entier. Les fournisseurs de services avancés, dont le monde de la finance, rompent avec la classe moyenne qui s'était agrandie durant les Trente Glorieuses et qui était une destination de la société sous le fordisme en vertu duquel les ouvriers, rassemblés au sein de syndicats forts, parvenaient à aplanir une partie des inégalités sociales par la redistribution de la richesse. Le post-industrialisme, ou l'informationalisme de Castells, marque la cassure de ce modèle, la fin de l'aplanissement des inégalités et de la contraction de la pyramide sociale. Une partie de la classe moyenne rejoindra alors les élites pendant qu'une autre emprunte la voie qui mène au bas de la hiérarchie. dans la précarité.

Les élites de la ville-globale sont d'un nouveau type. Elles se sont dénationalisées⁶⁵ afin de devenir transnationales⁶⁶. Une fois qu'elles ont obtenu leur accès à l'espace des flux, elles intègrent une culture d'élite qui les rend fonctionnelles et familières à toutes les connexions géographiques de ce circuit et de plus en plus étrangères aux réalités culturelles locales ou nationales des villes qu'elles continuent

⁶³ Lorsque Castells écrit cet ouvrage en 1989, seules les plus grandes villes sont reliées entre elles par d'abondants réseaux de fibre optique.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 344.

⁶⁵ Saskia Sassen, « Spatialities and Temporalities of the Global: Elements for a Theorization », *Public Culture*, vol. 12, no. 1, hiver 2002, p. 215-231.

⁶⁶ Jean Comaroff et John Comaroff, « Millenila Capitalism . first thought on a second coming », *Public Culture*, vol. 12, no. 2 (printemps 2000), p. 291-343.

pourtant d'arpenter. De fait, cette situation se traduit par un allègement des disparités nord/sud⁶⁷. Cette évolution ne traduit pas un simple enrichissement au Sud mais plutôt une « implosion du Tiers-monde dans le premier⁶⁸ », alors que le Nord soustrait du contrat social une part de sa population qui perd son filet social dans la foulée de l'insertion dans la mondialisation des marchés. Au Sud, la richesse s'accumule de façon accélérée chez les élites mais la fin des projets nationaux a pour effet l'abandon encore plus manifeste des populations exclues, comme en témoigne Benga à propos de Dakar⁶⁹. Les circuits standardisés des élites, solidaires entre elles en dépit de l'origine ethnique, et qui tire même une partie de sa force de ce métissage et le soi-disant multiculturalisme occultant parfois un relativisme culturel, correspondent à ce que Marc Augé⁷⁰ nomme des *non-lieux*, puisque dénués de caractéristiques propres, ils ne sont plus qu'un grand réseau opérant dans l'espace des flux. L'espace abstrait de la mondialisation du capital extermine les particularismes locaux dans les canaux des élites, tels les aéroports et les chaînes d'hôtellerie ou certains grands médias devenus bruit de fond auxquels on ne peut échapper. Les populations qui transitent à travers ces zones forment une nouvelle *overclass* :

Si le panorama urbain de la planète est de plus en plus différencié et ségrégatif, ce schéma est reproduit dans l'aménagement des villes occidentales. À cet égard, la tendance la plus marquante est certainement la prolifération des villes privées, exclues du tissu urbain environnant par des dispositifs de contrôle des accès (clôtures, murets, guérites, caméras, police privée, etc.) Dans ces *gateds, walled ou private communities*, les résidents fortunés choisissent de s'exclure à la fois des obligations sociales de partage fiscal et de la menace que représente à leurs yeux la convoitise des groupes sociaux moins bien nantis⁷¹.

⁶⁷ SASSEN, Saskia. « Spatialities and Temporalities of the Global: Elements for a Theorization ». *Public Culture*, vol. 12, no. 1 (hiver 2002) p. 225.

⁶⁸ Jonathan Inda Xavier et Renato Rosaldo (ed), *Anthropology of Globalization : A Reader*. Oxford: Blackwell, 2002, 498 p.

⁶⁹ Ndiouga Adrien Benga. « Entre Jérusalem et Babylone : Jeunes et espace public à Dakar », *Autrepart*, vol. 18, 2001, p. 169-178.

⁷⁰ Marc Augé : « Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité ». Paris : Éditions du Seuil, 1992, 149 p.

⁷¹ Pierre-Yves Guay, « Mondialisation et fracture sociale – Un monde de zone franches... : ... et les nantis se réfugient derrière clôtures et guérites ! », *Le Devoir* (Montréal), 2 avril 2006.

Comment ne pas y voir un retour à la lutte entre deux classes sociales ? demande Alain Touraine dans la préface de la trilogie de Manuel Castells, son ancien étudiant. Jean-François Côté contribue à cette intuition en définissant des acceptions spatiotemporelles disjointes au sein des ville-métropoles, disjonctions qui se réfléchissent dans des formes d'expressions sociales et des phénomènes culturels :

Les villes-métropoles deviennent ainsi le miroir réfléchissant des tensions du monde dans le plus près de leurs activités quotidiennes, ainsi que le lieu concret d'élaboration des nouveaux rapports politiques structurant la vision du monde que l'on peut avoir aujourd'hui, puisqu'elles sont le milieu de leurs affrontements directs, c'est-à-dire donc l'espace-temps d'affrontement et de médiation symbolique par excellence où ces oppositions se manifestent dans leur recherche de cohabitation⁷².

Harvey décrit les paysages urbains résultant de l'économie néolibérale et de l'esthétisation irrationnelle de la politique comme des scènes d'appauvrissement, de précarité, de déchéance et de graffiti. Dans ce tour d'horizon rapide de Harvey de ce que nous appelons périphérie de la ville-globale, le scanner du géographe britannique est passé trop rapidement sur ces graffitis. Harvey n'a vu qu'effondrement et décadence là où se trouve peut-être une clé du renversement de la démobilitation des classes populaires et des secteurs progressistes de la société. Comment pourrait-on prétendre humaniser un monde si le langage et le visage de ceux de qui l'on prétend se solidariser nous sont inconnus ? Côté confirme que la périphérie de la ville-globale possède une culture qui lui est propre et qui naît d'une « dia-topie » et d'une « dia-chronie » :

c'est-à-dire une séparation de l'espace et une séparation du temps, processus de divisions et d'oppositions qui font proliférer des spatialités et des temporalités diverses et souvent contradictoires, qui font même se côtoyer ces dernières dans une rencontre (parfois brutale) de leurs significations respectives à travers les formes d'existence et d'expérience urbaines qu'elles développent⁷³.

Enfin, Côté ajoute que c'est « l'expérience élargie du politique, (...) telle qu'elle apparaît particulièrement dans son contexte métropolitain, qui donne un sens aux

⁷² Jean-François Côté, « Le spectacle du monde : nouvelles formes du cosmopolitisme et espaces-temps fracturés des métropoles contemporaines », *Sociologie et sociétés*, vol. 37, no.1, 2005, p. 242.

⁷³ Côté, *op. cit.*, p. 245.

nouvelles formes du cosmopolitisme dans la société contemporaine ». La culture hip-hop est indéniablement l'une de ces formes de cosmopolitisme qui anticipent un déplacement (élargissement ?) du champ d'action d'un imaginaire politique. La culture hip-hop à la fois génère et s'abreuve d'une forme de conscience de classe ou de communauté imaginée, permet une mobilisation des identités et produit du sens précisément parce qu'elle moule et s'adapte à ce qui s'entrecoupe et ce qui demeure entre-deux, parce qu'elle n'est ni proprement nationale (ex. : brésilienne ou québécoise) ni proprement internationale (ex. : l'impact limité de la Zulu Nation), elle n'est pas non plus restrictivement culturelle ou ouvertement politique, et les gens qui cherchent à briser cet accord tacite en cherchant la seule conquête du pouvoir local (les politiques) ou l'unique réalisation d'un projet artistique (les artistes) perdent l'appui de leur communauté. La culture hip-hop devient alors tributaire d'un propos et d'une action politiques qui ne peuvent s'émanciper de la vitalité artistique, et vice versa. Les deux ingrédients sont nécessaires au succès de la recette.

Les idéaux modernes ont coulé sous l'offensive postmoderne. L'euphorie de la fin de la guerre froide n'est plus à la suite des récents virages conservateurs en Occident après les ravages néolibéraux qui ont dopé la réaction de secteurs hostiles à la globalisation aseptisée. La périphérie cosmopolite s'est retrouvée seule avec elle-même. Il est nécessaire de syntoniser les ondes de cette périphérie si l'on souhaite la comprendre. Ce faisant, une chose ne fait pas de doute : on y entendra du rap.

1.3 www.saopaulo.com.br

1.3.1 L'histoire récente de São Paulo

L'histoire du XX^e siècle a été marquée par une urbanisation sans précédent de la population mondiale et, depuis peu, on calcule que plus de la moitié de l'humanité habite

désormais la ville. Durant le siècle dernier, l'Amérique latine s'est démarquée du Tiers Monde par une urbanisation plus accélérée. En 1900, quatre Latino-américains sur cinq vivaient à la campagne. Cent ans plus tard, il n'en demeurait plus qu'un sur quatre⁷⁴. Au Brésil, la population urbaine est passée 28 % de la population totale en 1930 à 80 % en 1997. Dans ce pays, la phase d'urbanisation la plus rapide fut celle de la période allant de 1950 à 1980 durant laquelle la proportion de Brésiliens habitant la ville passa de 38 % à 65 %. Cette tendance mondiale se traduira durant tout le vingtième siècle par des bouleversements dans toutes les sphères de l'activité humaine. L'Amérique latine n'y fait pas exception et elle construira, pour le meilleur et pour le pire, bon nombre de gigantesques cités peuplées de plusieurs millions de personnes. En outre, cette région compte aujourd'hui deux des cinq plus grandes mégapoles du monde⁷⁵.

Les grandes villes brésiliennes sont décrites par Olivier Dabène comme des archipels de l'exclusion, puisqu'on y rencontre « des îlots de prospérités enkystées au milieu d'un océan de précarité⁷⁶ ». Durant les dernières décennies, la mobilité sociale est grande au Brésil mais elle s'explique d'abord par des facteurs structurels tels que l'urbanisation ou l'industrialisation⁷⁷, et elle est aussi redevable à un accroissement des inégalités et donc à une échelle sociale qui s'étire⁷⁸. Cette mobilité et les périodes de croissance n'ont jamais entamé une réduction des inégalités abyssales de ce pays qui figurent d'ailleurs parmi les plus considérables au monde. « Selon une analyse aujourd'hui assez largement admise, il existe au Brésil une exclusion « ancienne », héritée du passé colonial et esclavagiste, jamais éliminée par des réformes agraire, fiscale ou sociale, à laquelle s'ajoute une exclusion « moderne », produit des politiques néolibérales mises en œuvre dans les années 90⁷⁹ ».

⁷⁴ Banque mondiale, « Rapport sur le développement dans le monde », plusieurs années.

⁷⁵ Tokyo (33 M), New York (24 M), Mexico (22 M), Séoul (22 M), São Paulo (19 M).

⁷⁶ Olivier Dabène, *Exclusion et politique à São Paulo : Les Outsiders de la démocratie au Brésil*. Paris : Karthala, 2006, p. 17.

⁷⁷ Ribeiro et Scalon cités par Dabène, *op. cit.*, p. 28.

⁷⁸ Pastore et Silva, cités par Dabène, *idem*.

⁷⁹ Dabène, *op. cit.*, p. 28.

À São Paulo, comme dans les autres grandes villes brésiliennes, les migrations intérieures expliquent l'explosion des périphéries urbaines que Dabène limite, à São Paulo, à « l'ensemble de ces districts situés au sud, à l'est et au nord du « centre » riche de la ville⁸⁰ ». Hors des limites administratives de la ville de São Paulo, 38 municipalités forment la région métropolitaine de São Paulo et « connaissent les mêmes caractéristiques sociales que les districts pauvres paulistanos⁸¹ ». Nos recherches nous ont régulièrement mené dans les municipalités de Osasco et de Carapicuíba (à l'ouest du centre) qui correspondent aux municipalités décrites par Dabène. Par conséquent, notre compréhension de *périphérie* ne se limite pas aux limites administratives de la ville de São Paulo.

Le pourcentage de la population habitant des favelas⁸² à São Paulo a connu une hausse fulgurante entre 1970, lorsqu'il était de 1%, et 1993, alors qu'il atteignait 19,4%. Dabène estime que ces chiffres, qui apparaissent dans l'*Atlas da exclusão social no Brasil* sont néanmoins surestimés en raison de la définition imprécise de ce qu'est une *favela*⁸³. Pour sa part, le Centre d'études et de recherches en sécurité et assistance sociale (NEPSAS) a montré que, durant les années 90, les quartiers périphériques ont vu leur population s'accroître et leur qualité de vie diminuer pendant qu'au centre de la ville, dont la vingtaine de districts sur 97 qu'on y trouve n'abritent que 1,5 % de la population, il se produisait l'inverse, c'est-à-dire que la qualité de vie était en hausse et que la population diminuait de 260 000 habitants⁸⁴. C'est ce que Dabène nomme effet *centrifuge* de l'urbanisme et de l'évolution démographique de São Paulo. Il est inexact toutefois de dresser le portrait d'une périphérie homogène puisque, depuis trente ans, l'effet centrifuge n'affecte plus seulement les populations moins nanties ; il est aussi une

⁸⁰ *Ibid.*, p. 33.

⁸¹ « *Paulistano* », signifie "de la ville de São Paulo" alors que « *Paulista* » fait référence à l'État de São Paulo.

⁸² *Favela* : mot brésilien pour bidonville.

⁸³ Selon les auteurs de l'*Atlas*, les *favelados* (habitants des favelas) correspondraient à tout individu qui occupe illégalement un terrain.

⁸⁴ *Idem*.

conséquence du développement accéléré des résidences fermées (*condominium fechados*) et des enclaves fortifiées (*gated communities*).

Pour saisir de quel ordre est la rupture des années 80 dans la logique urbanistique *paulistana*, il faut en premier lieu présenter le cycle économique que connaît le Brésil à partir des années 1950 et durant lequel São Paulo est présentée comme la locomotive de l'économie du pays⁸⁵. Durant cette période, compatible avec le fordisme occidental⁸⁶, une grande activité économique suscite l'enthousiasme et la maxime « São Paulo não pode parar!⁸⁷ » illustre bien l'optimisme qui l'accompagne. Les gains sociaux réalisés sont l'effet d'une classe moyenne grandissante, souvent héritière des idées syndicales, communistes ou anarchistes européennes. Cette ébullition sociale est porteuse d'espoir puisque: « Although the elite remained uncomfortable with the working classes incorporation into this modern society, it was acceptable as long as their own enrichment was guaranteed⁸⁸ ».

Les changements que connaissent le Brésil en général et São Paulo en particulier seront considérables et paradoxaux : « Brazil became a modern country through a paradoxical combination of rapid capitalist development, increased inequality, and lack of political freedom and respect for citizenship rights⁸⁹ ». São Paulo devient le symbole d'une société pauvre mais éligible à la consommation en dépit d'inégalités sociales prononcées. Malgré ces écarts de richesse et les injustices de la vie quotidienne, l'optimisme pouvait perdurer sous l'effet de l'industrialisation galopante et d'un PIB de

⁸⁵ Pour l'historique de São Paulo puis la présentation de son urbanisme, nous nous sommes largement inspirés de l'œuvre incontournable de Teresa Caldeira, *City of Walls : Crime, Segregation and Citizenship in São Paulo*, Berkeley: University of California Press, 2000, 487p.

⁸⁶ Alliance entre les syndicats, le patronat et l'État dans une perspective de développement national. Au Brésil, cette alliance est bien distincte de celle observée en Argentine puisque le coup d'État de 1963 contre le président Goulart visait précisément à écraser les secteurs progressistes de la population. On ne saurait prétendre à un anéantissement de ceux-ci puisque les syndicats brésiliens, notamment ceux des métallurgistes de la région de São Paulo, auront été suffisamment puissants pour contribuer largement durant les années 80 à ébranler la dictature puis à faire pression pour un retour à la démocratie.

⁸⁷ Traduction : São Paulo ne peut pas s'arrêter !

⁸⁸ Caldeira, *op. cit.*, p. 44.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 43

l'ordre de 10 % par année. La majorité des migrants devenaient propriétaires et le revenu *per capita* connaissait des hausses de 6,1 % par année ; São Paulo ne semblait effectivement pas pouvoir s'arrêter :

...when the houses were being decorated with all kinds of mass-produced goods (above all television), and when the children of these families were receiving education and health services (even if these services were bad), it was possible to believe that Brazil was indeed becoming modern, that the future would be better, that the new generation would be better off, and that political participation and greater equality would come with time⁹⁰.

La décennie des années 80, que l'on surnomme en Amérique latine la *décennie perdue*, vient mettre un terme à l'optimisme *paulistano*. Le modèle protectionniste du Brésil s'emballa et les indicateurs économiques stagnent. Dans les villes, le taux de croissance de la population qui s'établissait à 4,5 % de 1940 à 1970 chute et n'est plus que de 2 % durant la décennie perdue. Ce taux descend aussi bas que 0,4 % à São Paulo entre 1991 et 1996, où l'on assiste même pour la première fois à un phénomène d'émigration⁹¹ vers d'autres régions du pays. À partir des années 80 et durant la première moitié des années 90, le revenu *per capita* chute de 7,6 % et deux plans nationaux de lutte à l'inflation échouent l'un après l'autre⁹². Ce climat socio-économique morose vient à bout de l'optimisme qui l'avait précédé lors des Trente Glorieuses « à saveur brésilienne ». São Paulo connaîtra de fait durant les années 80-90 une rupture avec l'esprit de la devise inscrite par les militaires sur la bannière du pays, *Ordem e Progresso*. Fini l'ordre, fini le progrès, l'heure est au chaos...

La situation est partout similaire dans toute l'Amérique latine. Selon Canclini, les grandes villes, que les gouvernants et les migrants des campagnes « percevaient comme des avancées de « notre » modernité sont aujourd'hui des scénarios chaotiques de marchés informels où des multitudes tentent de survivre sous des formes archaïques

⁹⁰ *Ibid.*, p. 44.

⁹¹ *Ibid.*, p. 45.

⁹² Il s'agit du Plan Cruzado en 1986 et du Plan Collor en 1990.

d'exploitation ou dans des réseaux de solidarité ou de violence⁹³ ». Du coup, il se produit alors un véritable choc des générations entre les parents qui migrent vers la ville, adhèrent à la société de consommation et à des idéologies nationalistes et leurs enfants qui accèdent aux études et rallient de nouvelles identités transnationales⁹⁴. La fin des projets modernisateurs, c'est parfois aussi la fin des idéaux de la république qui se traduit, entre autres, par la désertion des rues⁹⁵. La peur s'installe. Rowe et Schelling citent des intellectuels péruviens « [who] have begun to speak of the « psychosis » of the middle class who find their sense of the city under threat from the mass of Andean peasant migrants with their different culture⁹⁶ ».

Au Brésil, l'inflation est vaincue dans les années 90 par le ministre des finances Fernando Henrique Cardoso qui récolte suffisamment de capital électoral de cette victoire pour remporter l'élection présidentielle de 1994. Son mode de gouvernement est fortement marqué par des politiques néolibérales agressives qui auront sur la population brésilienne les mêmes effets que dans les autres États du monde ayant adopté ces politiques d'austérité. Suite à une décennie de morosité économique, le Brésil expérimente alors les privatisations massives et la réforme de son système de sécurité sociale. Les conséquences sont dévastatrices. Le PIB du Brésil figure bientôt parmi les dix plus importants au monde et la concentration des richesses s'amplifie dans un pays qui se trouvait déjà parmi les pires États du monde à ce chapitre. Les entrevues réalisées par Caldeira montrent que le déclin de l'idéologie du progrès et les crises économiques provoquent un pessimisme ressenti plus fortement dans les régions métropolitaines où l'on observe un taux de pauvreté plus élevé.

Les statistiques savamment répertoriées par Caldeira montrent qu'à São Paulo les crimes violents ont connu une hausse constante depuis 1988⁹⁷. La catégorie des

⁹³ Canclini, *Consumidores...*, *op. cit.*, p. xvi. Traduction libre.

⁹⁴ Canclini, *Consumidores...*, *op. cit.*, p. 14.

⁹⁵ Néstor García Canclini, « Villes-spectacles et villes paranoïaques », *Sociologie et sociétés*, vol 37, no. 1, 2005, p. 168.

⁹⁶ Rowe et Schelling. *op. cit.*, p. 103.

⁹⁷ Caldeira, *op. cit.*, p. 120.

« meurtres » est celle qui a connu la plus forte augmentation entre 1981 et 1996, passant de 14,6 à 47,2 meurtres pour 100 000 habitants. L'ouvrage de Caldeira accorde une attention particulière au phénomène de la violence policière dont les actes de répression tels que l'assassinat et la torture ont atteint au Brésil des niveaux inouïs tout en bénéficiant d'un soutien populaire massif. Le massacre de la prison de Carangiru deviendra le symbole des exactions de la police militaire de São Paulo⁹⁸. Il est révélateur de constater avec Caldeira que les mobilisations en faveur des droits humains étaient importantes au Brésil avant le retour à la démocratie, mais que le « popular support for the defense of human rights disappeared when the victims of abuse were no longer either mid-classes or political prisoners⁹⁹ ». Comme plusieurs pays occidentaux, le Brésil connaît à cette époque la fin d'une période de luttes et de gains sociaux. Les événements subséquents peuvent donner l'impression que l'idéal moderne éteint, la suite n'est plus qu'un scénario hobbesien de sauve-qui-peut généralisé et dans lequel tous les êtres sont en compétition entre eux et la solidarité est un vestige du passé.

1.3.2 L'urbanisme de São Paulo

L'urbanisme des deux périodes citées confirme les tendances antagonistes. Après une première moitié de siècle de forte concentration, São Paulo s'étend et devient à partir des années 40 une ville marquée par une division centre/périphérie. Ce schéma polarisé se complexifie à partir des années 80 avec l'émergence des enclaves fortifiées qui se superposent au modèle précédent. Caldeira affirme qu'il se produit alors « rupture de la ville moderne¹⁰⁰ ».

⁹⁸ *Ibid.*, p. 175 à 182. Le 2 octobre 1992, une révolte éclate au pénitencier de Carangiru. Les troupes de choc (*choque*) entrent et tirent sur les prisonniers désarmés. Le massacre fait plus de cent morts et entraîne la fermeture puis la démolition de l'établissement. Le récit des événements est raconté par le film de « Carangiru » de Hector Babenco (2003) mais aussi par le succès rap « Diário Detenidos » composé par Mano Brown, membre de Racionais MC. Voir aussi l'historique de la *Rota*, service de police spécial qui dédaignait les droits humains et s'était rendu populaire en soutenant que son objectif même était de tuer.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 157.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 214.

La disposition métropolitaine qui prévaut durant la période 1940-1980 est celle de la ville dispersée entre un centre et une périphérie. Caldeira relève quatre caractéristiques au regard de ce modèle : (1) la faible concentration, (2) les classes populaires en périphérie et les classes moyennes et élevées au centre, (3) la majorité de la population est propriétaire, toutes classes confondues, et (4) les déplacements se font en voiture chez les plus aisés et par autobus chez les moins nantis¹⁰¹. Le secteur de l'habitation connaît un tournant dans les années 70 à la suite de l'attribution aux classes moyennes de subventions qui leur permettent d'emménager dans des immeubles où ils deviennent locataires. Tenues à l'écart des législations, les classes populaires sont exclues de ces politiques et doivent se consacrer à l'*auto-construction* pour améliorer leurs conditions d'habitation¹⁰². Ce processus place les logis modestes de la périphérie dans un état permanent de rénovation auquel les résidents consacrent un peu de ressources lorsqu'ils en ont l'occasion. Ce développement graduel et inégal marque visuellement la périphérie urbaine *paulista*. Selon Caldeira, cette époque durant laquelle s'amplifie la distinction centre/périphérie peut également être associée à une forme d'accalmie politique attribuable à trois facteurs : (1) le peu de rencontre physique entre les différentes classes sociales ; (2) la croissance économique fulgurante qui permet l'optimisme, le progrès et la mobilité sociale ; et (3) la répression militaire des activités et des organisations politiques¹⁰³. C'est la grande époque du modernisme brésilien et d'un développement économique qui s'accompagne d'une discipline de fer imposée par la dictature militaire. On annonce la construction de Brasilia dans les années 50 pendant qu'à São Paulo se multiplient les grands projets de percements de grandes artères publiques, notamment l'Avenida Preste Maia d'inspiration haussmanienne¹⁰⁴.

La logique urbaine qui prévaut à partir des années 80 est plus complexe, plus fragmentée, et cesse de correspondre à une simple opposition centre/périphérie. La dynamique socio-économique reconfigure la population de São Paulo à l'image d'une

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 220.

¹⁰² *Ibid.*, p. 227.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 229.

¹⁰⁴ Dabène. *op. cit.*, p. 42.

agglomération à l'intérieur de laquelle se multiplient les fortifications. Nous avons vu plus haut que la période des années 80-90 connaît des crises économiques successives et une hausse de la criminalité. La « cité de murs » résulte d'une nouvelle obsession sécuritaire au sein de la population. Durant les années 80, la zone centrale stagne, la périphérie continue de se développer et son niveau de vie global s'améliore. Mais c'est le *condominium fechado*¹⁰⁵ qui devient le mode d'habitation le plus répandu et qui s'implante largement à l'extérieur du centre de la ville (ce qui explique la stagnation des districts du centre). Les nouveaux immeubles destinés aux populations aisées avoisinent des favelas misérables et s'en accommodent même pour leur besoin de main-d'œuvre bon marché. Les résidences fermées embauchent effectivement du personnel issu des quartiers pauvres pour les tâches ménagères ou les fonctions de sécurité. Lucio Kowarick nomme ce phénomène « spoliation urbaine »¹⁰⁶. Dans le domaine de la sécurité, les agences privées se multiplient et se substituent aux services de police publics ou militaires¹⁰⁷.

Le nouvel imaginaire de la haute-société *paulistana* se manifeste dans l'évolution de l'architecture de la ville et dans l'inauguration d'un nouveau centre d'activités pour les élites, notamment l'Avenida Berrini : « Critiquant le modernisme, pour sa recherche de solutions uniformisantes et universalistes répondant à des logiques politiques, un certain nombre d'architectes et d'urbanistes prônent des solutions plus ciblées, localisées, en association étroite avec le marché¹⁰⁸ ».

¹⁰⁵ Traduction : Résidence fermée.

¹⁰⁶ Kowarick cité par Derek Pardue, « Blackness and periphery: A retelling of marginality in hip-hop culture of Sao Paulo, Brazil », thèse, University of Illinois at Urbana-Champaign, 2004, p. 266.

¹⁰⁶ Comaroff et Comaroff. *op. cit.*, p. 315.

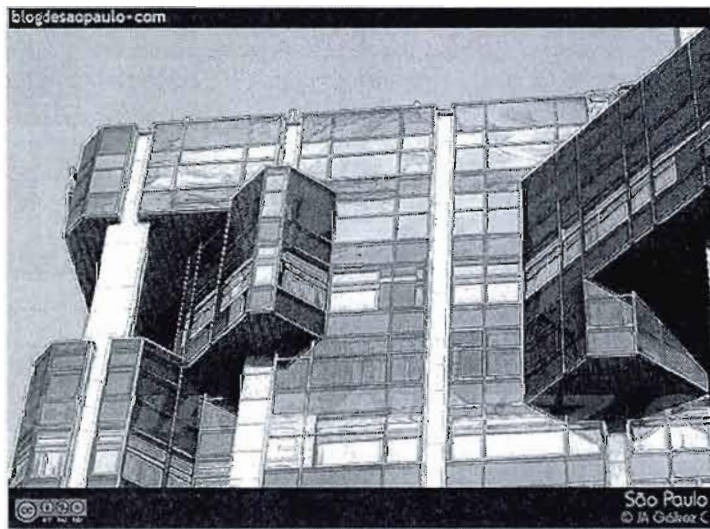
¹⁰⁷ David H. Barley et Clifford D. Shearing. « The future of policing », *Law & Society Review*, vol. 30, no. 3, 1996, p. 585-606.

¹⁰⁸ Dabène, p. 51.

Image 1.1 : Avenida Paulista (inspiration moderniste)



**Image 1.2: Immeuble de l'Avenida Engenheiro Luis Carlos Berrini
(inspiration postmoderniste)**



Mais en ce qui concerne les classes populaires, São Paulo n'est plus le paradis des migrants, puisque les récessions, les désindustrialisations et la généralisation des activités tertiaires ont lourdement affecté la situation socio-économique de la ville qui n'est plus

responsable que de 30,7 % de la production du pays alors que ce chiffre se situait à 43,5 % en 1970¹⁰⁹. Enrichissement au sommet de la pyramide et précarisation à sa base : les effets du néolibéralisme au Brésil n'auront pas été différents dans ce pays qu'ailleurs dans le monde.

I suggest that both processes are probably happening at the same time, and in this sense what is going on in São Paulo is no different from the industrial restructuring occurring in Los Angeles and other so-called global cities. It is characteristic of these processes that the most dynamic and the most precarious poles of the economy expand simultaneously, provoking sharper patterns of social inequality¹¹⁰.

Le développement des enclaves fortifiées à São Paulo est le symptôme d'un rejet de la vie publique¹¹¹. L'établissement dans des zones éloignées, protégées par des murs sécurisés, nie l'intégration urbaine. « Although Brazil has always been an unequal society, the privatization of the public sphere [...] is something new, and the tendency to create private islands of privilege seems to have grown stronger¹¹² ». Cette déconnexion de l'environnement social immédiat et le rapprochement culturel et symbolique qui se réalise en revanche avec le mode de vie en Amérique du Nord et en Europe assimilent ces enclaves à des « morceaux du premier monde »¹¹³ qu'on aurait déposés dans la gigantesque métropole brésilienne. Pour définir la situation des gens au pied de l'échelle sociale dans un contexte comme celui-ci, Robert Castel utilise la notion de *désaffiliation*, c'est-à-dire de la disparition de la capacité d'intégration par le travail¹¹⁴. Olivier Dabène affirme même que la différence entre l'Afrique du Sud et le Brésil ne réside que dans l'institutionnalisation des pratiques d'apartheid¹¹⁵.

¹⁰⁹ Caldeira, *op. cit.*, p. 248.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 250

¹¹¹ *Ibid.*, p. 258

¹¹² *Ibid.*, p. 280

¹¹³ *Ibid.*, p. 272

¹¹⁴ R. Castel cité par Dabène, p. 36.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 41

Caldeira termine son ouvrage sur l'évolution de São Paulo par une réflexion sur la notion moderne de l'espace public. En démocratie, selon Lefort, Mouffe, Laclau ou Ballibar, cet espace se doit d'être accessible et ouvert au débat. L'espace urbain lui-même devrait être aménagé de façon à favoriser l'éclosion d'un climat politique compatible avec ces valeurs. Or, Caldeira soutient que les idéaux modernes d'inclusion ont eu pour conséquence d'amoindrir l'autorité sociale des élites en réduisant la distinction du haut de laquelle ces catégories sociales tiraient leur prestige. Réduites à un statut égal à celui des classes moyennes et populaires dans les espaces publics démocratisés, les élites irritées auraient alors remplacé les signes de distance sociale de jadis par des murs bien tangibles¹¹⁶. La modernisation de São Paulo aurait donc eu l'effet paradoxal de provoquer un repli des élites dont l'impact aura été un renforcement de valeurs opposées : l'absence du civisme, l'intolérance et la discrimination¹¹⁷. Dans les métropoles latino-américaines d'aujourd'hui, il n'y a plus de correspondance entre la « ville » et « l'urbanisme » dont l'ampleur et la fragmentation excèdent désormais ce que les citoyens se figurent mentalement¹¹⁸. Incontrôlable, insaisissable, la volonté de contrôler l'ordre public a cédé devant celle de se défendre contre lui, tel que l'écrit Sennett à propos de l'espace public contemporain¹¹⁹.

Ce nouvel ordre des choses serait aussi selon Caldeira le résultat de la mise en place de réseaux globaux tels que ceux qui sont décrits par Manuel Castells et Saskia Sassen. Les élites sont branchées à un réseau mondial qui les sépare de l'univers culturel des classes moyennes et populaires. La hiérarchie symbolique *paulistana* s'est vue bouleversée lorsque les masses populaires ont entrepris non seulement de nourrir leur imaginaire des « résidus » symboliques des élites (en référence à la définition de culture populaire chez Bourdieu), mais ont commencé en outre à puiser elles-mêmes, sans transiter par la culture des élites, dans les images et les flux globaux. L'autorité morale

¹¹⁶ Caldeira, *op. cit.*, p. 319.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 309.

¹¹⁸ Silva, *op. cit.*, p. 24

¹¹⁹ Sennett cité par Mariane Lemos Lourenço, *Cultura, arte e movimento hip-hop*, Curitiba : Editora do Chain, 2000. p. 106.

de ces élites s'en trouve affaiblie. Martins Santos désigne les métropoles contemporaines comme des « centres de diffusion et de consommation d'imaginaires culturels¹²⁰ ». Nestor García Canclini ajoute : « La modernisation globalisante est offerte comme spectacle à ceux qui en sont exclus et elle acquiert sa légitimité en configurant un nouvel imaginaire d'intégration et de mémoire avec les souvenirs de ce qui n'existe pas encore¹²¹ ».

Armando Silva souligne que les comportements collectifs d'un imaginaire social impliquent de comprendre les matrices pré-conceptuelles à partir desquelles le monde est perçu. La culture hip-hop nous apparaît le meilleur exemple de ce phénomène à l'échelle du globe ; il s'agit d'un « mouvement culturel » qui n'a pas reçu l'aval des élites avant d'enraciner solidement ses éléments, ses valeurs et ses symboles dans la périphérie de São Paulo.

1.4 Conclusion

Le film « *La Zona* » réalisé par l'Uruguayen Rodrigo Plá et qui met en scène une communauté fermée de Mexico a été primé lors du festival du film de Venise en 2007. Tout le récit met en opposition deux univers : l'intérieur de la communauté et les élites qui l'habitent, et l'extérieur où vit un véritable océan de masses populaires. L'extérieur des murs est gris et dégage une atmosphère d'apocalypse. L'intérieur des murs est tout aussi troublant en raison du niveau de ressemblance à n'importe quelle communauté banlieusarde occidentale qui s'observe dans le modèle de maisons, les appareils ménagers, la musique ou les véhicules. Dans ce récit, la psychose de l'insécurité est poussée à son paroxysme lorsque la communauté entière se place sur un pied de guerre à la suite d'un cambriolage pendant lequel une femme est tuée. Une chasse à l'homme est

¹²⁰ Rosana Aparecida Martins Santos, « O estilo que ninguém segura : Man é mano ! Boy é Boy ! Boy é mano ? Mano é Mano ? », *Mémoire de maîtrise*. São Paulo : Escola de Comunicações e Arte (ECA) da Universidade de São Paulo, 2000, p. 13.

¹²¹ Néstor García Canclini, *Imaginarios urbanos*, Buenos Aires : Eudeba, 1999, p. 73.

entreprise dans la communauté fermée puisqu'au moment du vol, un jeune garçon que l'on soupçonne d'être l'auteur du crime s'est introduit à l'intérieur des murs. La fortification de la cité est si imposante que le garçon se trouve pris au piège pendant que les membres de la communauté se résolvent à l'abattre par tous les moyens. Avec la corruption généralisée des pouvoirs publics en toile de fond, le film montre l'antagonisme qui oppose les décisions internes du comité de résidants et la législation nationale devenue pour cette élite un archaïsme méprisé dont le champ d'action devrait à leur yeux s'arrêter aux portes de la forteresse. Les images du film, celles des enclaves fortifiées contemporaines qui se répandent autant au Sud qu'au Nord, montrent que les scénarios de retour à une ségrégation moyenâgeuse ne sont pas une lubie d'intellectuels prophètes de malheur mais un fait d'actualité à l'échelle de la planète. Les prix reçus par la production tendent à confirmer que ce document audio-visuel a réussi à capter une préoccupation inscrite dans la trame historique que nous expérimentons.

Ce chapitre allait de l'abstrait vers le concret. Des idées postmodernes jusqu'à l'asphalte des rues de São Paulo. Pour s'y rendre, nous avons évoqué les grandes tendances politiques contemporaines auxquelles un chercheur sensible au progrès social ne saurait demeurer étranger. Les théories des nouvelles configurations sociales mondiales qui postulent un affaiblissement de la portée symbolique de l'État-nation et le développement d'un réseau mondial de périphérie urbaine globalisé qui doivent se trouver au centre des analyses. En effet, aller à la rencontre des populations en dehors des murs qui protègent les réseaux centraux de la globalisation et y pratiquer une prospection des symboles et des langages nous semblent être l'une des tâches actuelles des sciences humaines.

Au sein de ces populations soumises aux bouleversements de la mondialisation, « the truth of experience no longer coincides with the place in which it takes place¹²² », selon l'expression de Frederik Jameson. Aux prises avec le sentiment d'angoisse que

¹²² Jameson cité par Harvey. *op. cit.*, p. 261.

provoque cet état des choses dans un segment de la population, on constate chez certains un repli sur les valeurs traditionnelles. Dans les périphéries toutefois, cette réaction est impossible puisque ni la culture d'origine des parents, ni les références traditionnelles de la terre d'accueil, n'offrent un réceptacle symbolique adéquat aux populations post-industrielles et métissées. Ces zones ne demeurent pas vacantes d'imaginaire pour autant, et c'est dans ces imaginaires hybrides et nouveaux que peut émerger une nouvelle conscience politique. Il y a disjonction entre « le lieu de pouvoir et le sentiment d'appartenance à un espace [lorsqu'] ils ne couvrent pas toujours le même territoire¹²³ ». La culture hip-hop cumule les indices de formation de ce nouvel imaginaire suburbain mais elle demeure un phénomène puisqu'elle n'a pas de correspondance politique¹²⁴. L'enjeu devient alors pour ces populations une refonte de la politique :

The traditional structures of social and political control over development, work, and distribution, have been subverted by the placeless logic of an internationalized economy enacted by means of information flows. The ultimate challenge of this fundamental dimension of the restructuring process is the possibility that the local state, and therefore people's control over their lives, will fade away, unless democracy is reinvented to match the space of flows with the power of places¹²⁵.

Dans le prochain chapitre, la culture hip-hop nous permettra d'aller à la rencontre de la forme d'expression vitale la plus importante des populations périphériques des métropoles mondiales. Ce phénomène contient certaines clés de la compréhension d'un nouveau cosmopolitisme appelé à se dresser en opposition aux glissements néoconservateurs. L'idéologie de la peau (pureté raciale ou nationale) affronte celle de la chemise (nouvelles identités périphériques). La culture hip-hop adhère à la seconde en

¹²³ Paillard cité par Marie-Carmen Garcia, « Histoire identitaire et histoire locale dans la construction du Pays cathare », *Espaces et sociétés*, no. 113-114, 2003, p. 191.

¹²⁴ Hugues Bazin, « Le hip-hop : le besoin d'une nouvelle médiation politique ». In Collectif, « Hip-hop : les pratiques, le marché, la politique ». *Mouvements* (hors-série), no. 11, sept.-oct. 2000, p. 41.

¹²⁵ Castells, *The Informational...*, *op. cit.*, p. 347.

vertu de la formule énoncée par le rappeur Rakim : « This is not where you are from, this is where you're at¹²⁶ ».

¹²⁶ Jonathan Scott, « Dynamic Multiculturalism: A Race-Free Concept of America », *Rethinking Marxism*, vol. 17, no.1, jan. 2005, p. 145.

Chapitre Deux : Hip-hop : histoires et théories

Nous concédons à ses artistes, et à ses missionnaires, le qualificatif de culture pour désigner la nature du phénomène hip-hop. Le mot « culture » est le plus approprié pour définir l'ensemble des manifestations auxquelles il se rapporte. Malgré cette concession, il est important de reconnaître que l'on associe régulièrement l'idée de « mouvement » au vocable « hip-hop ». Au Brésil, l'expression « *movimento* » (mouvement) est aussi répandue que celle de « *cultura* » (culture), bien que la majorité des individus évoquent un « *movimento cultural* »¹. L'usage d'un qualificatif ou d'un autre n'est pas sans importance, particulièrement au Brésil où ces qualificatifs sont matière à débat : la référence au mouvement hip-hop implique, au-delà des manifestations artistiques culturelles, une part d'action plus ou moins organisée pour changer la société. Quant à l'expression « communauté » hip-hop, nous l'utiliserons pour désigner les individus qui se considèrent liés de près ou de loin à la vie de la culture hip-hop, notamment mais non exclusivement par la pratique de l'un des quatre éléments de cette culture². À cet effet, « communauté » rejoint la définition qu'en font Albert *et al.*, un « group of people who share a common sense of historical identity or heritage »³.

Dans ce deuxième chapitre, nous analyserons l'objet « hip-hop ». En premier lieu, nous reviendrons sur ses origines et sur les grands événements qui ont ponctué ses trente ans d'existence. Dans la seconde partie du chapitre, nous développerons une séquence théorique des différents types d'approches académiques qui visent à analyser le phénomène. Nous verrons que la culture hip-hop a été examinée par les chercheurs de sciences humaines en fonction de quatre grandes catégorisations que nous énumérons par

¹ La prononciation même de l'expression « hip-hop » est intéressante. Elle constitue une autre démonstration de son caractère culturellement malléable. En effet, la prononciation anglophone étasunienne, en raison notamment de l'utilisation de la lettre « h », diffère de ce que l'on entend au Québec [É-pope], en France [l-pope], au Brésil [lpi-hopi].

² Voir la section 1.1.1 du chapitre 1 pour une courte description des quatre éléments.

³ Michael Albert *et al.*, *Liberating Theory*. Boston: South End Press, 1986, p. 23.

ordre chronologique : (1) le désordre, (2) la guérilla, (3) la construction et (4) le passage au politique. L'exploration de la quatrième fonction introduira le troisième chapitre qui présente l'apport ethnographique de notre travail de terrain à São Paulo.

2.1 L'histoire de la culture hip-hop

2.1.1 *Les origines new-yorkaises*

Bien qu'il ne soit pas exact de penser un « hip-hop » précédant temporellement son apparition dans le Bronx, quartier new-yorkais réputé pour ses conditions sociales difficiles, les racines profondes de cette culture sont en grande partie caribéennes. Tous ses principaux initiateurs étaient en effet immigrants ou fils d'immigrants ayant trouvé refuge dans l'un des quartiers les plus pauvres des États-Unis. À cette époque, à la fin des années 70, le quartier est habité par des descendants afro-américains de la période esclavagiste, des Irlandais et des Italiens mais aussi par des migrants portoricains, haïtiens, jamaïcains, etc. C'est dans ce bout de « tiers-monde » en plein cœur du « premier monde » que naissent la culture hip-hop et toute la mythologie qui l'entoure.

Le premier personnage de cette mythologie digne de citation est le premier *disc-jockey*⁴, DJ Kool Herc. Le tout premier personnage d'une longue lignée d'artistes hip-hop a débarqué de Jamaïque en 1967. À cette époque, la Jamaïque est une île mondialement reconnue pour sa musique reggae et l'immense popularité de Bob Marley, superstar de ce genre musical, et seule musique dite populaire dont les répercussions internationales s'apparentent à la culture hip-hop, notamment pour sa capacité de pénétration simultanée de plusieurs couches de la population, en Occident et hors de l'Occident. Le reggae est l'ancêtre immédiat de la culture hip-hop.

⁴ Expression à laquelle nous ferons désormais uniquement référence par son acronyme, « DJ ».

DJ Kool Herc fait sa renommée dans le Bronx en organisant des *block parties*, qui consistent en des fêtes de rue plus ou moins organisées et qui rappellent l'esprit des carnivals caribéens. À l'origine, ces événements improvisés étaient réalisés avec l'appui tacite du voisinage et sans supervision des autorités municipales⁵. Une anecdote connue illustre l'état d'esprit dans lequel se déroulaient ces fêtes : pour mettre en marche son puissant système de son, DJ Kool Herc et ses concurrents avaient coutume de connecter leurs installations sonores sur les câbles d'électricité municipaux⁶. En recyclant du matériel et en s'ingéniant à assembler un système de son d'une grande puissance, Herc parvient à générer de petits événements qui font accourir les foules de jeunes des rues animées du Bronx. Rapidement, d'autres DJs viennent disputer les territoires et les publics. Même si une première logique d'affaires se met en place, personne ne soupçonne que celle-ci deviendra le tremplin vers une industrie mondialisée dont le chiffre d'affaires atteint plusieurs milliards de dollars. Dans son chef-d'oeuvre sur l'histoire de la culture hip-hop, *Can't Stop Won't Stop : A History of the Hip-Hop Generation*, Jeff Chang raconte la première soirée animée par DJ Kool Herc, en compagnie de sa petite sœur Cindy, au premier étage de l'édifice qu'il habitait :

[Cindy:] « *And we didn't have no money for a strobe light. So what we had was this guy named Mike. When Herc would say "Okay, Mike! Mike with the lights", Mike flicked the light switch. He got paid for that* » [...] Later, as Clive [Herc] and Cindy counted their money, they were giddy. This party could be the start of something big, they surmised. They just couldn't know how big⁷.

Ce n'est pas seulement l'innovation technologique et esthétique dans laquelle s'engagent dès lors les DJ new-yorkais qui favorisera le développement de la culture hip-hop ; le contexte socio-économique particulier du Bronx de cette époque doit être pris en

⁵ Lisa Y. Sullivan, « Hip-hop nation: the undeveloped social capital of Black urban America », *National Civic Review*, vol. 86, no. 3, automne 1997, p. 235-244. Sullivan y explique comment l'on organise aujourd'hui un *bloc partie* (ex. : permis requis, etc.).

⁶ Ce type d'appropriation collective des services publics est bien illustré dans une scène du film culte *Do the Right Thing* (Spike Lee, 1989) : Un jour de canicule, les habitants d'un quartier populaire de New York dévissent une borne fontaine et en font jaillir un puissant jet d'eau qui se transforme rapidement en véritable bain public.

⁷ Jeff Chang, *Can't Stop, Won't Stop : A History of the Hip-Hop Generation*, New York : St-Martin's Press, 2005, p. 70.

considération. Les quartiers populaires sont dans un état d'abandon complet, et des gangs de rue font la loi. D'ailleurs, il est frappant de noter que le berceau de la culture hip-hop devient également celui des politiques économiques néolibérales appliquées à une ville de New York au bord de la faillite en 1975⁸. On calcule que, durant ces années, le Bronx perd plus d'un demi-million d'emplois manufacturiers, ce qui fait bondir le taux de chômage des jeunes à 60 % et même 80 % dans certains quartiers⁹. Mais le moment traumatique de cette époque demeure le projet d'autoroute urbaine de Robert Moses, l'urbaniste modernisateur de la ville de New York. Ce projet d'autoroute construite à partir de rien cicatrise le paysage urbain, puisque le projet s'articule autour d'un tracé qui transperce les zones résidentielles et nécessite l'évacuation de 60 000 résidents du Bronx¹⁰. Cette reconfiguration urbaine accélère l'exode des classes moyennes majoritairement blanches (plus de la moitié quitte le quartier) pendant qu'une logique spéculative tordue mais généralisée pousse les nouveaux propriétaires à laisser les bâtiments se détériorer, à couper l'eau et l'électricité et, une fois l'édifice déserté, à y mettre le feu pour toucher l'argent des assurances :

Less than a decade later, the South Bronx had lost 43,000 housing units, the equivalent of four square blocks a week. Thousands of vacant lots and abandoned buildings littered the borough. Between 1973 and 1977, 30,000 fires were set in the South Bronx alone. [...] These were not the fires of purifying rage that had ignited Watts or a half dozen other cities after the assassination of Martin Luther King Jr. These were the fires of abandonment¹¹.

Après Kool Herc, c'est le DJ Afrika Bambaataa qui marque à son tour l'histoire. Il est certes l'un des premiers DJ à s'exécuter dans le Bronx, mais il est surtout le fondateur de la *Universal Zulu Nation* et on lui accorde parfois en outre le mérite d'avoir baptisé le « hip-hop ». Ce meneur naturel avait d'abord été leader de quelques gangs avant de devenir ensuite une infatigable figure de pacification. Après avoir visionné un documentaire sur le peuple zoulou et la résistance que celui-ci a offert à l'armée

⁸ Elles seront ensuite appliquées au Chili (Pinochet), puis en Angleterre (Thatcher) et aux États-Unis (Reagan).

⁹ Chang, *op. cit.*, p. 13.

¹⁰ *Ibid.*, p. 11.

¹¹ *Ibid.*, p. 14-15.

britannique en Afrique australe au XIX^e siècle, Afrika Bambaataa fonde la *Zulu Nation* pour lui rendre hommage. La nouvelle organisation calque plusieurs traits des gangs de rue (ex. : une organisation hiérarchisée) et y ajoute une dimension spirituelle, notamment au moyen des « Leçons de l'Infini » (*Infinity Lessons*) qui prescrivent le comportement que doit adopter un bon membre « de la zoulou ». Historiquement, le premier mandat que se donne la *Zulu Nation* consiste à persuader les membres des gangs du Bronx de s'unir et de canaliser leurs énergies dans les quatre éléments de la culture hip-hop¹².

To the ministers and ideologues moving in the Bronx, the Zulus presented a question mark: they were agnostic devotees, sceptical true-believers, noncommittal revolutionaries. The Infinity Lessons seemed a quasi-theological mess, an autodidactic crazy-quilt, a political road map to a nowhere. But to Bambaataa the ideas were less important than the process¹³.

Les attraits indéniablement religieux de la *Zulu Nation* permettront de rallier une part suffisante de jeunes du Bronx pour en faire une institution qui marquera profondément l'histoire du hip-hop à l'échelle mondiale. Bambaataa ira nommer des *Rois* et des *Reines* aux États-Unis et à l'étranger. Le rôle de ces représentants locaux de la *Zulu Nation* consiste à veiller au maintien des valeurs (notamment les quatre éléments) et à la transmission de l'histoire de la culture hip-hop. Force unificatrice, la *Zulu Nation* s'adresse à tous ceux qui acceptent les valeurs du hip-hop, peu importe leurs origines, leur couleur de peau, etc. Afrika Bambaataa aborde la *Zulu Nation* comme une philosophie universelle qui accompagne la culture hip-hop au fur et à mesure que celle-ci atteint les quartiers marginalisés de tous les coins du monde. C'est d'ailleurs à Bambaataa qu'on fera appel pour mener à bien la médiation entre les principales fractions qui s'entredéchirèrent lors de la « Guerre civile du Hip-Hop » (nous y reviendrons plus loin). Jeff Chang écrit à propos du fondateur de la *Zulu Nation* : « The philosopher Claude Levi-Strauss might have called Bambaataa someone who lives twice

¹² D'autres initiatives avaient montré le potentiel de ces approches et influencé Bambaataa, comme l'illustrera la trêve fort médiatisée obtenue par les Ghetto Boys. Sur les gangs des années 70 dans le Bronx, voir Chang, *op. cit.*, chapitre 3 (p. 41-65).

¹³ *Ibid.*, p. 106

simultaneously - once as a man in history, and separately as a myth above temporality¹⁴ ».

Réponse corporelle à la créativité musicale des DJ du Bronx, le break-dance est l'élément qui revendique le plus souvent la préservation de l'unité des quatre éléments, puisqu'il lui a fallu davantage lutter pour sa survie. Cette « danse de coupure » a guidé les DJ dans leur exploration musicale. En effet, lors des premiers *block parties*, le rythme saccadé qui deviendra celui qu'on associe aujourd'hui à la composante musicale du hip-hop n'était qu'un segment de transition entre les pièces que sélectionnait le DJ. Progressivement, comme l'assistance se montrait excessivement sensible et réceptive à ces interruptions, les DJ y ont accordé davantage d'espace jusqu'à ce que cette tendance résulte en l'éclosion d'une nouvelle musique.

Ensuite, les danseurs se regroupent en *crew* et s'associent à des DJ et le *break-dance*, phénomène artistique d'une créativité gestuelle remarquable, devient l'élément le plus tape-à-l'œil de la culture hip-hop. On doit également à cet élément les premières exportations de la culture vers d'autres régions des États-Unis puis dans le monde entier. Diffusé par des émissions de télévision s'adressant principalement aux jeunes, l'élément *break-dance* est celui que l'on pratique d'abord, souvent avant même de connaître l'existence de la culture hip-hop. Chaque fois néanmoins, comme le *break-dance* est plus difficilement commercialisable, c'est le rap qui partout le supplantera.

On accorde au break-dance le mérite d'avoir eu pour effet de réduire la criminalité dans le Bronx lors de sa première grande vague de popularité. Cette thèse n'a pas été étayée. Il s'agit néanmoins d'une prouesse que tous les défenseurs du hip-hop n'ont eu de cesse d'invoquer par la suite ; selon eux, il faut offrir aux jeunes des quartiers sensibles l'opportunité et les ressources afin qu'ils puissent canaliser dans les différents éléments artistiques du hip-hop (ou parfois dans le sport), les énergies qu'ils risquent

¹⁴ *Ibid.*, p. 94

autrement de diriger contre le système. S'il est fréquent d'entendre les habitants des périphéries urbaines se plaindre de la morosité de leur milieu de vie, les démonstrations qu'un tel transfert est possible ne nous sont pas connues.

Même si historiquement il est postérieur aux tables tournantes et au *break-dance*, le rap est l'élément le plus connu de la culture hip-hop et on le confond régulièrement avec la culture à laquelle il appartient. Le terme « rap » provient de l'expression *rhythm and poetry*. Ceux qui associent plus étroitement le rap à l'histoire des Afro-américains affirment que celui-ci est une réapparition en sol d'Amérique de la pratique des « griots » africains, ces sages qui se chargeaient de transmettre la mémoire par tradition orale. Si l'on remonte l'histoire un peu plus en aval, on peut également rappeler qu'il y eut une véritable tradition de chansons et de contes chez les Afro-Américains descendants d'esclaves. Créations musicales géniales, le blues, le jazz et le soul sont chacun des genres musicaux ayant aussi servi de canaux d'expression au peuple Noir des États-Unis ségrégationnistes. Devenu aujourd'hui un genre musical huppé, le jazz est toujours comparé au rap et à la culture hip-hop, puisqu'à ses débuts, on le jugeait subversif en raison de ses origines sociales et de ses paroles qui, à l'instar du rap d'aujourd'hui, s'aventurait dans l'ironie, les récits salaces ou les clins d'œil à des thèmes plus ou moins tabous. Enfin, il convient de ne pas oublier la tradition de poésie des Noirs américains. Elle a connu une grande popularité durant les années 60-70, avec des icônes telles que « *The Last Poets* », avant de léguer son souffle de créativité aux rappeurs des quartiers sombres¹⁵. Si l'environnement qu'on associe à tort ou à raison aux poètes est celui du café-poésie bohème, celui du rappeur est tout à fait différent ; il s'agit d'un coin de rue dans un quartier désaffecté :

Le rappeur s'inspire de l'imagerie guerrière et considère le rap comme une arme. Mais il s'agit d'une arme positive, constructive, dont les mots affûtés tranchent sur les discours politiques ou les paroles de variétés. Ces mots il les adresse à

¹⁵ D'autres genres musico-théâtre-poétiques tels que le *spoken word* et le *slam* sont toujours vivants et connaîtraient même un regain de popularité ces dernières années.

ceux qui sont opprimés afin qu'ils puissent eux aussi accéder à la parole et se libérer. Nous accédons à la dimension du message¹⁶.

*Je ne suis pas un artiste.
Un artiste fait de l'art, je fais des armes.
Je suis un terroriste.*

Mano Brown¹⁷

Techniquement, le rap est l'élément que maîtrise le *Master of Ceremony*, le « MC »¹⁸. À l'origine, le DJ occupait toute la scène et saisissait le micro à certaines occasions lorsqu'il s'adressait à l'auditoire dans le but d'inviter les participants à bouger, à danser, à crier, etc. Toutefois, plus la complexité des techniques de création musicale augmentait et moins le DJ parvenait à remplir efficacement sa tâche d'animation de la foule. C'est en réponse à ce besoin que le *maître de cérémonie* crée son emploi et effectue ses débuts à titre de modeste assistant au DJ. Cette situation ne perdure pas ; le « MC » devient de plus en plus « rappeur », il s'émancipe et aboutit pratiquement seul devant les foules. Toute l'attention est rivée sur lui et il éclipse même par moment l'existence du DJ, et bientôt de tous les autres éléments.

Le quatrième des éléments de la culture hip-hop est le graffiti. La première particularité de cet élément est qu'il consiste en un art visuel qui existe, sous une forme ou sous une autre, depuis les peintures rupestres du paléolithique. Le graffiti urbain a néanmoins connu une explosion de popularité à l'époque où des habitants du Bronx, surtout des jeunes, se réappropriaient et ce, par tous les moyens, les infrastructures d'une société qui les avait laissés à eux-mêmes quant elle ne cherchait pas carrément à s'en protéger¹⁹. Le graffiti est une autre de ces impressionnantes excentricités, un ex-mauvais coup de jeune garnement dans un quartier marginalisé devenu un art reconnu et pratiqué

¹⁶ Bazin, *La culture... op. cit.*, p. 224.

¹⁷ Brown cité par Dabène, *op. cit.*, p. 143.

¹⁸ C'est ce sigle, ou le mot « rappeur », que nous utiliserons désormais dans le texte.

¹⁹ Le film *Fort Apache* illustre la place qu'avait prise dans l'imaginaire commun les quartiers pauvres de New York. Le scénario consiste à montrer les péripéties de policiers d'un poste de police du Bronx nommé Fort Apache par analogie avec les combats que la cavalerie étasunienne menait contre les Autochtones durant la décimation de l'Ouest. C'est dire comment les marginalisés du Bronx sont devenus une forme d'altérité, de « barbares » méconnaissant l'ordre de la civilisation.

dans le monde entier avec ses génies, ses légendes, ses anecdotes, ses réseaux, ses courants, ses écoles vieilles et nouvelles.

Dans le Bronx, « TAKI 187 » est le déclencheur. L'histoire nous apprendra que ce premier graffiteur était un livreur de pizza grec qui avait coutume d'inscrire son nom près des lieux où il effectuait des livraisons. Le phénomène ne tarde pas à acquérir une immense popularité ; les « tags » et les « grafs » se multiplient à un rythme effarant sur les murs du Bronx. Alors que le graffiti est plus élaboré et nécessite plus de temps, le tag est une inscription très rapide, d'un seul trait, du surnom de l'artiste (par exemple, « TAKI 187 » ou « BOM 5 »). Il s'agit d'une forme de signature, et la simplicité de celle-ci permet à tous et chacun de s'en créer une et, de fait, c'est ce qui se produit dans le Bronx, toute la communauté hip-hop s'adonnant à la pratique du graffiti. Beaudrillard a assimilé le tag à une insurrection par les signes²⁰. Kokoreff écrit quant à lui : « En ce qui concerne les contenus : tout se passe comme si le rap disait explicitement ce que les tags, grafs et fresques disent implicitement : la rage, la colère²¹ ».

Regina Blume a identifié cinq motifs qui poussent une personne à se consacrer à la pratique du graffiti²². Premièrement, le graffiti est une preuve d'existence en vertu de la formule *scribo, ergo sum*. Pour d'autres, il s'agit simplement d'un moyen privilégié d'expression. Ensuite, le graffiti peut répondre au besoin d'appartenir à un groupe, les graffiteurs étant régulièrement organisés en *crew* ou en *posse* (comme pour les autres éléments du hip-hop²³). Quatrièmement, réaliser un graffiti peut procurer un plaisir esthétique, créatif ou même simplement physique puisque certaines réalisations graphiques passent par des prouesses qui ne sont pas exemptes de sérieux dangers et qui ne manquent donc pas de provoquer chez le graffiteur une dose d'adrénaline. Le graffiti peut finalement aussi être l'indicateur de gens qui s'ennuient.

²⁰ Michel Kokoreff, « Tags et zoulous : Une nouvelle violence urbaine », *Esprit*, février 1991, p. 24.

²¹ *Ibid.*, p. 34.

²² Blume citée par Ayhan Kaya, *Sicher in Kreuzberg: Constructing Diasporas: Turkish Hip-Hop Youth in Berlin*, Bielefeld: Transcript, 2001, p. 186.

²³ Il s'agit d'un collectif. Voir la section 3.2.4.2 du chapitre 3.

Dans les métropoles occidentales, le graffiti deviendra un fléau devant lequel les fonctionnaires municipaux peinent à réagir. Le nettoyage, la vigilance accrue, les barbelés, la traque, la répression et la criminalisation ne viendront pas à bout des surnoms codés, des graffitis multicolores et des fresques audacieuses. La culture du graffiti ne cesse de s'étendre et de s'exporter de par le monde. À l'antipode du rappeur toujours avide de plus de visibilité et jamais à court de mots devant un micro ou une caméra, le graffiteur est un personnage effacé et discret qui fait profil bas et cherche à ne pas attirer les regards sur sa personne même si ses œuvres, elles, obtiendront un succès proportionnel à l'effet qu'elles provoqueront chez le plus grand nombre de gens. Il se faufile et peint souvent de nuit, seul ou en petites escouades qui se risquent sur des zones privées, souvent dangereuses. Les graffiteurs se montrent souvent téméraires, ils grimpent aux bâtiments ou circulent sur des rails de métro au péril de leur vie. Ils appartiennent à une communauté plus *underground* encore que leurs collègues des autres éléments, et c'est auprès de leurs pairs qu'ils trouveront la plus grande reconnaissance, notamment lorsqu'il s'agit d'œuvres que seuls les graffiteurs sont habilités à décrypter. Ils communiquent entre eux au moyen de codages subtils sur les murs ou par internet. Les graffiteurs de la première heure étaient parfois alliés d'un gang de rue et délimitaient le territoire de celui-ci. « La mégapole isole. le tagueur balise. Il balise par l'écriture – expression on ne peut plus personnelle – le labyrinthe d'acier, de verre et de chair qui l'entoure. Le réseau uniformisé, informatisé, régulé, aseptisé dont il fait partie, dont il subit l'inexorable fonctionnement²⁴ ».

2.1.2 L'émergence nationale d'un phénomène bientôt global

La réussite commerciale du hip-hop se confirme en 1979 avec le succès instantané de « *Rapper's Delight* » du trio The Sugarhill Gang qui en vend des millions d'exemplaires et propulse le hip-hop sur les ondes des radios nationales. Cette

²⁴ Bazin, *op. cit.*, p. 199.

commercialisation subite et cette entrée soudaine et massive de capitaux portent le phénomène à une nouvelle étape de son développement. Avec la popularité qu'il acquiert, il devient une industrie qui génère des centaines de millions de dollars. L'impact est également considérable sur l'esthétique des arts du hip-hop et sur les méthodes de travail qui influenceront les prochaines évolutions de cette culture en perpétuelle mutation. De premières grandes stars émergent, et la première vague de la culture hip-hop, la période festive, celle des *block parties*, s'achève. C'est la fin de ce que l'on désignera dès lors comme la *vieille école*.

Non seulement la renommée de cette culture originale issue du Bronx s'étend, mais son art se complexifie et, lorsque *Grandmaster Flash and the Furious Five* lancent « *The Message* », c'est une nouvelle étape encore qui commence. À partir de ce moment, le rap adopte un virage dit « conscient ». Les textes explorent désormais le potentiel prophétique et admettent un rapport aux marginalisés qui dépasse pour une première fois l'expérience du divertissement. L'addition est à la fois spirituelle, philosophique et politique :

Broken glass everywhere
 People pissing on the stairs, you know they just don't care
 I can't take the smell, I can't take the noise
 Got no money to move out, I guess I got no choice
 Rats in the front room, roaches in the back
 Junkies in the alley with a baseball bat
 Grandmaster Flash, « *The Message* » (extrait²⁵)

L'icône incontestée de cette période sera néanmoins le groupe Public Enemy dont la musique est résolument politisée. Plusieurs de ses chansons ou de ses prises de position créent la polémique : « *911 is a joke* », « *Don't believe the hype* », « *Fight the power* »...

²⁵ Les paroles intégrales de ce rap sont reproduites à l'Appendice B.

Une dizaine d'années plus tard, les ventes du genre musical hip-hop dépassent celles du country et passent au premier rang de l'industrie de la musique aux États-Unis. Son succès ne se limite évidemment pas aux frontières étasuniennes ; le hip-hop s'exporte très bien et acquiert une envergure mondiale. « Un phénomène de civilisation », déclare alors le ministre français de la Culture, Jack Lang. Quelques années auparavant, c'est le Cubain Fidel Castro qui avait été le premier chef d'État à reconnaître l'importance de la culture hip-hop²⁶ et à encourager son développement dans l'île et ce, bien que les rappeurs réservent certaines de leurs critiques au gouvernement socialiste.

Le virage subséquent de la culture hip-hop se produit au début des années 90. À cette occasion, la communauté hip-hop assiste à l'entrée en force d'artistes de la Côte Ouest (*West Coast*) sur la scène. Pour la plupart originaires de la Californie²⁷, les rappeurs de la Côte Ouest innovent avec une sonorité faisant indéniablement progresser le volet musical, mais instaurent aussi une nouvelle image de la culture dont ils se revendiquent. Il s'agit d'un glissement très net vers une mise en scène d'une culture de la criminalité et de l'esthétique du bandit ou du gangster. Le *gangsta rap* est né. Le rap conscient se démarquait de la vague festive en radicalisant un discours engagé et en reprenant des icônes de lutte. Le *gangsta rap* fera sa marque en abandonnant la majeure partie du contenu politique et, même si le phénomène « *gangsta* » possède une composante de révolte sociale et de remise en question irrévérencieuse d'un système, il n'est plus lié d'aucune façon à un projet politique. Si les artistes engagés étaient un symptôme de l'affaiblissement du mouvement politique pour les droits civiques des Noirs aux États-Unis, le *gangsta rap* renforce une tendance à la dépolitisation des artistes de la culture hip-hop. Cette dépolitisation n'est pas le lot de toute la communauté hip-hop puisque bien au contraire, le milieu dit *underground*, c'est-à-dire hors des grands canaux

²⁶ Sujatha Fernandes. « Fear of a Black Nation: Local Rappers, Transnational Crossings and State Power in Contemporary Cuba », *Anthropological Quarterly*, vol. 76, no. 4, automne 2003, p. 575-608.

²⁷ Au grand déplaisir de l'administration locale, la municipalité de Compton d'où est issu le groupe pionnier « Niggers with Attitude (NWA) » est à présent connue à travers le monde comme un berceau, pour ne pas dire un lieu saint, du « *gangsta rap* ».

médiatiques, n'a jamais cessé d'être fertile. L'hostilité croissante toutefois entre la Côte Est et la Côte Ouest mène à des affrontements violents qui feront deux morts parmi les rappeurs les plus connus. Ce sombre épisode demeurera dans l'histoire hip-hop sous le nom de *Civil War of Hip-Hop*²⁸.

Le virage « gangsta » soulève les passions aux États-Unis. Les poursuites judiciaires et les appels à la censure se multiplient alors que la musique rap ne s'impose absolument aucune limite et que les propos mysogines ou d'apologie à la violence deviennent la norme. En 1992, l'épouse d'un policier assassiné au Texas entame des poursuites contre le rappeur Tupac Shakur, dont l'une des chansons raconte le meurtre d'un policier. À cette époque, une partie de la communauté noire se mobilise et devient la principale opposition au rap. Cette division au sein de la communauté noire est révélatrice d'une solidarité qui désormais ne peut plus être créée uniquement sur la base de la couleur de peau. Désormais, une part de cette communauté fait partie de l'élite et rejoint les croisades moralistes, quitte à s'allier aux secteurs les plus conservateurs de la société étasunienne qu'ils ont combattus jadis pour ouvrir des brèches dans un système qui leur était fermé.

Une question demeure entière : comment est-ce que cette culture festive, héritière des carnivals caribéens, a-t-elle sombré dans ce que certains ont décrit comme l'expression d'une philosophie nihiliste ? Nick de Genova y voit un signe de désespoir : « rather than as an expression of social pathology, gangster rap's imaginative empowerment of a nihilistic and ruthless way of life can be better understood as a potentially oppositional consciousness – albeit born of desperation, or even despair²⁹ ». Tricia Rose écrit que le « ghetto badman posture-performance is a protective shell against real unyielding and harsh social policies and physical environments³⁰ ». En

²⁸ Pour un récit de cette « Guerre civile », voir Murray Forman, *The 'Hood Comes First: Race, Space, and Place in Rap and Hip Hop*, Middletown: Wesleyan University Press, 2002, p. 318 à 328.

²⁹ Peter McLaren. « Gangsta Pedagogy and Ghettoethnicity : The Hip-Hop Nation as Counterpublic Sphere ». *Socialist review*, vol 25, no. 2, 1995, p. 23.

³⁰ Rose citée par Fernandes. *op. cit.*, p. 588.

somme, il serait le produit de son environnement. Derek Pardue affirme que les universitaires aux États-Unis ont eu tendance à attribuer les dérives obscures du hip-hop à une logique culturelle compatible avec le capitalisme tardif³¹. On pourrait également voir dans la thèse du « capitalisme messianique » de Comaroff et Comaroff la même idée : le néolibéralisme et toutes ses ramifications sociales et culturelles auraient ainsi atteint une partie de l’imaginaire collectif jusqu’à faire passer dans le domaine du sacré certains attributs de la postmodernité. Par exemple, la montée fulgurante des églises évangéliques au Brésil :

*For them, and for their many millions of members, the Second Coming evokes not a Jesus who saves, but one who pays dividends. Or more accurately, one who promises a miraculous return on a limited spiritual investment*³².

En outre, pour ces auteurs, les enclaves nationales et leurs fétiches ont perdu leur portée symbolique de jadis, même si la main-d’œuvre est peu mobile en comparaison des flux de capitaux. Il n’en demeure pas moins que, en plus des nouvelles élites transnationales et des identités post-prolétariennes, les identités nationales s’effacent devant de nouvelles appartenances qui miment les identités nationales, ce qui serait le cas de la *Nation of Islam* ou de la *hip-hop nation*³³, deux exemples de nouvelles formes d’enchantement.

La classe moyenne est celle qui écope de l’ordre économique qui a été instauré depuis les années 80. Si le hip-hop est l’une des manifestations de ce phénomène, il n’est pas surprenant que le « rap unmakes feelings of security and safety in middle-class homes and neighborhoods. It shows concrete rage and generalized despair that are normally hidden from the official view of American democracy³⁴ ». Quant au lien avec le nihilisme et la mort, il existe différentes lectures de la signification sociale du rap sur ce

³¹ Derek Pardue, « Blackness and periphery: A retelling of marginality in hip-hop culture of Sao Paulo, Brazil », thèse, University of Illinois at Urbana-Champaign, 2004, p. 255.

³² Comaroff et Comaroff, *op. cit.*, p. 315.

³³ *Ibid.*, p. 305.

³⁴ McLaren, *op. cit.*, p. 26.

plan. Floyd y reconnaît le nihilisme et le fatalisme des classes ouvrières³⁵ alors que Perkinsons prétend qu'il s'agit plutôt d'un éveil face à la mort : « Rap will be seen to emerge as precisely the conflation of these two ramifications : a body of youth auguring the reality of death³⁶ ». À l'inverse, pour Kaya, la culture hip-hop est plutôt une réponse aux tendances nihilistes³⁷ ou, pour Bodson, une recomposition de sens³⁸. Et pour Paz Tella, les rappeurs tentent de « transformar um ambiente, aparentemente sem saída e opção, num outro, onde as manifestações artísticas terão um papel fundamental na perspectiva de um futuro melhor³⁹ ».

La culture hip-hop n'a toujours pas épuisé son potentiel créatif. Au fur et à mesure qu'elle a pris de l'ampleur, elle s'est aussi diversifiée et a largement débordé le carré d'éléments prévus par Afrika Bambaataa et la *Zulu Nation*. Certains militent pour l'introduction de nouveaux éléments tels que la mode, le basketball ou encore certaines variétés de danse⁴⁰. Pour régler cette question et les développements futurs, Bambaataa a tranché en faveur d'un cinquième élément, la connaissance, qui engloberait à la fois la reconnaissance des racines de la culture hip-hop et les nouveaux éléments en préservant la mémoire des premiers, ainsi que du contexte social qui a permis leur création, etc.

³⁵ Juan M. Floyd-Thomas, « A Jihad of Words », (p. 49-71). In Anthony B. Pinn (éd.), *Noise and Spirit : The Religious and Spiritual Sensibilities of Rap Music*. New York: New York University Press, 2003, p. 59.

³⁶ James W. Perkinson, « Rap as Wrap and Rapture », In Pinn, *op. cit.*, p. 134.

³⁷ Ayhan Kaya, *Sicher in Kreuzberg: Constructing Diasporas: Turkish Hip-Hop Youth in Berlin*, Bielefeld: Transcript, 2001, p. 16.

³⁸ Xavier Bodson, « Culture « hip hop » et recomposition de sens », *Recherches sociologiques*, vol 27, no 3, 1996, p. 5-15.

³⁹ Marco Aurelio Paz Tella, « Atitude, arte, cultura e auto conhecimento : o rap como voz da periferia », thèse, São Paulo : Pontificia Universidade Católica, 2000, p. 17. Traduction : transformer un milieu, apparemment sans issue ou option, en un autre où les manifestations artistiques auront un rôle fondamental dans la perspective d'un futur meilleur.

⁴⁰ C'est ce que soutiennent de nombreux « breakers » qui affirment qu'il y avait originellement sept ou huit éléments à la culture hip-hop puisque le break-dance était divisé en plusieurs styles tels que le « popping », « locking », etc.

La culture hip-hop s'est diffusée partout dans le monde mais s'est davantage implantée dans certaines régions. Selon Djerrahian⁴¹, cet éparpillement s'est fait selon deux modes : celui de la jeunesse et celui de la résistance. Dans la foulée de cette internationalisation, certains s'interrogent à savoir si la culture hip-hop met en évidence les Afro-américains, ou si elle est une culture afro-américaine en soi ? De nombreuses études du hip-hop ont été réalisées dans le cadre des *racial studies* et ont mis l'accent sur la dimension « noire ». Pour Bynoe par exemple, le hip-hop est la culture des Noirs des quartiers paupérisés des États-Unis. Il ne peut donc y avoir de culture hip-hop ailleurs que sur ce territoire ou au sein d'autres communautés. Notre compréhension de la culture hip-hop diffère de celle-là. Plus compatible cette fois avec les thèses de Appadurai ou de Castells, il nous apparaît nécessaire de prendre en considération les aspects transnationaux ou supranationaux de la culture, comme nous y invite une bonne partie de l'anthropologie des dix dernières années. Sans avaliser l'idée d'une « nation hip-hop » qui transcende purement et simplement les frontières des États-nations, nous croyons que, si le hip-hop a pu s'internationaliser, c'est non pas parce que des millions de gens à travers le monde ont choisi d'imiter un art qui leur est parfaitement étranger sous l'influence d'une puissance inédite, mais bien parce que au contraire ils partagent une partie de l'esthétique urbaine universelle, ils y ont trouvé une résonance. Le rappeur brésilien Thaïde explique :

Entre abril e maio de 1984, o filme *Beat Street* estreou em São Paulo. Era fim de outono e o visual que a gente usava naquela época era bombeta, jaco, colete et tal. Até então, todo mundo já tinha visto alguma coisa em videoclipe, mas não daquela forma. Era algo específico sobre o movimento ao qual estávamos ligados. Era como se aquilo estivesse falando diretamente para mim, pra todos nós que estavámos começando o movimento. Todos já estavam contaminados pela música e pela dança e o filme foi importante : foi o que nos deu a concepção de que o que estávamos fazendo era parte de algo maior⁴²

⁴¹ Gabriella Djerrahian, *Montreal's Global Culture : An invitation to the study of Hip Hop* (document de travail), Groupe de recherche ethnicité et société (GRES), Centre d'études ethniques, Université de Montréal, mars 2003, 17 p.

⁴² Alves cité par Raphaëlle Proulx, « Variations colorées d'une pratique globalisée : l'appropriation culturelle du graffiti hip-hop à Montréal et à Sao Paulo », thèse de doctorat, Université de Montréal, Montréal, 2008, p. 9. Traduction : Entre avril et mai 1984, le film *Beat Street* était à l'affiche à São Paulo.

Ce « quelque chose de plus grand » qu'évoque Thaïde dans cet extrait fait référence à cette trame globale du hip-hop qu'on ne saurait ignorer. Il nous paraît pertinent de mettre l'accent sur le rôle particulier des Afro-américains dans le processus créatif de la culture hip-hop. Retracer l'histoire de la culture hip-hop nous ramène constamment à faire l'histoire des Noirs des États-Unis en tant qu'acteurs de premier plan. « Here I share Tricia Rose's perspective that rap "is a black idiom that prioritizes black culture and that articulates the problem of black urban life"⁴³ ». La priorité accordée à la culture noire ne doit néanmoins pas faire oublier l'importance d'autres communautés ethno-culturelles dans la naissance et le développement de la culture hip-hop. À cet effet, par exemple, on oublie souvent que les Portoricains ont joué un grand rôle dès le départ, notamment dans le développement du *break-dance*. Le collectif légendaire de *break-dance*, le *Rock Steady Crew* était composé de jeunes de la communauté portoricaine new-yorkaise⁴⁴. Ce volet est important puisqu'il anticipe le caractère essentiellement interculturaliste du phénomène à l'étude.

La France est reconnue comme une communauté hip-hop qui comptant parmi les plus florissantes. Le rap conscient s'y est implanté très tôt, dans ce que plusieurs considèrent comme un héritage de la tradition des chansonniers français. Comme les rappeurs d'aujourd'hui, ces artistes causaient parfois de véritables scandales. Comme aux États-Unis, la musique rap française a été ciblée par des appels à la censure à cause ses paroles, comme lors du célèbre cas du groupe NTM et de sa chanson « *Nique la police* ». Bazin a défini deux périodes d'émergence pour le hip-hop en France, celle du

C'était la fin de l'automne et nous portions des casquettes, des blousons, gilets et tout. Jusqu'à ce moment, nous avions tous vu quelque chose dans un vidéoclip mais jamais sous cette forme. C'était quelque chose de spécifique sur le mouvement auquel nous étions liés. C'était comme si on me parlait directement à moi, à nous tous qui commençons le mouvement. Nous étions tous déjà contaminés par la musique et par la danse et le film a été important : c'est ce qui nous a donné la conviction que ce que nous faisons faisait partie de quelque chose de plus grand.

⁴³ McLaren, *op. cit.*, p. 13.

⁴⁴ L'ouvrage de Raquel Z. Rivera, *New York Ricans From The Hip Hop Zone*, New York: Palgrave Macmillan, 2003, 279 p., a pour objectif de rappeler cette contribution historique des Portoricains durant les premiers balbutiements du hip-hop à New York.

début des années 80 où il n'est pas très consistant et celle de la fin de la décennie, moment où le hip-hop connaît un affermissement et un perfectionnement malgré la répression (ou sous son effet ?) dans un contexte de développement de l'extrême-droite⁴⁵.

Mais c'est aux Brésiliens qu'on accorde le mérite d'avoir mis sur pied le mouvement hip-hop le plus politisé. Nous avons étudié la communauté hip-hop de São Paulo.

2.1.3 *La culture hip-hop paulista*

Acho que o hip-hop em São Paulo [...] vai crescer bastante porque hoje ja existe bastante midia especializada pelo hip-hop, existe revistas que divulgam MC, DJ, bboys, grafiteiros, em fim, cada elementos, [...] São Paulo tem uma estrutura muita grande a nivel do hip-hop, a dentro do Brasil que..., na parte fonografica muitas coisas que vai se expandir pelo Brasil, tem que vir pra SP antes, [...] Primero, passa por este funnel, São Paulo antes de se expandir⁴⁶.

Les nouveaux styles musicaux ont souvent vu le jour dans les ports. C'est à Liverpool par exemple que s'est formé le groupe britannique The Beatles⁴⁷. C'est dans ces lieux que se côtoyaient les cultures du monde et que des formations hybrides étaient susceptibles d'apparaître. Est-ce que, dans une ère informationnelle où les infrastructures des échanges culturels ne sont plus les ports mais peut-être davantage les villes-globales, ces lieux abriteront désormais les premiers les nouvelles émergences culturelles ? La culture hip-hop en général et celle de São Paulo en particulier suggèrent cette idée.

⁴⁵ Bazin cité par Alain Vulbeau. « Les cultures urbaines : esthétiques nouvelles et mouvements d'avant-garde », *Recherche sociale*, no. 164, 2002, p. 75.

⁴⁶ Traduction (voir section 3.2 du chapitre 3 pour les détails sur les transcriptions) : Je pense que le hip-hop à São Paulo [...] va grandir parce que aujourd'hui, il existe déjà plusieurs médias spécialisés pour le hip-hop, il existe plusieurs revues qui diffusent MC, DJ, bboys, graffiteurs, enfin, chaque élément [...] São Paulo a une structure très grande au niveau du hip-hop. À l'intérieur du Brésil, en ce qui concerne la musique, plusieurs choses qui se diffusent au Brésil doivent venir à São Paulo d'abord, d'abord cet entonnoir, São Paulo et l'expansion (M-C19).

⁴⁷ Georges Lipsitz, *Dangerous Crossroads : Popular Music, Postmodernism and the Poetics of Place*, Londres: Verso, 1994, 192p.

La culture hip-hop s'est glissée dans le paysage brésilien à travers les activités culturelles afro-brésiliennes. À cette époque, on nommait *baile black* les soirées réservées aux Noirs brésiliens⁴⁸. Comme en France, c'est le *break-dance* qui suscite d'abord l'intérêt de ceux qui deviendront les premiers participants de la culture hip-hop brésilienne. Ceux-là seront désignés plus tard comme les premiers artisans, les artistes pionniers de la vieille école (*velha escolha*). Parmi eux, l'incroyable Nelson Triunfo qui en 1976 immigre à São Paulo depuis son Pernambuco natal et fonde en 1979 la *Funk Cia*, un premier rassemblement de danseurs. C'est ce « crew » qui est à l'oeuvre le soir où on lance au Brésil le disque *Rapper's Delight* durant une soirée de *baile-black*. La musique hip-hop fait ensuite ses débuts à la radio mais elle est essentiellement festive et sans teneur politique : « *musica de modinha*⁴⁹ ».

Comme on l'a vu précédemment, la culture hip-hop commence à se consolider à partir de l'arrivée du film *Beat Street* (1984). On l'a associée d'ailleurs directement au démarrage de l'élément graffiti :

Muitas caras começaram a pintar no Brasil em 84. Já tinha um cara que absorbiu primeiro essas informações que foi o Zelão que pintava nas festas onde 'tava Funk Cia que é o precursor do hip-hop. [...] O Zelão é um precursor brasileiro que mais se destacou no começo no graffiti aqui no Brasil. [...] Pela historia que sei, Zelão morreu trocando uma lampada. Caiu e morreu⁵⁰.

Triunfo et son équipe de danseurs se font connaître près des « *Galerias 24 de maio* », au centre-ville de São Paulo, où ils impressionnent les passants avec cette combinaison de mouvements inusités et originaux. Cet endroit devient le lieu des premiers rassemblements de la communauté hip-hop *paulistana*. Martins Santos rapporte : « Les jeunes fréquentent les Galeries du rock (24 de maio) non pas pour

⁴⁸ Sur les *baile blacks*, voir João Batista Jesus Felix, « Hip Hop : Cultura e Política no Contexto Paulistano », thèse, São Paulo: Universidade de São Paulo, 2005.

⁴⁹ Martins Santos, *op. cit.*, p. 59. Traduction: Musique de brièvement à la mode.

⁵⁰ Le graffiteur Tota cité par Proulx, *op. cit.*, p. 9. Traduction : Plusieurs gars ont commencé à peindre au Brésil en 1984. Il y a un gars qui a compris le fonctionnement très tôt, c'était Zelão qui peignait dans les fêtes auxquelles participait la Funk Cia qui était le précurseur du hip-hop [...] Zelão était un précurseur brésilien mais qui s'est démarqué au début du graffiti ici au Brésil. [...] Comme on sait, Zelão est mort en changeant une ampoule. Il est tombé et il est mort.

consommer mais pour être avec leurs semblables⁵¹ ». Nous pourrions certainement nommer cet endroit le premier des lieux saints du hip-hop brésilien. Comme aux États-Unis, une mythologie du hip-hop se développe lors de ces années. Cette mythologie procède par le récit mille fois raconté des origines du hip-hop, de son évolution à partir de ses premiers moments idylliques aux Galeries 24 de maio et sur la place adjacente à la station de métro São Bento, le deuxième lieu saint. La danse hip-hop commence à connaître un réel succès et les danseurs ignorent bien souvent qu'il ne s'agit là que d'un seul élément d'une culture qui en compte trois autres.

L'économie du Brésil des années 80 connaît de grandes perturbations à la suite de l'abandon du protectionnisme économique et de l'entrée du pays sur les marchés internationaux. Les nouvelles politiques économiques provoquent une récession dont le coût social est élevé : le chômage augmente, les indices de pauvreté également, les habitations sont précaires, etc. De façon similaire à ce qui s'était produit dans le Bronx, la culture hip-hop paulista est dopée par l'évolution des conditions socio-économiques des populations marginalisées. En 1988, le nom de la culture hip-hop s'impose aux dépens des expressions précédentes « black » ou « break⁵² ».

Chassés de São Bento par les autorités, les membres du hip-hop de São Paulo se replient sur la Praça Roosevelt, le troisième lieu saint. Ce moment marque aussi le début de la vague de politisation de la culture hip-hop brésilienne⁵³. Le nombre de *posses* explose littéralement⁵⁴. Une visite du groupe étasunien Public Enemy contribue encore davantage au développement du volet engagé de la culture hip-hop : Malcom X devient une figure populaire, et certains nouveaux membres des collectifs de hip-hop s'y embrigadent plus qu'ils ne s'y divertissent⁵⁵. En parallèle à cette politisation, l'armée de représentants du hip-hop se donne un nouvel objectif : la conquête de la gigantesque

⁵¹ Martins Santos. *op. cit.*, p. 56.

⁵² *Ibid.*, *op. cit.*, p. 70.

⁵³ Pardue, « Blackness... ». *op. cit.*, p. 109.

⁵⁴ Martins Santos. *op. cit.*, p. 68.

⁵⁵ Paz Tella. *op. cit.*, p. 106.

périphérie de la métropole du Brésil. La suite appartient donc à l'espace périphérique, le quatrième lieu saint qui éclipse les trois précédents. Les spectacles s'organisent sur place publique, école de quartier, fête d'amis, « *conjuntos habitacionais*⁵⁶ », favelas : dans plusieurs endroits, ils deviennent l'unique loisir en l'absence de politique culturelle. C'est le début du « *movimento* » hip-hop. Les rappeurs se donnent pour mission d'éduquer la périphérie sur le SIDA, l'égalité des sexes, l'histoire des Afro-descendants, etc. Le graffiti, qui était d'abord l'affaire d'une jeunesse minoritaire et « branchée⁵⁷ » du centre, se démocratise à travers la mégalopole et se taille une réputation internationale⁵⁸. En bref, la culture hip-hop brésilienne est florissante.

La *Universal Zulu Nation* a son « Roi » au Brésil, le King Nino Brown. Natif du Pernambuco dans le Nordeste, il se familiarise avec la culture hip-hop à travers la pratique du *break-dance*, puis il envoie une lettre à la *Zulu Nation* aux États-Unis en 1994. Cinq ans plus tard, lors d'un voyage au Brésil durant lequel il participera à de nombreux événements et festivités, Afrika Bambaataa nomme officiellement Nino Brown « *King Zulu* », c'est-à-dire défenseur des valeurs et de l'histoire de la culture hip-hop au Brésil. Ardent défenseur du 5^e élément, King Nino s'est consacré à l'archivage d'informations sur le hip-hop brésilien dans la bibliothèque « *Casa do hip-hop de Diadema* ». Il est une force tranquille qui s'exprime avec modestie et agit avec mesure dans ses rapports autant à l'interne qu'à l'externe de la communauté hip-hop. Nino Brown affirme comme plusieurs autres que la culture hip-hop et ses valeurs ont changé sa vie. C'est cet apprentissage qui l'a convaincu de s'imposer une nouvelle discipline de vie, de cesser la consommation d'alcool, d'entreprendre à recycler certaines matières et même de devenir végétarien (NB-C19). Nino affirme que la *Zulu Nação Brasil*, et la Zone Sud de São Paulo en général, sont sensibles à l'importance de rassembler systématiquement tous les éléments de la culture hip-hop, y compris le cinquième, la connaissance.

⁵⁶ Traduction : Grands ensembles.

⁵⁷ Dabène, *op. cit.*, p. 136

⁵⁸ Pour une excellente ethnographie sur le sujet, voir la thèse de Raphaëlle Proulx, *op. cit.*.

ILLUSTRATION 2.1 : ANNONCE DE LA ZULU NAÇÃO BRASIL EN VUE DE
LA SEMAINE DU HIP-HOP



Le groupe Racionais MC perce au début des années 90. Ce groupe de rappeurs de la Zone Sud de São Paulo est le groupe le plus populaire de la culture hip-hop. Son principal personnage, Mano Brown, est devenu au Brésil une figure emblématique de la périphérie urbaine. Personnage à la fois charismatique, austère et intransigeant, peu enclin à se prêter au jeu médiatique, il dénonce amèrement dans sa musique les injustices dont sont victimes les habitants des quartiers marginalisés. Depuis le début des années 2000, d'autres groupes se démarquent. Parmi eux, un carioca, MV Bill, qui tente de fonder un parti politique dédié exclusivement aux Noirs⁵⁹. Plus récemment, d'autres groupes comme Fação Centra laissent présager, comme aux États-Unis une fois de plus, un virage vers l'esthétique du « gangster ».

⁵⁹ Voir section 3.2.4.3-c (chap. 3).

2.2 La théorisation de la culture hip-hop

La culture hip-hop signifie quelque chose. Depuis plus de vingt ans, des théoriciens ont cherché à comprendre la signification sociale de ce phénomène urbain qui possède désormais une résonance globale. Nous dresserons, dans cette deuxième partie du chapitre, une séquence théorique qui permet à la fois de constater la richesse des études produites à partir de cet objet, mais aussi d'analyser comment ces études procèdent d'une progression qui nous mène sans cesse plus près du politique et de la politique en vertu du contexte mis en relief dans le premier chapitre.

Pour Hugues Bazin, le « hip-hop est un phénomène sans correspondance politique⁶⁰ ». Son articulation étrangère aux structures de la politique contemporaine lui interdit un passage vers cette sphère politique et le confine à une action culturelle et sociale dont les retombées sont perpétuellement en disjonction avec la scène politique. Pour Benga, le rap répond au besoin de voir sa parole reconnue publiquement, ce que l'espace médiatique concède peu ou pas aux périphéries des villes-globales⁶¹. Dans ces médias centraux, auxquels sont exposées les populations périphériques, ces derniers sont fréquemment décrits comme un ailleurs, ils sont à la fois la « clientèle cible » et les « Autres » qu'on met en scène.

Nous verrons que la culture hip-hop peut se voir attribuer quatre fonctions à travers les principales théories qui l'ont étudiée. La première fonction consiste en une rupture de l'ordre, donc en un désordre ou une révolte. Le hip-hop est dans ce cas une voix qui se fait entendre dans la périphérie et dont les caractéristiques sont nouvelles.

⁶⁰ Bazin, « Le hip-hop : le besoin... », *op. cit.*

⁶¹ Benga, *op. cit.*

Cette première approche qui met l'accent sur la marginalité du phénomène rappelle les avant-gardes artistiques d'une part, mais aussi les tribus de la post-modernité.

Dans un deuxième temps, la culture hip-hop est une résistance ; elle monte aux barricades, prend la défense d'une cause ou d'un territoire. Ces pratiques ont davantage interpellé les chercheurs de sciences humaines puisqu'elles viennent s'ajouter à un vaste corpus sur les mouvements sociaux ou les mouvements de contestation.

La troisième approche est complémentaire et simultanée à la deuxième, il s'agit de la construction. Cette fois il s'agit de considérer la culture hip-hop comme un chantier beaucoup plus vaste. L'univers symbolique qu'elle mobilise dans ce cas-ci n'est pas celui d'une sous-culture dépossédée et captive d'un espace infra-national, mais celui de populations humaines dont l'imaginaire est transnational et dont les facteurs de significations ou la production de sens surpassent les catégories traditionnelles plutôt que d'en être le résidu.

Enfin, dans un quatrième temps, l'une des issues de la construction évoquée est un passage au politique et/ou à la politique. Cet aspect est le moins défriché puisqu'il se situe à la fin de la séquence théorique que nous exposons. Le présent travail a pour objectif de contribuer à la réflexion sur cette quatrième approche.

2.2.1 Le désordre

Le hip-hop est une rupture. Il rompt avec un ordre social, philosophique, mais avant tout esthétique. C'est pourquoi certains se sont demandé si la culture hip-hop n'était pas une avant-garde artistique ou bien une émergence culturelle. Selon Godzich, l'émergence en sciences humaines est :

[l'] apparition, dans un système organisé, d'une nouveauté impossible à prévoir à partir des éléments de ce système. (...) L'émergence est donc un stratagème de

l'évolution qui propose une solution inédite à un problème qui a entravé le développement de formes antérieures. Tout se passe comme si la forme dotée de la caractéristique émergente avait pris en compte les difficultés de ses prédécesseurs et s'était adaptée au milieu ambiant en pleine connaissance de cause⁶².

Le collectif de Hugues Bazin a proposé deux idées sur les émergences culturelles qui permettent un rapprochement avec la culture hip-hop : (1) les émergences culturelles posent plus la question de la visibilité que celle de la nouveauté et (2) les émergences culturelles posent plus la question de la créativité épistémologique que celle de la découverte de nouveaux objets de recherche. Une telle définition des émergences culturelles la rend applicable à la culture hip-hop. Ce phénomène d'abord artistique qui a pris racine dans les quartiers pauvres de New York est devenu un puissant vecteur socio-économique dans toutes les villes-globales du monde contemporain. Les diverses manifestations de cette culture, qui s'exercent notamment au moyen de ses quatre éléments, ont recyclé des instruments et des contenus, mais aussi des procédés : la poésie devenue rap, le graffiti devenu l'une des cartes de visite du hip-hop. La culture hip-hop est une explosion de couleurs et de créativité épistémologique dans des quartiers gris largement abandonnés des autorités publiques et en marge des affaires courantes de la cité.

Vulbeau identifie au moins quatre ressemblances entre la culture hip-hop et deux avant-gardes artistiques du XX^e siècle, les Dada et les surréalistes et les Situationnistes. En premier lieu, une esthétique de la privation. Ces différents mouvements artistiques sont nés dans des contextes de pénuries de matériel et s'en sont accommodés. Deuxièmement, la conflictualité. Les Dada ont pris part à l'exposition Anti-coloniale de 1931, avant de cesser les collaborations avec les communistes à la suite de la signature du pacte germano-soviétique. L'Internationale situationniste a participé, mais à distance, aux événements de Mai 68. En ce qui a trait à la culture hip-hop, on peut citer par exemple les cas de censure en France, notamment lorsqu'il y eut mobilisation et

⁶² Godzich cité par Vulbeau, *op. cit.*, p. 73

affrontement avec les forces de l'ordre à la suite de l'interdiction de certaines chansons de certains rappeurs. Ceux-ci refusèrent toutefois de rejoindre les cortèges des partis politiques de gauche venus appuyer leurs revendications. Troisième élément de comparaison : la flexibilité, l'organisation par réseau et l'interdisciplinarité. Finalement, Vulbeau indique que les trois phénomènes ont eu la ville pour principal théâtre⁶³. Dans cette optique, la ville devient le point de rencontre, de fusion et de diffusion de plusieurs approches artistiques.

Bazin conclut que « si l'expression du hip-hop dégage un impact esthétique aussi puissant, c'est sans doute pour cette raison : l'ouverture d'un champ du possible où la forme en attente d'un sens appelle au mouvement ». C'est pourquoi l'analyse en termes d'avant-garde ou d'émergence culturelle doit se trouver au début de la séquence théorique que nous définissons : elle ouvre une brèche sans déterminisme au regard de ce qu'elle laissera voir au fur et à mesure qu'elle s'agrandira.

Pour certains, la brèche ne deviendra pas plus large et ne portera aucun autre projet que ce que la fissure permet d'emblée : la survie. Dans cette lecture, la culture hip-hop est une bouée improvisée qui sert les besoins affectifs fondamentaux de quelques tribus sans attache au cœur de la jungle urbaine post-industrielle. L'ombre est un monde en soi, porteuse de signification et de ressources, surtout l'ombre des villes : « Le problème ne sera plus de sortir de l'ombre mais de sortir dans l'ombre. Le meilleur moment pour effectuer cette découverte, sera le crépuscule... à l'heure où la distinction entre la lumière et l'ombre n'est plus d'actualité, un peu avant que le couvre-feu ne sonne⁶⁴ ».

On peut classer dans cette approche la théorisation de Michel Maffesoli et de ceux qui s'y réfèrent au moment d'analyser la culture hip-hop. Comme le suggère

⁶³ Vulbeau, *op. cit.*, p. 76.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 80.

Kokoreff, il s'agirait alors de légitimer une sous-culture de déviance⁶⁵ à la suite d'une collecte ethnographique. Comme pour les avant-gardes, l'assimilation d'étranges tribus qui errent dans le monde plutôt que d'y prendre part et ce, bien avant de parvenir à le penser, relève de la théorisation des premiers explorateurs du phénomène. C'est pourquoi elle insiste sur l'étrangeté et le rituel, par exemple, celui du caractère cérémonial des vêtements tel que défini par Malinowski⁶⁶.

os rappers, no mais puro estilo de uma rebeldia irreverente e desafiadora, invadem o terreno urbano contemporaneo com seus ritmos, seu modo de dançar, suas roupas, sua linguagem ou seu gestual, procurando estabelecer novas formas de identidades, por sua vez, ganhando corpo e fervor da revolta e da contestação, construindo sob o lema da eterna opressão social e racial⁶⁷.

Selon ce point de vue, le type de sociabilité qui en découle s'oppose à l'action politique :

Ainsi, en tant qu'espace potentiel d'apparence et de visibilité de ceux qui agissent ensemble, parlent et partagent un destin commun, la fête se concentre dans la capacité de « créer un lien » social qui offre au groupe l'opportunité cathartique de se libérer de l'univers pragmatique des lois⁶⁸.

Devant cette étrangeté et ces replis tribaux, certaines thèses ont appuyé trop rapidement sur la gâchette de la désintégration, du relativisme absolu, voire de l'absurde. Dans cette optique. Martins Santos fait appel à Baudrillard et évoque un « cadavre du réel », où rien n'est plus vrai ou faux puisque l'information généralisée dévore le social, détruit la communication et en fait une mise en scène de soi-même : un simulacre. « La subjectivité humaine devient un ensemble de fonctions inutiles devant l'instantanéité des choses dans l'information globalisée. Le processus finit par dévorer le réel et atteint son

⁶⁵ Kokoreff, « Tags... », *op. cit.*, p. 31.

⁶⁶ Martins Santos, *op. cit.*, p. 210.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 13. Traduction : Les rappers, dans le plus pur style d'une rébellion irrévérencieuse et défiante, envahissent le terrain urbain contemporain avec leurs rythmes, leur mode de danser, leurs vêtements, leur langage ou leur gestuelle, et cherchent à établir de nouvelles formes d'identités, qui à leur tour, prennent la forme et la ferveur de la révolte et de la contestation, en construisant sur la devise de l'éternelle oppression sociale et raciale.

⁶⁸ Duvignaud cité par Martins Santos, *op. cit.*, p. 211.

degré maximum en abolissant la distance entre la représentation et le réel⁶⁹ ». C'est dans ce contexte que s'insère le phénomène hip-hop. Dans ce monde du réel précaire, il existe plus que, au demeurant, « um espirito colectivo de codigos comuns compartilhados como se o jovem fizesse parte de um todo chamado periferia⁷⁰. Mais là où Martins Santos voit un aboutissement, un scénario final résultant de la fin des États nationaux (et de l'histoire ?), il est possible de soupçonner une amorce.

2.2.2 La guérilla

Au-delà de la cassure d'un ordre, la culture hip-hop est aussi résistance, elle est aussi l'acte de monter aux barricades et de prendre ainsi la défense d'une communauté ou d'un quartier ou d'un groupe quelconque. Elle est aussi une guerre de faible intensité, une guérilla (« petite guerre »). Parmi les analyses de la culture hip-hop, il y eut beaucoup de travaux de sciences humaines qui désignèrent le hip-hop comme une réponse prévisible à une situation socio-économique particulière.

Tricia Rose, for instance, offers a compelling and thoroughly material account of why hip-hop culture arose in places like the South Bronx at the particular historical moment they did, and there is no question that without events such as the construction of the South Bronx Expressway and the "urban renewal" it was purported to bring, the social pressure-cooker might not have gotten hot enough to produce the specific energies necessary for hip-hop to emerge when it did⁷¹.

Rose, auteure d'un ouvrage classique sur le sujet, met l'accent sur un potentiel de mouvement social⁷² là où d'autres ne voient que des bandes errantes. Pour les théoriciens que nous associons à cette « guérilla », la culture hip-hop émerge des « social dislocations and structural changes that formed the post-industrial urban climate of the

⁶⁹ *Ibid.*, p. 244.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 214.

⁷¹ Potter, *op. cit.*, p. 142.

⁷² Rose citée par Kaya, *op. cit.*, p. 177.

Bronx⁷³ ». En outre, Rose est d'avis que cette « posture is also a mechanism of defense against the reality of life in marginalized communities⁷⁴ ». Il est intéressant de noter au chapitre de la résistance que c'est une montée xénophobe en Californie au début des années 90 autour de la question de l'immigration illégale qui coïncide avec le gain en popularité du rap latino-américain⁷⁵. Même constat au Brésil, par exemple chez Paz Tella, où le rap est d'abord assimilé à la contestation de la discrimination ethnique envers les Afro-descendants⁷⁶.

L'arrivée à la Maison Blanche de Ronald Reagan en 1980 a eu un impact sur le monde entier, et même sur le Bronx... L'application des politiques néolibérales aura pour effet, chez les Afro-américains plus particulièrement, une régression des conditions de vie qui s'étaient pourtant améliorées dans la foulée des gains réalisés par le mouvement des droits civiques durant les années 60-70. Cet effondrement des conditions de vie dans le Bronx est subséquent à l'essoufflement du puissant mouvement des droits civiques qui avait ébranlé l'ordre social des États-Unis durant les années 60-70 et à l'élévation à la fois conséquente et causale d'une part de la communauté noire étasunienne en une bourgeoisie noire. Pour certains, le mouvement des droits civiques a été littéralement décapité de ses leaders noirs par les gains réalisés par certains et l'isolement des plus radicaux. La nouvelle pyramide sociologique noire a fait de la solidarité une option moins rentable qu'une hiérarchisation impliquant une élite noire accédant aux hautes sphères du pouvoir aux États-Unis et des masses populaires abandonnées à elles-mêmes après avoir été longtemps la base des mobilisations. C'est dans le contexte de ce ralentissement des mouvements sociaux noirs (en vertu d'une trajectoire parallèle au ralentissement des autres mouvements sociaux en Occident) qu'émerge la culture hip-hop. « The optimism of the civil rights movement and the conviction of the Black and

⁷³ Theresa A. Martinez. « Popular Culture as Oppositional Culture: Rap as Resistance ». *Sociological Perspectives*, vol. 10, no. 2, 1997, p. 272.

⁷⁴ Tricia Rose, *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Hanover: Wesleyan University Press of New England, 1994, p. 14.

⁷⁵ McLaren, *op. cit.*, p. 20.

⁷⁶ Paz Tella. *op. cit.*, p. 11.

Brown Power movements gave way to a defocused rage and a long exhaustion. Militants turned their guns on themselves⁷⁷ ».

Postérieure à cette époque de bouillonnements sociaux, la culture hip-hop est néanmoins héritière des grandes mobilisations noires aux États-Unis. Il existe d'abord un lien générationnel direct puisque de nombreuses figures du hip-hop ont eu des parents impliqués dans le mouvement des droits civiques ou chez les Black Panthers, le mouvement de libération armé des Afro-américains qui s'est développé aux États-Unis puis renforcé lors de l'assassinat des leaders pacifistes de la communauté noire. Alors que, pendant les années 60-70, les Noirs avaient mis sur pied de puissantes organisations de contestation, il semble qu'à partir des années 80, ce ne soit plus le cas. Les groupes de musique engagés sont bien peu utiles si la culture qu'ils animent ne se traduit pas en des actions plus concrètes : « La pensée politique rap est une suite de méprises. Car, dans l'ensemble, elle ne repose guère sur des lectures, ni sur une action militante⁷⁸ ». Il semble néanmoins que l'offensive néolibérale des années 80 n'ait trouvé une opposition publique que chez certains rappers. Bynoe traduit cette situation en expliquant que « in a political vacuum, hip-hop culture is the most visible and vocal representative entity⁷⁹ ». Cette auteure déplore qu'à la suite des émeutes de Los Angeles, les journalistes aient systématiquement interrogé des rappers plutôt que des universitaires lorsque vint le moment de donner une voix aux protestataires. Dans le même ordre d'idée, lorsque l'ouragan Katrina a dévasté le sud-ouest des États-Unis, c'est un rappeur, Kanye West, qui a créé une gigantesque polémique lorsqu'il a déclaré en pleine crise : « Bush doesn't care about Black people ».

⁷⁷ Chang, *op. cit.*, p. 12.

⁷⁸ Ulf Protche, (p. 42-48) In Collectif, « Hip-hop : les pratiques, le marché, la politique ». *Mouvements* (hors-série), no. 11, sept.-oct. 2000, p. 43.

⁷⁹ Bynoe, Yvonne, *Stand and Deliver : Political Activism, Leadership, and Hip Hop Culture*. Brooklyn. Soft Skull Press. 2004. p. 185.

En France, Djerrahian fait remarquer que l'on préconise les approches holistiques pour la compréhension du hip-hop⁸⁰. On y traite davantage la culture hip-hop en tant qu'agencement des quatre éléments plutôt que de porter une attention presque exclusive au rap commercial, comme le veut une tendance aux États-Unis. L'ouvrage de Lapassade au début des années 90 traitait déjà la culture hip-hop comme un phénomène attribuable aux jeunes d'origine prolétarienne⁸¹. Pour Muchielli⁸², la manifestation artistique supporte des représentations de classe, mais la protestation collective est entravée par plusieurs caractéristiques qui sont, selon lui, inhérentes au rap : les rappeurs se veulent témoins et non acteurs, le « monde du rap » est sans unité, l'idéal de solidarité du rap n'est pas compatible avec la réussite personnelle des artistes et les rappeurs se méfient des organisations politiques en général. Néanmoins, les thèses qui présentent le phénomène à l'étude comme un acte de résistance, voire de soulèvement urbain et de critique sociale tirant ses racines dans une défense de classe ou raciale, sont omniprésentes dans l'étude de la culture hip-hop.

Ces théorisations postulent en quelque sorte l'existence d'une « culture oppositionnelle ». De nombreux auteurs étudient la culture hip-hop à la lumière des thèses d'Antonio Gramsci ou de Raymond Williams. Comme nous l'avons vu au chapitre I, la pensée gramscienne est attentive aux manifestations d'une société civile plébéienne qui pourrait fonder un bloc hégémonique susceptible de renverser l'hégémonie établie. Cette approche doit une partie de sa popularité au renouvellement de l'héritage marxiste, en permettant une lutte qui ne serait pas seulement économique mais qui accorderait une place majeure à la culture et qui se départirait de la nécessité d'un renversement violent des gouvernements. Lachmann écrit que les graffitis ont été étudiés à partir de deux types de théories : celles de la culture déviante (Beckett), qui se rapporte davantage à notre

⁸⁰ Djerrahian, *op. cit.*, p. 9.

⁸¹ Lapassade cité par Kokoreff. « Tags... », *op. cit.*, p. 35.

⁸² Laurent Muchielli, « Violence urbaines, réactions collectives et représentations de classe chez les jeunes des quartiers relégués de la France des années 1990 », *Actuel Marx*, no. 26, 1999, p. 103.

catégorie sur le désordre), et celles des études contre-hégémoniques (Stuart Hall), qui correspondent cette fois à la deuxième catégorie que nous repérons⁸³.

Cet élément émancipateur et critique de la culture hip-hop n'est pas étranger à ce qui nous a guidés vers l'étude de la culture hip-hop. Néanmoins, en vertu de la conjoncture spatio-temporelle présentée au premier chapitre, notre objectif est d'inclure le phénomène à l'étude dans une trame beaucoup plus large même si cette trame ne peut exister sans l'apport local sur lequel insistent les auteurs de ce que nous désignons comme les « théories de la guérilla ». Les constructions nous permettent de voir le potentiel au-delà de la contestation au premier niveau, qui se démarquait elle-même de la révolte et du désordre au départ.

2.2.3 *La construction*

Au-delà de sa teneur insurrectionnelle appréciable, la culture hip-hop est aussi la cristallisation de quelque chose de neuf. C'est l'élaboration de cette nouveauté qui demeure incomprise et qui permet les hypothèses les plus audacieuses et les plus optimistes. Si la culture hip-hop est, comme l'écrit Bodson, une « recomposition de sens⁸⁴ », le hip-hop au moment de fructifier peut emprunter plusieurs directions.

Le hip-hop fait une relecture du territoire, de l'espace périphérique. Il le reprend à son compte (le graffiti en est la meilleure démonstration) et bâtit son univers symbolique. L'attachement au quartier, à la ville, à la rue, au carrefour devient l'élément de base d'un nouveau rapport au monde. La communauté hip-hop récupère tout, sans exception, même les codes postaux et les numéros de lignes d'autobus qui deviennent des motifs de fierté. À Montréal, le rapport à la ville a offert une seconde jeunesse à l'équipe de baseball locale, les Expos, alors que les casquettes et les blousons à l'effigie de cette équipe sont à

⁸³ Richard Lachmann. « Le graffiti comme carrière et comme idéologie », *Terrains & Travaux*, no. 5, nov. 2003, p. 55-86.

⁸⁴ Bodson. *op. cit.*, p. 19.

nouveau en vogue et ce, même si l'équipe, faute d'assistance durant ses matchs, a été transférée à Washington il y a plusieurs années. L'espace est un conteneur de mythes d'où l'on peut faire émerger une mémoire collective. À ce sujet Maurice Halbwachs écrivait :

la plupart des groupes, non seulement ceux qui résultent de la juxtaposition permanente de leurs membres, dans les limites d'une ville, d'une maison ou d'un appartement, mais beaucoup d'autres aussi, dessinent en quelque sorte leur forme sur le sol et retrouvent leurs souvenirs collectifs dans le cadre spatial ainsi défini⁸⁵.

Bien plus qu'une tribu, les membres de la culture hip-hop « articulate sound and story to a dynamic sense of personhood and social collectivity⁸⁶ ». Le hip-hop est bien loin aussi d'être une culture de désespoir et de nihilisme ; en effet Kaya démontre à partir du cas du hip-hop des jeunes Turcs de Berlin que ces derniers se sont attablés à construire de nouvelles « cultural alternatives, in which identity is created and re-created as part of an ongoing and dynamic process⁸⁷ ». Ces alternatives prennent le relais, s'efforcent de créer un sens dans des espaces symboliquement disputés, puisqu'ils glissent hors de la portée des États-nations traditionnels. Pour Fabre :

L'affirmation identitaire de territoires infra-nationaux via l'histoire repose sur un défaut d'identité du territoire, sur une histoire qui ne se réfère plus à l'histoire dominante, nationale et sur les « recoins obscurs de l'histoire dite officielle »⁸⁸.

La culture hip-hop, dans la périphérie de la ville-globale, occupe un recoin obscur de l'histoire officielle. Une page qui reste à écrire. Mais à la différence de Fabre, il ne s'agit plus selon nous d'espace *infranationaux* mais bien davantage *trans-locaux*. La communauté hip-hop, en effectuant un recentrage sur une identité périphérique, élabore des valeurs, un sens, des identités et affirme les localismes, en même temps qu'elle

⁸⁵ Halbwachs cité par Garcia, *op. cit.*, p. 188.

⁸⁶ Derek Pardue, « Putting mano to music: The mediation of race in Brazilian rap », *Ethnomusicology Forum*, vol. 13, no. 2, nov. 2004, p. 253.

⁸⁷ Kaya, *op. cit.*, p. 16.

⁸⁸ Fabre cité par Garcia, *op. cit.*, p. 184.

intègre un monde chaque fois plus globalisé⁸⁹. Kit-wai, auteur d'une ethnographie sur la culture hip-hop de Hong Kong, s'appuie sur la culture hip-hop pour démontrer que le monde se caractérise désormais par une spatialité trans-locale. Dans l'extrait suivant, Kit-wai Ma décrit comment les activités d'un petit groupe appartenant à la culture hip-hop de cette ville de Chine, à travers le vocabulaire, les gestuelles et les codes utilisés, transcende les frontières nationales :

« This is fucking big! » exclaimed Tommy. Inside *a.room*, LMF members were joking with Tommy while watching the clips from Japan; a sense of local pride and translocal connectivity was clearly in the air. Interactive rituals are performed in translocal spaces, where symbolism, accreditation and mutual reorganization reinforce a translocal identity connecting these subculture groups of faraway sites⁹⁰.

Hillier et Hanson reformulent à partir de cette notion d'espace les deux types de solidarité durkeimienne, organique (construite à partir de liens affectifs et de solidarité naturelle) et mécanique (qui s'applique à un groupement d'individus associés et partageant des valeurs communes mais séparés par l'espace). La culture hip-hop, à travers les canaux de la globalisation génère un espace trans-local permettant l'éclosion d'une solidarité mécanique d'un type nouveau⁹¹. Une approche qui s'observe également au Brésil où les rappeurs ont coutume de dire que la « Periferia é periferia em cualquier lugar⁹² ».

Mais la composante « universelle » est l'autre élément qui détermine l'évolution de la culture hip-hop. En ce sens, les nouvelles formes artistiques et sociales n'ont pas pour terrain un espace strictement local ni strictement global, mais se développent plutôt au sein d'un « troisième espace ». Dans le cas du Brésil, ceux qui adhèrent à la culture hip-hop ne rejoignent ni complètement le discours traditionaliste qui correspond à l'origine à leurs parents et auquel ils sont associés notamment lorsqu'on les dénigre, mais

⁸⁹ Herschmann cité par Lourenço. *op. cit.*, p. 30.

⁹⁰ Eric Kit-wai Ma, « Translocal spatiality », *International Journal of Cultural Studies*, Vol. 5, no. 2 2002, p. 146.

⁹¹ Hillier et Hanson, cités par Kit-wai Ma, *op. cit.*, p. 142.

⁹² Traduction : La périphérie, c'est la périphérie partout.

ils n'adhèrent pas non plus aux idéaux de globalisation libérale, blanche, occidentalisée du centre de São Paulo, des familles de l'élite ou de la classe moyenne. C'est ce que Kaya décrit dans son ethnographie des jeunes Turcs de la communauté hip-hop de Berlin; ni tout à fait Turcs, ni tout à fait des ghettos new-yorkais, ils sont un mélange des deux composantes et sont chez eux à Kreuzberg, dans le quartier turc de Berlin⁹³. Même constat à Montréal, lors de travaux précédents, qui dévoilent un tiraillement vis-à-vis du sentiment national : un jeune rappeur peut se dire indépendantiste, un autre a beau chanter être « *un vrai Québécois* », le fleurdelisé représente bien peu comparativement à la fierté de « représenter » le quartier St-Michel et de chanter avec « *ses patenins*⁹⁴ *haïtiens* », ou d'être de Côte-des-Neiges et d'y avoir appris l'arabe. L'extrême-droite allemande, critique ultraréactionnaire d'un système social, ne pourra évidemment pas compter sur l'appui des jeunes Turcs qui sont pourtant des populations largement insatisfaites qui donnent l'impression de vouloir se soulever contre ce système. En revanche, le quartier qu'ils habitent, Kreuzberg, procure un sentiment de sécurité: « When the youngsters have been asked about where home was for them, they all hesitated to pose clear boundaries between Turkey and Kreuzberg⁹⁵ ».

Donc, pour Ayhan Kaya, les ressortissants hip-hop ont développé « a politics of diaspora to tackle exclusion and discrimination in their country of settlement⁹⁶ ». Cette identité diasporique consiste à réunir dans une appartenance des éléments à la fois particularistes (attachement à la culture d'origine, religion, etc.) et universalistes (adhésion aux valeurs et aux éléments du hip-hop) de manière à transcender (transgresser ?) « the discipline and power of the nation-state and to integrate themselves into a global youth culture ». Il définit de cette façon au moins trois niveaux d'appartenance des Turcs allemands : l'authenticité qui renvoie à la culture anatolienne, la culture globale qui renvoie aux symboles afro-américains urbains et la culture nationale allemande à laquelle ils cherchent à s'adapter.

⁹³ Kaya, *op. cit.*

⁹⁴ « *Patenin* » signifie « ami » en créole, mais aussi désormais dans un certain slang montréalais.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 139.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 15

Kaya rejette la notion classique de culture qui repose sur la totalité et la territorialité et lui préfère une notion *synchrétique*⁹⁷. Cette approche de la culture permet de dépasser les limites politiques ou territoriales et de mettre en valeur une forme d'interconnectivité. Cette conception est radicalement différente de celle qu'adopte une académicienne étasunienne, Yvonne Bynoe, dont les travaux portent sur les liens entre la culture hip-hop et la politique dans ce pays. Pour elle, il ne saurait y avoir de hip-hop ailleurs qu'aux États-Unis étant donné la définition de culture de Raymond Williams qu'elle reprend : « A particular way of life that is shared by a community and shaped by values, traditions, beliefs, material objects, and territory⁹⁸ ». L'opposition durkheimienne refait surface, entre *communauté* (solidarité organique) et *société* comme un groupement d'individus associés mais séparés. Bynoe associe culture hip-hop à une culture organique qui ne peut être reproduite sur un autre territoire et par conséquent rejette l'idée de hip-hop global. Nous ne partageons pas cette interprétation, puisqu'elle néglige la vigueur avec laquelle les quatre éléments du hip-hop se sont exportés.

Alors que Mattar propose ainsi une « transcendance du subculturel⁹⁹ ». Kaya veut aller au-delà des analyses en termes de sous-culture et reprend les termes de Chris Waters et affirme : « the subcultural theory seems to reify separate homogenous and oppositional cultural groups and regard « cultures » as static entities¹⁰⁰ ». Kaya conclut plutôt : « I am convinced nonetheless that Turkish hip-hop youngsters in Berlin have constructed something unique – a « third culture », which transcends conventional binary understandings of cultural interaction¹⁰¹ ». Le bricolage qu'ils construisent signifie l'interruption de la structure monolithique de l'État-nation qui mène à l'émergence d'un troisième espace (Bhabha, Soja)¹⁰². Ce concept se rapporte à celui de « bricolage

⁹⁷ Ibid, p. 33.

⁹⁸ Williams cité par Yvonne Bynoe, *Getting real about global hip-hop*, In "Georgetown Journal of International Affairs", Number 77 (2002), p. 79

⁹⁹ Yasser Mattar, « Virtual communities and hip-hop consumers in Singapore : interplaying global, local and subcultural identities », *Leisure Studies*, no. 22, oct. 2003, p. 283-300.

¹⁰⁰ Waters cite par Kaya, *op. cit.*, p. 47.

¹⁰¹ Kaya, *op. cit.*, p. 29.

¹⁰² *Ibid.*, p. 173.

culturel » qui constitue lui-même un défi, celui de « penser la cohérence dans l'incohérence, de cerner la logique des incompatibilités¹⁰³ ». Mary précise que même si l'on établit que « *les individus composent leur* solution croyante personnelle [ils] le font en utilisant des ressources symboliques dont la disponibilité demeure enserrée dans certaines limites¹⁰⁴ ». Bref, si l'on prend en compte un « troisième espace », le point de rencontre des pratiques spatiales et de l'imaginaire urbain devient le défi analytique et, selon Pardue, il pourrait également être porteur de catégories politiques.

Ces délimitations suffisent à Kaya pour formuler une critique du multiculturalisme allemand. Il tente de montrer que cette politique a pour effet d'emprisonner les cultures minoritaires et qu'elle tend à séparer de plus en plus les sphères publiques et privées, la première devenant celle de l'économie libre et la seconde celle des traditions et des minorités ethniques¹⁰⁵. Une distinction entre politique et culture finalement. Aux États-Unis, Scott transite également par le kaléidoscope de la culture hip-hop pour indiquer ce qui serait une version réussie du multiculturalisme en comparaison avec celui des autorités. Scott écrit que la culture hip-hop réussit là où ce qu'il nomme « multiculturalisme académique » a échoué, puisqu'elle est parvenue à favoriser un sentiment de solidarité en ne négligeant pas de traiter de l'historique de la suprématie blanche¹⁰⁶.

Ces prises de position sur le multiculturalisme montrent comment un détour par la périphérie et le troisième espace de la culture hip-hop peut offrir des points d'appui pour les sciences humaines mais aussi pister la circulation des idées contemporaines.

Une autre notion importante à considérer est celle de la narration. Comme le

¹⁰³ André Mary, « En finir avec le bricolage ... ? », *Archives de sciences sociales des religions*, 116 (2001). [En ligne], mis en ligne le 12 octobre 2005, URL : <http://assr.revues.org/document494.html>. Consulté le 25 septembre 2007.

¹⁰⁴ *Idem.*

¹⁰⁵ Kaya, *op. cit.*, p. 105-122.

¹⁰⁶ Scott, *op. cit.*

remarque Mariane Lemos Lourenço, les paroles du rap présentent une forme de narration dans laquelle ses auteurs relatent des faits auxquels ils ont assisté ou qu'ils ont vécu dans le quotidien¹⁰⁷. Cette approche nous renvoie au concept de Walter Benjamin dans son texte *Le Conteur* :

Tout cela nous éclaire sur la nature du véritable récit. Il présente toujours ouvertement ou tacitement, un aspect utilitaire. Celui-ci traduit parfois par une moralité, parfois par une recommandation pratique, ailleurs encore par un proverbe ou une règle de vie – dans tous les cas le conteur est un homme de bon conseil¹⁰⁸.

Tous les matins, on nous informe des derniers événements survenus à la surface du globe. Et pourtant nous sommes pauvres en histoires remarquables. Cela tient à ce qu'aucun fait ne nous atteint plus qui ne soit déjà chargé d'explications. Autrement dit, dans ce qui se produit, presque rien n'alimente le récit, tout nourrit l'information¹⁰⁹.

Si l'art de la narration s'est affaibli, c'est parce que l'humanité est devenue pauvre en expérience. Selon Benjamin, elle n'ose plus les partager, puisqu'il n'y a jamais eu d'expériences aussi démoralisatrices que les actuelles (problèmes économiques, manque d'éthique des gouvernements, guerres, etc). Benjamin y voit une sorte de nouvelle barbarie. Cette barbarie peut toutefois avoir des effets positifs si elle mène à un nouveau commencement, si elle incite à la créativité. Par conséquent, les affinités narratives des rappeurs et de la communauté hip-hop en général confirment, selon Lourenço, que ceux-ci « tentent de construire algo¹¹⁰ ».

Les rappeurs ne chantent pas des situations idéalisées mais bien le quotidien de la périphérie. C'est d'ailleurs à ce besoin auquel a répondu la « *literatura marginal* » de São Paulo venue se greffer à la communauté hip-hop locale. Ses écrivains et ses poètes, Ferréz étant le plus connu, ont choisi de raconter la périphérie et de mettre en valeur son

¹⁰⁷ Lourenço, *op. cit.*, p. 47. Traduction : tentent de construire quelque chose.

¹⁰⁸ Walter Benjamin, « *Le conteur, Oeuvres III* » (traduit par de Gandillac, Rochlitz et Rusch), Coll. « Folio Essais », Paris : Éditions Gallimard, 2000, p. 119

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 123.

¹¹⁰ Lourenço, *op. cit.*, p. 48. Traduction: Ils essaient de construire quelque chose.

côté créatif. Dans son étude des tabloïds aux États-Unis, Elisabeth Bird avance que leur procédé est similaire à celui de la *literatura do cordel* dans le Nordeste brésilien¹¹¹. Ce type d'historiettes qui circulent dans les classes populaires nordestinas ont été substituées par le rap dans la périphérie de São Paulo, par les descendants qui y ont migré : « Tabloids certainly draw on and transmit establish oral legends, but they themselves also work like urban legends in restructuring diffuse beliefs, uncertainties, and stereotypes in narrative form¹¹² ». Elle ajoute :

People construct a view of reality from all the culturally embedded messages they encounter, whether these are oral, written, or electronic. Furthermore, the media in general, and tabloids in particular, develop their themes and tell their stories in ways that are not unlike the process of oral transmission. As we have seen, readers receive and use the narratives in oral communication¹¹³.

Même si Bird se méfie de l'effet anesthésiant de ces tabloïds, elle dénote dans ce type de matériel le même effet réconfortant que Kaya attribue à la culture hip-hop pour les jeunes Turcs *confortables à Kreuzberg* : « The tabloid charms its readers and beckons them into a world where life is dangerous and exciting. But when the journey is done, it soothes them with assurances that, be it ever so humble, there really is no place like home¹¹⁴ ». À São Paulo, Pardue observe que le « ton messianique » du rappeur Mano Brown « marks the darkest places in the most violent favelas as potentially life-giving where flowers can grow¹¹⁵ ».

Ce qui nous ramène à Walter Benjamin et la distinction que celui-ci établit entre *Erfahrung* et *Erlebnis*. Le premier terme se réfère à une forme d'expérience enracinée dans une tradition collective qui se manifeste dans l'art de la narration, le second se rapporte au mode d'expérience, ou à l'information fragmentée, de la société moderne¹¹⁶. L'« erfahrung sustains not only the capacity of the oppressed to dream of a better world,

¹¹¹ Bird, *op. cit.*, p. 191.

¹¹² *Ibid.*, p. 165

¹¹³ *Idem.*

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 209.

¹¹⁵ Pardue. « Blackness... », *op. cit.*, p. 479

¹¹⁶ Rowe, p. 96

to defy society by playing with its language, but also functions as a reservoir from which original visions of reality spring¹¹⁷ ».

L'importance du volet narratif pour les localités périphériques s'observe aussi d'une façon manifeste dans la place des radios communautaires¹¹⁸. L'importance de cette voix très locale qui échappe au contrôle des grands médias et à l'aseptisation que pratiquent ces derniers. Une réciprocité peut dès lors s'instaurer entre les diffuseurs et les auditeurs de ce media alternatif distinct de l'industrie culturelle des médias de masse¹¹⁹.

Intertwined with the everyday life of the inhabitants of the Vila, the People's Radio has developed a form of political mobilization which transcends the confines of class and political parties, in the process resemanticizing rural symbols which become bearers of a new collective memory¹²⁰.

Extrait d'un site web de la communauté hip-hop paulistana:

Lá na área rap é o som mais ouvido pela vizinhança, homens, mulheres, crianças, sem apoio, sem tocar nas grandes rádios, o som resistiu a todos e não foram poucos que disseram: isso aí tocando aqui? Vocês devem estar loucos! Nos fecharam caminhos, abrimos outros, diretamente onde estava o povo, palcos, ruas, praças, se fosse diferente certamente não teria a menor graça, valeu acreditar! Revolução no ar! A voz da periferia que insiste em calar, chega pra ficar de maneira coerente, mexendo com a cabeça e o coração da nossa gente, rap nacional experimentando o seu bum!¹²¹.

¹¹⁷ Ibid, p. 97.

¹¹⁸ Dans le récit de *Do The Right Thing*, le classique du « cinéma hip-hop » cité plus haut, un animateur de radio locale, lui-même installé derrière une vitrine en plein cœur du quartier, prend une importance indéniable. Émotif derrière son micro, il diffuse de la musique et prodigue des conseils moraux dans la communauté. Il existe une similitude avec les minarets dans certains pays musulmans.

¹¹⁹ Rowe et Schelling, *op. cit.*, p. 117.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 116.

¹²¹ Tiré de Rap Nacional, cité par Rafael Guarato dos Santos et Newton Dângelo, « O movimento hip hop em Uberlândia: Dança, musica e identidades urbanas – 1970-2000 » (miméo). Traduction: Dans le secteur, le rap est le son le plus entendu par le voisinage, hommes, femmes, enfants, sans appui, sans jouer dans les grandes radios, la musique a résisté à tous et ils ont été plusieurs ceux qui ont dit : ce truc va jouer ici ? Vous devez être fous ! Ils nous ont bloqué des chemins, nous avons ouvert d'autres, directement où se trouve le peuple. les scènes, les rues, les places, si ce n'était pas comme ça il ne serait pas du tout intéressant, il a valu la peine de le croire! Révolution sur les ondes ! La voix de la périphérie qu'on insiste à faire taire, se pointe pour rester de façon cohérente, remuant la tête et le cœur de nos gens, le rap national expérimente son explosion !

Le rap devient en ce sens un authentique « récit identitaire », au sens de Ricœur : « L'univers du hip-hop – perçu comme une sublimation d'une culture de rue – permettait aux jeunes de banlieues populaires françaises de se raconter sur les ressorts de l'*identité narrative*¹²² ». Contribue à l'idée de deux temps qui évoluent en parallèle exprimée par les concepts de dia-topie et dia-chronie de Jean-François Côté¹²³. Ce dernier y voit un potentiel de construction que David Harvey nie en évoquant plutôt une compression spatio-temporelle qui laisse émerger des réponses culturelles d'un nouveau type. La volonté d'action politique s'immisce et constitue un phénomène socio-politique digne d'intérêt¹²⁴ puisque même s'il n'y a pas de correspondance politique, selon l'expression de Bazin, ça ne sera peut-être pas toujours le cas. « Le hip-hop brouille les frontières socio-spatiales, multiplie les zones de contact et de métissage, et tisse une toile de réseaux transcendant les clivages sociaux et raciaux, mais sans pour autant faire disparaître l'apartheid [brésilien]¹²⁵ ». Et c'est pourquoi certains membres de la communauté hip-hop en viennent à la conclusion qu'une action plus politique est nécessaire.

2.2.4 *Le passage au politique*

Nombre des piliers de la culture hip-hop étasunienne, dont Afrika Bambaataa, Chuck D, Tupac Shakur ou encore Queen Latifah, ont grandi dans un environnement familial qui comptait des militants des Black Panthers ou de la cause des Noirs aux États-Unis, ce qui tend à la fois à resserrer les liens entre la sphère politique et la culture hip-hop et à confirmer que, d'une génération à l'autre, les méthodes de canalisation des énergies revendicatrices sont passées d'un domaine à un autre.

Virginie Milliot a cherché à comprendre comment s'est construit le sens que les participants de la culture hip-hop donnent à leur propre pratique. Elle remarque, comme

¹²² Milliot, *op. cit.*, p. 177.

¹²³ Côté, *op. cit.* Voir aussi section 1.2.3 du chapitre 1.

¹²⁴ Rowe et Schelling, *op. cit.*, p. 119.

¹²⁵ Dabène, *op. cit.*, p. 61.

Martins Santos plus haut, que certains ont « l'impression d'avoir affaire à un simulacre, c'est-à-dire à un réel produit dans une dynamique de simulation où les signes sont premiers ; à un savoir insensé¹²⁶ ». Il s'agit de la théorisation du désordre que nous avons reconnu comme premier moment des théories du hip-hop. Milliot dépasse ce stade et propose l'idée d'une *spirale performative* entre deux mondes poreux et interconnectés qui balisent le développement des significations. « Cette appropriation n'a rien à voir avec une simple opération de traduction : bien plus qu'un rapport entre signifiants et signifiés, il s'agit de la création d'un nouveau contexte référentiel sur une scène multidimensionnelle et conflictuelle qui ressemble, de ce fait, moins à un espace qu'à une arène¹²⁷ ». Une arène pour les guerriers de la culture hip-hop, tout à fait appropriée à l'agonistique de leur posture en société, et une arène enfin qui peut favoriser l'éclosion du politique. Selon Cefai, l'arène (combat et scène de performances devant public) se démarque à la fois de l'espace public (d'Habermas, statique et pas assez dramaturgique) et du marché (l'offre et la demande, entrepreneurs et consommateurs)¹²⁸.

Ce qui nous amène ensuite à l'imaginaire social de Castoriadis, c'est-à-dire à la « création incessante et essentiellement indéterminée (sociale-historique et psychique) de figures/ formes/images, à partir desquelles seulement il peut être question de *quelque chose*¹²⁹ ». Ainsi, la société est impossible ou inconcevable en dehors de la production ou de la création de l'imaginaire¹³⁰. Paz Tella affirme par conséquent que la constitution de ces imaginaires échappe à la rationalité et aux déterminismes. Les identifications imaginaires produites par le rap provoquent d'innombrables identifications pratiques, qui guident manières, gestes, poses, attitudes, vêtements, etc., mais aussi identifications sentimentales, individuelles, collectives, idéologiques. Paz Tella réfléchit à ce que ces imaginaires peuvent signifier pour les Afro-brésiliens de la communauté hip-hop. La stigmatisation peut provoquer une réaction antagonique chez les stigmatisés. Elle peut

¹²⁶ Milliot, *op. cit.*, p. 179.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 181.

¹²⁸ Cefai cité par Milliot, *idem.*

¹²⁹ Castoriadis, p. 8.

¹³⁰ Cité par Paz Tella, p. 12.

mener certains individus à la militance et puisque le pouvoir ne peut se réaliser et se conserver que par la transposition et la production d'images, ainsi que par la manipulation de symboles, les groupes de rap déclenchent des « micro-conflits avec l'imaginaire social officiel. La production de ce conflit établit de nouvelles représentations pour que les jeunes interprètent certains signifiés et symboles. Ils instituent de nouvelles valeurs¹³¹ ». Paz Tella cite aussi Pollak et suggère qu'un hymne ou une musique peuvent suffire à faire surgir « une mémoire » qui s'oppose à la « mémoire officielle¹³² ». À la suite de Paz Tella, nous explorerons quel type de politique peut émerger de la création d'imaginaires à partir de la culture hip-hop.

Nous avons vu plus haut avec Kaya que l'évaluation de la portée symbolique de la culture hip-hop demeure partielle si elle ne considère pas les deux volets des niveaux de représentation qui balisent son développement, le local et le global. Il existe aujourd'hui un mouvement politique mondial dont les valeurs sont compatibles avec celles de la culture hip-hop, il s'agit du mouvement altermondialiste. Comme nous le verrons au chapitre trois, l'altermondialisme et la culture hip-hop se sont croisés dans plusieurs forums et rassemblements.

Le mouvement altermondialiste est formé, partiellement, de mouvements sociaux. Est-ce dire que la culture hip-hop est un mouvement social urbain ? L'étude des mouvements sociaux excède le cadre de notre travail. On observe toutefois dans la littérature sur ces phénomènes une préoccupation au regard des phénomènes sociaux transnationaux. Certains, Jeffrey Rubin par exemple, considèrent qu'il est désormais insuffisant de définir les mouvements sociaux à l'intérieur du cadre national¹³³. Cette attention se porte aussi aux aléas d'une « société civile globale¹³⁴ » et de l'action à distance, ou à l'impact que peut avoir l'apparition d'un « archipel de résistance » comme

¹³¹ Balandier cité par Paz Tella, *op. cit.*, p. 112

¹³² Pollak cité par Paz Tella, *op. cit.*, p. 113.

¹³³ Jeffrey Rubin, *op. cit.*

¹³⁴ Gustavo Lins Ribeiro. « Cyberecultural Politics : Political Activism at Distance in a Transnational World » (p. 325-352). In Alvarez, *op. cit.*

celui de l'armée zapatiste au Mexique¹³⁵, ou encore à l'utilisation des nouveaux médias par des groupes en situation de résistance culturelle¹³⁶.

Si le politique se trouve bel et bien au bout de la séquence théorique que nous reconnaissons dans cette section, il demeure difficile de décrire comment s'effectuera son déploiement. Aux États-Unis, Kitwana écrit que la culture hip-hop devient de plus en plus politique et il dresse une liste des différentes initiatives nationales qui en découlent. Il s'agit essentiellement de campagnes pour encourager au vote ou de groupes de réflexion rattachés à des universités¹³⁷. Au Sénégal, on accorde au rap un rôle important pour l'issue des élections de 2000¹³⁸. En France, Simon relate un peu comment a été lancé ce qui est à notre connaissance la seule initiative plus politique et directement liée à la culture hip-hop, la création du Mouvement de l'Immigration et des Banlieues (MIB)¹³⁹. Dans ce pays, mais en général aussi ailleurs, les résultats sont modestes. Pour Mucchielli, bien que le rap soit bel et bien politique, «le rap a avorté en tant qu'aspiration à une mobilisation collective¹⁴⁰». Aux États-Unis, Lusane dresse également un constat d'échec¹⁴¹.

François Dubet écrit que la conscience de classe dépendait beaucoup du travail. Or, sans travail, et sans intellectuel, l'organisation dans les banlieues françaises est selon lui peu probable. Il reconnaît néanmoins la possibilité d'un mouvement social latent¹⁴².

¹³⁵ Slater. *op. cit.*, p. 392.

¹³⁶ Turner et le cas des autochtones Kayapo au Brésil, Terence Turner, « Representation, Politics, and Cultural Imagination in Indigenous Video: General Points and Kayapo Examples », p. 75-89, In *Media World: Anthropology on new terrain*, Faye D. Ginsburg, Lila Abu-Lughod, Brian Larkin (dir.). Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California Press, 2002.

¹³⁷ Bakari Kitwana, « The State of the Hip-Hop Generation: How Hip-Hop's Cultural Movement is Evolving into Political Power », *Diogenes*, no. 203, sept. 2004, p. 115-120.

¹³⁸ Benga. *op. cit.*

¹³⁹ Patrick Simon. « Le MIB fait rentrer le rap en politique », (p.22-27) In Collectif. « Hip-hop : les pratiques, le marché, la politique ». *Mouvements* (no. hors-série), no. 11 (sept.-oct. 2000). *Mouvements*, no. 11 (sept.-oct. 2000).

¹⁴⁰ Laurent Mucchielli. « Le rap de la jeunesse des quartiers relégués. Un univers de représentations structuré par des sentiments d'injustice et de victimisation collectives », in Manuel Boucher et Alain Vulbeau (dir.). *Émergences culturelles et jeunesse populaire. Turbulences ou médiations ?*. Paris, L'Harmattan. Débats jeunesse. 2003, p. 325-355.

¹⁴¹ Lusane citée par Sewell, *op. cit.*

¹⁴² Dubet cité par Mucchielli. « Violences urbaines... ». *op. cit.*, p. 93

Lafargue contribue également à cette réflexion sur la portée politique du hip-hop en soulignant les contradictions essentielles entre cette culture et une institutionnalisation éventuelle¹⁴³. Par exemple, lorsque la municipalité de Bordeaux offrit à des danseurs de *break-dance* de se produire dans l'opéra de la ville, des problèmes d'incompatibilité sont apparus entre l'institution municipale et ses règles, d'une part, et la culture de la rue et ses propres comportements, d'autre part (ex. : l'assistance à des performances de *break-dance* est habituellement partie prenante de l'évènement et va même encercler les danseurs. La disposition de la salle à l'intérieur de l'enceinte de l'opéra était tout à fait inadaptée à une telle pratique). Il rapporte ici les propos d'un graffiteur hésitant entre l'esprit de la rue et les balises imposées par un vernissage :

Quand je fais un vernissage d'une de mes expo', j'ai toujours apporté un groupe de rap, et/ou de danse ; généralement un vernissage, c'est comme la messe, c'est très calme, et moi j'aime pas, parce que ça fait pas partie du graffiti ! [...] Mes vernissages sont toujours un peu bruyants et mouvementés. C'est mon petit combat. Je veux bien qu'on m'accepte, mais j'ai pas envie de me travestir¹⁴⁴.

Lafargue constate aussi que la professionnalisation des artistes qui se consacrent à un élément peut entraîner la dislocation de la culture qui les réunit de prime abord¹⁴⁵. La démobilisation peut également venir de revers accumulés, comme Goirand l'observe chez de vieux militants qui se résignent à rejoindre des ONG¹⁴⁶.

Mais c'est au Brésil que l'institutionnalisation socio-politique de la culture hip-hop, qu'on nomme d'ailleurs plus généralement mouvement dans ce pays, a davantage progressé et capté une plus grande visibilité. Il convient donc d'y accorder une plus grande attention dans le cadre de cette étude.

¹⁴³ Loïc Lafargue de Grangeneuve, « L'opéra de Bordeaux, la danse hip-hop et ses publics », (p.343-357) In Olivier Donnat et Paul Tolila (dir.), *Le(s) public(s) de la culture : Politiques publiques et équipements culturels. Tome 1*, Paris : Presses de Sciences Po, 2003, 400 p.

¹⁴⁴ Loïc Lafargue de Grangeneuve, « L'ambivalence des usages politiques de l'art ». *Revue française de science politique*, vol. 56, no. 3 (juin 2006), p. 468.

¹⁴⁵ Lafargue, *idem*.

¹⁴⁶ Camille Goirand, *La politique des favelas*, Paris: Karthala, 2000, p. 274.

2.3 Conclusion

Trente ans après son apparition dans les rues dévastées du Bronx, la culture hip-hop a connu un développement fulgurant et on la retrouve désormais dans une multitude de sphères d'action humaine et partout sur le globe. Il s'agit d'une culture riche et complexe. Après des études axées sur la créativité de son esthétique ou encore sur le repli identitaire dont elle peut sembler s'alimenter, les théorisations de la culture hip-hop ont emprunté de nouvelles voies d'analyse. À la dimension de résistance sociale et à celle de construction d'un nouvel internationalisme au sein d'un troisième espace, nous croyons important de discuter du possible passage au politique. Nous explorons cette dimension au chapitre 3.

Chapitre 3 : Culture hip-hop et politique à São Paulo

3.1 Contexte et méthodologie

3.1.1 Introduction

La mondialisation des marchés s'accompagne d'une mondialisation des peuples et d'une mondialisation des imaginaires¹. Ces phénomènes dont l'amplification demeure récente n'ont pas fait disparaître la misère, le désespoir, la pauvreté ou l'exclusion. Les populations qui pâtissent de ces fléaux ne sont plus les mêmes que celles qui peuplaient les usines de Manchester lors de la Révolution industrielle ou le Montréal des années 40 tel que décrit dans *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy ou *Nègres blancs d'Amérique* de Pierre Vallières. Les populations contemporaines se distinguent par leur composition et leurs aspirations. Leurs revendications ou leur révolte, si elles se produisent, prendront certainement des formes inédites.

La culture hip-hop, celle des films *La Haine* ou *Ma 6-té va cracker*², qui anticipaient les émeutes qui surviendront dans les banlieues parisiennes quelques années plus tard, celle du rap à succès « *The Message* » de Grandmaster Flash qui chante le dur quotidien d'un résidant qui risque sans cesse de chavirer au cœur du Bronx des années 80, « *Don't push me cause I close to the edge* », celle aussi du gangsta rap, une version cauchemardesque du développement de la société capitaliste nord-américaine: eh bien ce phénomène hip-hop est un sauf-conduit à destination de la psyché sociale périphérique, de la crispation émotionnelle qu'on y expérimente. Son propos est éminemment politique, sa portée est transnationale. sa population, ou parfois « nation », est une

¹ Appadurai. *op. cit.*

² « *La Haine* » (Mathieu Kassovitz, 1995. France). « *Ma 6-té va cracker* » (Jean-François Richet, 1996. France).

immense masse humaine qui compte désormais plus d'une génération. Au Brésil, ses adhérents se qualifient eux-mêmes de *guerreiros* et de *guerreiras*³.

La communauté hip-hop n'est donc pas un *lumpenprolétariat*, c'est-à-dire une sorte de masse d'improductifs en haillons. Nous verrons dans ce chapitre comment elle intervient au niveau du politique et de la politique. Selon Chantal Mouffe, le politique, c'est la « dimension antagoniste de toute société humaine; il peut prendre plusieurs formes et peut être situé dans diverses relations sociales ». En revanche, selon la même auteure, la politique se réfère à l'ensemble des pratiques, discours et institutions qui cherchent à établir un certain ordre et à organiser la vie sociale dans des conditions qui sont toujours potentiellement sujettes à conflits précisément parce qu'ils sont affectés par la dimension de « la politique⁴ ». Nous nous référerons à ces définitions pour traiter de ces concepts.

D'une part, dans le monde dépendant du signe qu'a décrit Baudrillard, et dans celui des communications de l'ère de l'information de Castells, la fabrique du symbole, la résistance à travers lui, sont appelées à jouer un rôle supplémentaire, complémentaire voire substitutif en comparaison avec les luttes sociales du dernier siècle. Pour sa part, la communauté hip-hop a déjà pris possession des moyens de production symboliques qui se trouvaient à sa portée. Depuis ses quartiers gris, elle récupère tout ce qui lui tombe sous la main pour faire du neuf. Ce que nous apprend en outre l'analyse du phénomène hip-hop de l'époque contemporaine, c'est que les populations urbaines exclues, même si elles se trouvent dans un espace en partie laissé symboliquement vacant, ne seront pas atteintes par les discours et les lectures de réhabilitation conservatrice (pureté raciale, nationalisme réactionnaire, retour aux religions traditionnelles, valeurs rurales anti-modernité...) qui court-circuitent un ordre néolibéral s'étant lui-même précédemment

³ Traduction : Guerriers et guerrières

⁴ Chantal Mouffe citée par David Slater. « Rethinking the Spatialities of Social Movements: Questions of (B)orders, Culture, and Politics in Global Times » (p. 380-404). In Sonia E. Alvarez, Evelina Dagnino et Arturo Escobar (sous la dir.). *Cultures of Politics. Politics of Cultures: Re-visioning Latin American Social Movements*. Boulder /Oxford : Westview Press, 1998, p. 385.

élevé en puissance paradigmatique économique et dont l'un des principaux effets aura été une tendance à l'abandon des populations moins nanties ou de classes moyennes en déclin suite à la crise du fordisme d'après-guerre. Ces populations sont symboliquement disponibles, mais les conservateurs ne peuvent les atteindre.

À l'extrême opposé de cette contestation conservatrice de l'ordre néolibéral, un militant tel que Toni C., de la Nação Hip-hop Brasil, une organisation présente dans une vingtaine d'États au Brésil, voit en la culture hip-hop rien de moins qu'un nouveau paradigme succédant à la postmodernité :

Durante um período, eu, eu, pensei que o hip-hop era uma..., o hip-hop, o sinônimo mais próximo de hip-hop é a palavra "coletivo", durante um período muito grande, fiquei achando isso [...] Hoje, eu posso achar que o hip-hop é mais que isso [...] Eu penso que o hip-hop é como uma escola literária. Tem o barroco, o classicismo ... Sabe, as, as, os períodos... as escolas literárias... não sei exatamente como se chama isso [...] São períodos históricos, são ideologias de um período [...] Então o hip-hop eu considero também um pensamento filosófico que vem depois do pós-modernismo, e diz o seguinte, e tem alternativas, tem, e não tem espaços onde não podemos entrar, acho que influencia todas as áreas do pensamento: a construção, a arquitetura, o... a política, o ensino, o modo de se vestir, o modo de pensar, o modo de escrever, a literatura, a pintura... Influencia todas as áreas de produção humana. Então acho que é isso hip-hop⁵ (TC-CI).

L'une des maximes associées à la culture hip-hop de São Paulo témoigne de la versatilité du phénomène : « É tudo nosso⁶ ». En entretien, à la fin de notre questionnaire (D-14), nous demandions aux personnes interviewées de nous dire si chacun des mots d'une énumération faisait ou ne faisait pas partie de la culture ou du mouvement hip-hop. Huit mots furent approuvés unanimement : *Art, dénonciation, favela, femme, fête,*

⁵ Traduction : Pendant un certain temps, j'ai pensé que le synonyme le plus proche de hip-hop était le mot « collectif », pendant longtemps c'est ce que j'ai pensé. Aujourd'hui, je crois que le hip-hop est plus que ça. Je pense que le hip-hop est comme une école littéraire. Il y a le baroque, le classicisme, tu sais les périodes, je ne sais pas exactement comment on appelle ça. Ce sont des périodes historiques, des idéologies d'une période. Alors je considère que le hip-hop aussi est une pensée philosophique qui vient après le postmodernisme, et elle dit la chose suivante : il y a des alternatives, il y a des alternatives et il n'y a pas d'espace où l'on ne peut pas entrer. Je pense qu'elle influence tous les domaines de la pensée : la construction, l'architecture, la politique, l'enseignement, la façon de se vêtir, le mode de pensée, le mode d'écriture, la littérature, la peinture... Il y a une influence dans toutes les sphères de la production humaine. Alors je crois que c'est ça le hip-hop.

⁶ Traduction : « C'est tout à nous » ou encore « Tout est à nous ».

*intérieur*⁷, *paix*, *périphérie*. Huit autres expressions furent avalisées par 86 % à 93 % des répondants : *Politique*, *tolérance*, *centre-ville*, *révolution*, *nationalisme noir*, *argent*, *New York*, *Brésil*. Enfin, seulement quatre expressions furent admises dans la culture hip-hop par moins des trois quarts des interviewés : *États-Unis* (73 %), *gangsta rap* (64 %), *pichação*⁸ (54 %), *violence* (53 %).

La force, la virulence, l'originalité et parfois la vulgarité de la culture hip-hop montrent à quel point il s'agit d'une culture qui échappe aux tentatives d'institutionnalisation ou de cooptation par les forces du système socio-économique occidental contemporain. Elle a montré qu'en plus d'être tapageuse, agitée et étrangère au *politically correct*, elle n'est pas inactive. Les incursions de la culture hip-hop dans le monde de l'organisation économique ou politique ne sont pas toutes fructueuses, mais elles sont assez nombreuses et assez régulières pour que nous puissions y déceler une volonté de praxis qui va au-delà de la stricte dénonciation ou du comportement de repli défensif, et désabusé, du *samourai* des banlieues⁹. Nous verrons comment peuvent s'articuler ces initiatives structurantes.

C'est à l'invitation de Kall, un rappeur paulista qui nous a beaucoup aidé lors de notre travail de terrain, que nous avons assisté à une projection du film *Status Yo*¹⁰ dans les locaux de l'Alliance française à São Paulo. À travers les rebondissements du récit de cette production indépendante allemande, les quatre éléments de la culture hip-hop berlinoise sont à l'honneur. À la fin de ce film, l'une des scènes constitue une image remarquable du positionnement naturel de la culture hip-hop sur un échiquier politique occidental. *Status Yo* n'a pas un propos politique explicite sauf lorsqu'il s'agit de condamner la nouvelle montée du fascisme en Allemagne. Ainsi, lorsqu'à la fin de ce film un jeune couple d'Allemands d'origine turque sont agressés dans le métro de Berlin

⁷ Intérieur des terres, région. Zones hors de la capitale ou de la métropole.

⁸ La *pichação* est une sorte de graffiti, similaire au tag, mais qui n'existe qu'au Brésil.

⁹ Voir texte de Kitwana, *op. cit.*, pour les initiatives d'organisations hip-hop lancées aux États-Unis avec des visées politiques.

¹⁰ « Status Yo » (Till Hastreiter, 2004, Allemagne).

par un groupe néo-nazi, c'est un groupe de danseurs de *break-dance* qui vient à la rescousse. Le face-à-face, qui dégénère vite en bagarre, révèle une opposition visuelle très forte entre deux groupes de jeunes gens marginalisés habitant une zone urbaine périphérique. Ces deux groupes sont porteurs d'idéaux et n'ont donc pas sombré dans l'apathie politique. D'une part, les jeunes fascistes sont ultranationalistes, ils sont tous vêtus d'un costume gris de type militaire, ils ont le crâne rasé et sont difficilement distinguables les uns des autres. Le groupe appartenant à la communauté hip-hop est métissé (l'un d'eux est asiatique, un autre mulâtre) et ses membres sont vêtus à la mode hip-hop, c'est-à-dire avec des vêtements éclectiques, amples et colorés. Le parti-pris nationaliste des premiers s'oppose invariablement à l'adhésion transnationale des seconds. À l'endroit précis où, à une autre époque, l'on aurait trouvé des militants d'extrême-gauche, on trouve plutôt un *crew* de *break-dance*. Dans cette mise en scène d'un combat de zones grises métropolitaines, la culture hip-hop se fait porteuse d'un contingent symbolique de solidarité qui se dresse devant la jeunesse néo-nazie.

Dans le cas précis du Brésil, le contexte politique dans lequel naît et se développe la culture hip-hop est aussi celui d'un terreau de mouvements sociaux plus classiques. Ces mouvements ont marqué l'histoire récente du Brésil, certes, mais aussi l'agenda socio-politique de l'Amérique latine et du monde entier. Par exemple, le *Movimento dos trabalhadores rurais Sem Terra* (MST)¹¹ et ses alliés qui oeuvrent pour la réforme agraire constituent l'un de ces mouvements gigantesques dont les répercussions et le rayonnement surpassent les frontières nationales. L'entrée progressive de ces mouvements sur la scène politique, notamment celle du mouvement syndical, a ébranlé la dictature des années 80 avant de réclamer un approfondissement de la démocratie puis de contribuer à l'émergence en force du *Partido dos Trabalhadores* (PT)¹². Le PT remportera successivement les élections dans plusieurs grandes capitales d'États et ses conquêtes culmineront en 2002 lorsque son candidat Luis Inácio Lula da Silva, issu

¹¹ Traduction : Mouvement des paysans ruraux Sans Terre

¹² Traduction : Parti des Travailleurs

d'une famille pauvre du Nordeste puis devenu ouvrier et leader syndical, sera élu à la présidence de la République fédérative du Brésil.

Ce pays, le Brésil, a acquis le statut de pays émergent et d'acteur important sur l'échiquier mondial, non seulement par dynamique de mondialisation des marchés, mais aussi en raison des forces vives sociales qui militent pour la démocratie dans l'optique d'une *autre* mondialisation, selon l'expression du mouvement altermondialiste qui a largement pris racine en sol brésilien. Cette participation du géant lusophone d'Amérique du Sud au mouvement altermondialiste des années 2000 ne procède pas par reproduction au Sud d'une orthodoxie développée au Nord. Il contribue plutôt à de nouvelles initiatives sociales mondiales à titre d'acteur à part entière et peut-être même, par un retournement des anciennes dynamiques coloniales, est-il devenu une inspiration à l'échelle globale dans un contexte de morosité politique de la gauche occidentale depuis les années 80. En érigeant à Porto Alegre, dans le sud du pays, un Forum Social Mondial (FSM) en réponse au Forum économique de Davos en Suisse, les Brésiliens se plaçaient ainsi au premier rang d'un nouveau front mondial.

Mais les masses populaires urbaines ont-elles un rôle à jouer dans ce processus ? La culture hip-hop peut-elle nous aider à répondre à cette question ? Tôt, certains indices nous ont porté à croire que oui. Lors d'un séjour au Brésil en 2004, nous avons pour la première fois été mis en contact avec la culture hip-hop paulista. Contrairement à une tendance nord-américaine, ce phénomène n'était pas d'emblée perçu, au Brésil, comme associé à la criminalité ou à la délinquance mais davantage comme une canalisation d'un mécontentement social. Nos recherches subséquentes confirmèrent le rôle exceptionnellement politique attribué à la culture hip-hop brésilienne.

Durant les quatre mois que nous avons passés à São Paulo, dans nos entrevues nos observations, notre journal, nos chroniques de voyage, les courriels reçus par internet, nous avons consigné le plus d'informations possibles à propos de ce que

plusieurs artistes et militants nomment le « mouvement culturel hip-hop ». Dans ce chapitre, nous évaluerons ce que révèlent ces données.

3.1.2 Méthodologie

3.1.2.1 RÉSEAU DE CONTACTS

Peut-être s'agissait-il du « *homem cordial* » dépeint par Sergio Buarque de Holanda dans un chapitre classique de l'essai « *Raízes do Brasil*¹³ », chose certaine, il est difficile d'imaginer un scénario dans lequel nous aurions reçu une aide plus généreuse des gens que nous avons rencontrés au fil de nos recherches à São Paulo. En effet, l'amabilité avec laquelle nous avons été reçu, référé ou présenté a considérablement facilité notre travail.

À l'intérieur de la culture hip-hop en soi, quelques individus étaient plus distants et moins prompts à réaliser des entrevues. Ces réserves étaient fondées sur différents arguments. Il y a d'abord ceux qui refusent d'accorder plus d'attention à des chercheurs étrangers qui ont le privilège de voyager et qui arrivent des pays « riches ». Il y a aussi ceux qui véhiculent une forme de nationalisme noir et peuvent ainsi parfois faire preuve de discrimination envers les Blancs. Enfin, on dénote que certains leaders ou artistes de la périphérie sont irrités par les anthropologues et sociologues qui défilent dans les quartiers pauvres au bénéfice de leur cheminement académique ou d'une carrière de chercheur, mais sans que leurs études ne se traduisent jamais par des changements au sein des populations visitées.

Auteur d'un des quelques travaux d'envergure produits à l'extérieur du Brésil sur la culture hip-hop de ce pays, l'Étatsunien Derek Pardue nous a donné l'opportunité de

¹³ Sergio Buarque de Holanda. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1982.

comparer nos travaux et notre méthodologie à celle d'un autre « *gringo*¹⁴ ». Dans ce chapitre, nous ferons régulièrement référence à sa thèse de doctorat. Pardue mentionne que, durant son travail de terrain, des rappers lui ont laissé savoir qu'ils n'avaient aucune intention d'échanger avec lui. Cette attitude ne fut pas celle de la majorité toutefois : « The dialectical forces of performance and critique produce intersubjective knowledge and in the best of times lasting friendships¹⁵ ». Nous rejoignons cette affirmation de Pardue : même si nous avons été exposé à des oppositions bien réelles, on ne nous a jamais opposé de refus catégorique de participation.

A) INTERNET

L'internet s'est avéré d'une nécessité absolue dans la réalisation de notre travail de terrain. C'est par le web depuis Montréal que nous avons établi les premiers contacts à São Paulo, et c'est également à travers Internet que nous avons poursuivi notre quête de personnes à rencontrer dans la métropole brésilienne. Kall, étudiant à la PUC-SP et résidant de Capão Redondo dans la Zone Sud de São Paulo, est l'un des premiers étudiants à avoir répondu à l'appel que nous avons lancé par courriel et dont nous avons obtenu les informations par des sites web brésiliens ou des listes d'envois réunissant des gens intéressés par le hip-hop. Kall gère l'une de ces listes d'envoi¹⁶ à travers laquelle il relaie des informations sur la communauté hip-hop brésilienne et tisse des liens avec tous les gens qui adhèrent aux valeurs qu'entretient cette culture. Kall nous a mis sur de nombreuses pistes et nous a directement présenté à plusieurs individus ayant apporté une grande contribution à nos recherches.

Sans Internet et le contact de Kall et celui d'un employé de la municipalité de São Paulo qui nous a remis une liste contenant les coordonnées de gens inscrits au

¹⁴ Au Brésil, *gringo* ou *gringa* fait référence aux étrangers. Ailleurs en Amérique latine, le terme désigne plus directement les Étatsuniens, ce qui n'est pas le cas au Brésil.

¹⁵ Pardue, « Blackness », *op. cit.*, p. 76. Cet auteur y explique aussi comment certains rappers ont refusé de s'adresser à lui.

¹⁶ http://br.groups.yahoo.com/group/somosagrande_familia.

« *Fórum Hip-hop e Poder Público* ¹⁷ », il aurait été considérablement plus difficile de réaliser ce terrain, ce qui montre l'importance de cet outil pour le type de recherche que nous avons mené. Évidemment, Internet joue aussi un rôle très important pour la vitalité de la culture hip-hop de São Paulo elle-même. Par conséquent, ce réseau accessible depuis l'étranger a permis de réaliser un premier débroussaillage du sujet et de situer certains acteurs de la communauté.

L'utilité d'Internet dans les démarches d'établissement de contacts est confirmée par d'autres chercheurs, comme Raphaëlle Proulx dans son étude du graffiti paulista¹⁸. D'autres encore optent pour une ethnographie par Internet d'une façon telle que le choix de ce procédé a des répercussions sur l'évolution d'un volet de l'anthropologie (voir les enquêtes via *chat room* sur le hip-hop de Hong Kong par Kit-wai Ma¹⁹) qui s'effectue de façon néanmoins similaire à l'évolution contemporaine des mouvements sociaux transnationaux²⁰.

Suite à cette étape davantage axée sur la recherche via Internet, notre réseau de contacts s'est ensuite étendu du milieu universitaire vers la périphérie de São Paulo, les groupes communautaires, les artistes, les ONG et les organisations politiques.

3.1.2.2 MATÉRIEL

A) OUVRAGES ET TRAVAUX EN BIBLIOTHÈQUE

L'un des objectifs du séjour à São Paulo était de consulter les ressources bibliographiques inaccessibles hors des limites physiques des universités paulistas. Ces

¹⁷ Traduction : Forum hip-hop et pouvoir public.

¹⁸ Proulx. *op. cit.*, p. 38.

¹⁹ Eric Kit-Wai Ma, *op. cit.*

²⁰ Érik Neveu, *Sociologie des mouvements sociaux*, Paris : La Découverte (2001), p. 98. Un bon exemple de ces nouveaux procédés : le réseau d'information global Indymedia (soit : « média indépendant »). voir : www.indymedia.org.

références importantes étaient composées essentiellement de mémoires et de thèses. Nous avons fréquenté les bibliothèques des diverses facultés de la Universidade de São Paulo (USP) ainsi que celle de la Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Bien que le système de classification ainsi que la richesse et la disponibilité des ressources n'aient posé aucun problème, les distances à parcourir entre les universités ou entre les différentes bibliothèques de la USP ont alourdi notre tâche, réduit notre mobilité et l'efficacité du travail effectué sur place.

Nous avons consulté, et dans certains cas photocopié et rapporté avec nous, des ouvrages qui ont grandement favorisé la progression de nos réflexions. La thèse d'un étudiant en anthropologie, João Batista de Jesus Felix, *Hip Hop : Cultura e Política no Contexto Paulistano*, contenait des observations qui étayaient directement quelques unes des hypothèses principales qui ont motivé notre travail de terrain au Brésil (voir section 3.2.2.1).

B) OBSERVATIONS

Les observations ont pris une importance imprévue dans nos travaux étant donné que la réalisation des entrevues s'est avérée plus difficile que nous l'avions anticipé. Ainsi, plusieurs déplacements qui visaient la réalisation d'une entrevue n'ont finalement permis que des observations. Il est à noter que celles-ci n'ont pas été moins instructives pour autant puisqu'elles contribuaient à l'approfondissement de la connaissance des réseaux, ce qui n'aurait pas présenté le même intérêt, par exemple, dans le cadre d'une étude des procédés discursifs utilisés par les rappers.

C'est ainsi que nous nous sommes rendu à quelques reprises à des événements organisés par la *Casa do Hip-hop de Diadema*²¹, que nous avons assisté à des activités communautaires dans les districts de São Luis et de Parque Bristol, à des pratiques de

²¹ Traduction : Maison du hip-hop de Diadema. Diadema est l'une des quatre villes du ABCD paulista, quatre villes situées hors des limites administratives sud-est de la ville de São Paulo.

danseurs de rue à Carapicuíba, à un spectacle des Racionais MC's à Pinheiros, à un lancement de livre à Campinas, à une visite dans un édifice occupé du centre-ville, à une visite à la FEBEM (établissement pour les délinquants juvéniles), à des réunions du *Fórum Hip Hop e Poder Público*, à plusieurs activités dans le cadre de la semaine du Hip Hop de la Ação Educativa, à des visites et activités multiples à la *Galeria 24 de maio*, etc.

La plupart du temps, il s'agissait d'observations participantes puisque non seulement nous répondions habituellement à des invitations et étions reçu par des individus avec lesquels nous avons précédemment pris contact, mais aussi, parce que bien que varié, le profil morphologique de la population de la périphérie de São Paulo ne nous permettait aucune dissimulation. Malgré ceci, certains événements regroupaient néanmoins des foules suffisamment nombreuses pour que notre présence puisse être oubliée ou peu remarquée.

C) ENTRETIENS

La majorité des entretiens que nous avons été en mesure de réaliser a nécessité plusieurs visites aux individus interviewés. Dans plusieurs cas, trois rencontres ont eu lieu pour une seule entrevue. Il se produisait ainsi un contact initial lors d'une première rencontre, une seconde permettait l'entrevue et une troisième prenait la forme de suivi et de l'observation d'une activité de l'organisation ou du groupe. Ce procédé a réduit considérablement le nombre total d'entrevues réalisées mais nous a permis de mieux connaître nos interviewés et d'approfondir à chaque fois nos connaissances de l'environnement habité. La conséquence de ce retournement méthodologique aura été positive et l'information recueillie aura été de cette façon mieux mise en contexte. Donc, une amélioration qualitative et une diminution quantitative du nombre d'entrevues suite à une première révision de nos ambitions en raison des déplacements dans la périphérie de la mégapole. En effet, nous devions consacrer une journée à chaque visite pour faire le

déplacement aller-retour, avant qu'il ne soit trop tard dans une ville où le transport collectif est à peu près inexistant après minuit.

Nous avons réalisé près de 25 entretiens, et nous avons en plus soumis un questionnaire lors de 16 de ces rencontres. Toutes les interviews avec questionnaires ont été enregistrées (sauf une en raison d'un problème avec l'enregistreuse) et elles ont duré chaque fois entre 45 minutes et trois heures. Certaines des entrevues, dont une entrevue de groupe, étaient réalisées avec plus d'une personne à la fois. Nous avons élaboré le questionnaire sur place et l'avons adapté suite aux premières entrevues.

Le questionnaire comprenait 47 questions divisées en quatre sections : (a) profil personnel, (b) organisation représentée, (c) la culture hip-hop et (d) la notion d'espace²². Le profil personnel était la section la plus brève et elle permettait de déterminer quelques éléments : nom, lieu de naissance, quartier, âge, origine des parents, langue parlée, études, travail et religion. La deuxième section visait à cerner les activités de l'organisation dont l'interviewé faisait partie (origine, rôle, partenaires, profil général des participants, etc). La partie suivante sur la culture hip-hop permettait d'approfondir la vision respective qu'en avaient les individus rencontrés (nombre d'éléments, particularités paulistas, particularités du quartier, liens avec les partis ou mouvements politiques, marginalité des artistes, etc.). Enfin, la dernière partie avait pour but de déterminer comment les interviewés percevaient leur quartier par rapport aux autres limites spatiales (ville, État, pays) et de quelle façon ils s'y identifiaient. Cette partie comprenait aussi quelques questions générales visant à recueillir des points de vue sur des événements nationaux et internationaux.

Les entretiens étaient semi-dirigés, et une fois la question posée, nous n'hésitions nullement à nous en éloigner si notre sentiment était que l'on abordait un sujet central

²² Voir Appendice A

pour l'interviewé. Nous avons seulement retranscrit les passages que nous jugeons les plus pertinents.

La diversité des organisations auxquelles appartenait les personnes interviewées réduisait la pertinence de l'application de certaines sections du questionnaire (ex. : les questions qui portent plus précisément sur la musique en présence d'un graffiteur ou la différence d'approches entre les organisations plus formelles et les regroupements d'artistes en constante mutation). Quelques personnes ont critiqué des questions, soulignant le biais qui pouvait les sous-entendre (ex. : Kall qui affirme qu'une question suggère implicitement que le hip-hop possède un objectif pouvant être cerné), ou simplement les mises en contexte qu'offrait la question (ex. : Toni C. en désaccord avec la séquence historique du hip-hop brésilien proposée).

Au moins, aucun interviewé ne s'est montré avare de ses mots et par conséquent, les difficultés rencontrées n'étaient pas liées à la difficulté de faire parler un individu mais plutôt à la longueur des entrevues qui venaient parfois à bout même de la durée de vie des batteries de l'enregistreuse. L'usage de la langue portugaise n'a causé aucun inconvénient et peu d'extraits sont demeurés inaudibles dans les enregistrements. Nous avons concentré les questions plus techniques et factuelles au début du questionnaire, pour préserver les questions faisant davantage appel à l'opinion (culturelle, idéologique, politique, etc.) de l'interviewé dans la deuxième moitié du questionnaire.

3.1.2.3 ETHNOGRAPHIE DANS LA MÉGAPOLE

São Paulo, la métropole du Brésil, le moteur économique de ce pays, la mégapole qui ne *peut pas s'arrêter* nous a parfois semblé accorder une si grande importance aux occasions d'affaires qu'il ne lui reste plus de temps pour faire de l'histoire. São Paulo, la New York de l'Amérique du Sud pour certains, est une ville de mobilité sociale et le

mouvement des foules et des récits personnels lui donnent parfois des airs de gare gigantesque.

Extrait du journal de voyage (3 août 2006)

En marge, dans la périphérie, c'est une espèce de Nordeste importé bien plus chaleureux que criminel. Dans le centre, c'est l'élite dédaigneuse. São Paulo a l'âme d'une gigantesque gare où des millions de personnes vont dans toutes les directions ; ils ont tous une histoire à conter ou une histoire à écrire mais ils ne sont que de passage dans la géographie ou dans la hiérarchie. Le moteur un peu froid d'une République multicolore. Une histoire boiteuse mais un avenir radieux pour ceux qui sauront se montrer astucieux. Ceux qui sauront se faufiler. Sur le libre-marché. Les autres grossissent la périphérie et rêvent souvent de rentrer dans le Nordeste, « *si seulement cette région offrait des emplois payants* », disent-ils. Attention, São Paulo ne m'est pas repoussante. Mais elle n'est surtout pas attachante, comme Buenos Aires ou Cartagena peuvent l'être, par exemple. Je l'ai trouvée étonnamment très propre pour une métropole latino-américaine, São Paulo. Mais c'est qu'elle est sans goût, inodore et incolore. Elle a même un quartier au centre-ville qui s'appelle Higienópolis.

L'emplacement que nous avons habité est le quartier central de *Jardim América*, au cœur d'un secteur connu sous le nom des « *Jardins* »²³. Demeurer au centre de la ville n'était pas notre choix initial, bien au contraire. Nous nous y sommes résolu lorsqu'il s'est avéré évident que les déplacements deviendraient notre principal obstacle en raison de la taille de la ville. L'accès aux services de communications et aux commerces aussi s'en trouverait favorisé. Nos quelques amis paulistanos du centre apportaient aussi une dimension importante à nos recherches ne serait-ce que par leurs propres commentaires et avis sur la périphérie et la culture hip-hop qui leur était la plupart du temps parfaitement étrangère. Nous avons donc sacrifié le projet d'immersion visé de prime abord, celui qui nous aurait plongé dans le quotidien des habitants de la périphérie. La diversité des contacts que nous avons avant même d'arriver à São Paulo, et la multiplicité des organisations sur ce grand territoire a vite écarté la possibilité de nous en tenir qu'à un, deux ou trois groupes suivis de très près pendant l'ensemble du séjour. Malgré l'abandon de cette dimension, la décision que nous avons prise s'est justifiée

²³ Traduction : « Les Jardins ».

d'elle-même au fur et à mesure que nos travaux progressaient et nous en sommes satisfait a posteriori.

Ce choix s'est avéré pratique même si notre étude portait sur la périphérie et qu'elle nous portait régulièrement dans les différentes grandes zones ou encore dans les municipalités (Osasco, Carapicuíba, Diadema, Santo André, etc.) entourant São Paulo. L'accessibilité aux zones fréquentées n'aura été possible que par ce choix d'un quartier central, donnant accès à des moyens de transport à destination de toutes ces régions de cette mégapole de près de vingt millions d'habitants. En effet, les déplacements d'une zone périphérique vers une autre sont difficiles voire contraires à toute l'organisation du transport. Durant les premiers mois, nous nous sommes rendu dans deux universités, l'une au centre (PUC-SP) et l'autre dans la zone Ouest (USP) ; le secteur des Jardins nous donnait un bon accès à ces deux institutions. À dix minutes de la station de métro Consolação sur l'Avenida Paulista, mais aussi du boulevard Consolação/Rebouças, nous avons un accès privilégié au réseau de transport d'autobus, de métro et de trains, notamment vers le sud (et les quartiers tels que Campo Limpo, Capão Redondo, Jardim Ângela, etc.).

L'anthropologue Derek Pardue explique pour sa part qu'il s'était également ravisé quant à l'endroit habité après avoir originellement choisi d'habiter la périphérie. Il affirme qu'il s'est résolu à demeurer au centre non pas sous l'effet des conseils prodigués par les gens des classes moyennes, mais bien sous l'insistance des membres de la communauté hip-hop. Ces derniers soutenaient que Pardue, en tant qu'étranger, deviendrait une cible une fois établi dans les quartiers populaires²⁴. Nous ne partageons pas la même interprétation, et ce n'est pas ce motif qui a démotivé nos premières intentions de résider directement dans la périphérie. La question sécuritaire est bien réelle à São Paulo, mais elle ne saurait selon nous faire obstacle au travail d'un chercheur,

²⁴ Pardue. « Blackness... ». *op. cit.*, p. 24.

d'autant plus que de notre point de vue, les habitants de la périphérie nous ont même parfois encouragé à y aménager.

3.2 Analyse des données

Dans cette section, nous procéderons à une analyse des données recueillies autant par les observations que par les questionnaires. La forme de présentation pour laquelle nous avons opté résulte du type de réponses que nous avons obtenues. Pour combiner les résultats d'observations et les réponses obtenues durant les entrevues, il était souhaitable de choisir des thèmes et d'étayer des tendances principales en faisant appel à une approche transversale, c'est-à-dire, non confinée à l'étude des résultats obtenus par une seule question ou dans une seule section. En ce qui a trait au fond des questions, les thèmes qui ont suscité l'unanimité des interviewés ont été bien rares. Le partage et la division ne révèlent pas l'unité d'une école de pensée mais reflètent davantage la diversité de la culture hip-hop.

Nous avons donc choisi de présenter d'abord les caractéristiques générales des interviewés. Après avoir abordé la thèse de Batista qui suggère une catégorisation intéressante de la communauté hip-hop au Brésil, nous appliquerons ensuite aux réponses obtenues la théorisation du hip-hop exposée dans la deuxième partie du chapitre 2. En troisième lieu, nous verrons certains éléments qui correspondent à la *philosophie* du hip-hop de São Paulo à travers des thèmes tels que la perception de l'autorité, l'authenticité, la religiosité ou encore l'esthétique « *gangsta* ». Dans un quatrième temps, nous aborderons l'aspect plus politique du hip-hop *paulista*.

Dans ce chapitre, nous allons référer aux entrevues de la façon suivante :

- une lettre pour la section du questionnaire
- un chiffre pour le numéro de la question
- une abréviation du nom de l'interviewé, tel que présenté dans le tableau 3.1

Tableau 3.1 : Abréviations correspondant aux individus interviewés

King Nino Brown	NB
Marcus	M
Robert	R
Ice Boy	IB
Dodo	Do
Leandro Leão	LL
Derf	De
Kall	K
Ronaldo	Ro
Toni C.	TC
Mariana	MP
Dimenor	Di
Soneca	So
Cangaceiro	C
Paraguai	P
Shil	S

Le nombre de réponses obtenues pour chaque question fluctue en raison des modifications adaptatives du questionnaire. Nous avons abandonné certaines questions en cours d'entrevues lorsqu'elles n'étaient pas pertinentes ou par manque de temps (un questionnaire, celui de Derf, a dû être interrompu avant la fin). Quelques réponses manquent aussi en raison d'extraits inaudibles sur l'enregistrement.

3.2.1 Profil général des interviewés

Les 16 interviewés sont tous de la périphérie de São Paulo. Ils se répartissent entre trois zones (Sud, Nord, Este) et plusieurs municipalités tout juste hors des limites de São Paulo. En grande majorité, ils sont nés à São Paulo mais la moitié du nombre de parents (47 %) sont nés dans le Nordeste, ce qui confirme l'appartenance à une génération venue au monde dans la périphérie de la ville dans laquelle leurs parents ont migré à une époque où elle attirait les gens en quête d'opportunités de travail et d'enrichissement. Un parent sur cinq (7/32) est originaire de l'agglomération de São

Paulo, et la provenance du dernier tiers se répartit entre l'État de Minas Gerais (4), de l'intérieur de l'État de São Paulo (3) ou des États du Sud (3), Rio Grande do Sul et Paraná.

Tous les interviewés sont lusophones et seulement deux d'entre eux, Kall et Derf, savent s'exprimer dans une autre langue, dans ce cas-ci l'espagnol, le premier pour être marié à une Chilienne, le second pour avoir voyagé au Chili.

Cinq personnes sont étudiants à l'université ou y ont étudié. Quatre interviewés travaillent pour un organisme communautaire et une personne pour un parti politique. Un interviewé est programmeur, un autre est graphiste, et l'un d'eux travaille dans le domaine de la réfrigération. Une personne a pour principal revenu ce que lui rapporte sa musique. Enfin, un seul des répondants était au chômage, un autre se consacrant toutefois à la vente de CD pirates.

Parmi les neuf personnes qui nous ont dit quelle était leur religion, il y eut seulement deux catholiques, une personne s'est dite attirée par le judaïsme, une personne messianique, et une interviewée s'est déclarée espírita/candomblé. Quatre personnes disaient ne pas avoir de religion. L'un des deux seuls catholiques est aussi un membre de l'aile jeunesse du Partido Comunista do Brasil (PCdoB) et affirmait ne voir aucune contradiction entre le catholicisme et le marxisme, puisque l'un relève de la vie privée et l'autre de la vie publique. L'un des quatre répondants sans religion affirmait avoir « *fait des recherches* » pour finalement parvenir à la conclusion qu'aucune religion ne lui convenait. Ce dernier affirme être alors devenu « *croquant anti-institutionnel* ».

3.2.2 Révélation d'une ligne de fracture

3.2.2.1 POLITIQUES VS ARTISTES

Au Brésil, on affirme volontiers que le phénomène hip-hop est un *mouvement culturel*. À notre question « *Est-ce que le hip-hop est une culture ou un mouvement ?* » (C1.3), huit des dix répondants ont répondu qu'il s'agissait d'un « *movimento cultural* » ou encore que le hip-hop était à la fois un mouvement *et* une culture. Le mouvement, terme qui est peu utilisé hors du Brésil pour qualifier le hip-hop, implique quelque chose d'additionnel à la culture. Comme l'indiquent les réponses, la majorité des personnes questionnées adhèrent à cette idée, mais il y a une rupture très nette quant à la nature de ce mouvement. Cette division est devenue au sein de la culture hip-hop paulista une véritable scission et il s'agit là de sa caractéristique la plus importante.

Un chapitre de la thèse de Batista, « *Cultura versus Política* », porte presque exclusivement sur cette distinction entre culture et mouvement au sein de la communauté hip-hop de São Paulo. L'auteur affirme que l'ensemble du phénomène lui est apparu plus aisément compréhensible le jour où il a établi cette séparation entre les défenseurs d'une culture (ou d'un mouvement culturel) et les activistes d'un mouvement pour lequel le hip-hop devient futile s'il ne traduit pas un engagement politique. La tendance de ces derniers à instrumentaliser la culture hip-hop dans l'action de groupes ou de partis politiques, a tôt fait de leur attirer l'hostilité des ardents défenseurs de l'autonomie et de la richesse culturelle du hip-hop. C'est pourquoi nous écrivons à propos d'une scission qui n'est pas sans rappeler la « Guerre civile du hip-hop » aux États-Unis, bien qu'il ne s'agisse pas cette fois-ci d'une rivalité territoriale, et que l'affrontement n'a pas dépassé les invectives verbales.

L'ironie du sort aura voulu que comme João Batista de Jesus Félix, nous ayons largement pris connaissance de cette opposition lors de l'évènement « *A Semana do Hip-*

Hop », organisé par l'ONG Ação Educativa²⁵. Batista y avait assisté en 2002, quatre ans avant nous. La question posée lors d'un panel en 2002, *Hip-hop : Cultura ou Movimento* s'est révélée, selon Batista, « importante para a construção de nossa compreensão (...) desta expressão cultural. Assistindo àquela polêmica, [...] nos convencemos de que pensar o Hip Hop como cultura ou como movimento determinava a posição da posse ou de quaisquer dos seus militantes²⁶ ».

Nous divergeons toutefois avec Batista et l'approche qui accorde une centralité à l'étude des thématiques raciales. Pour Batista, ce débat entre culturalistes et politiques est similaire à l'opposition qui existait naguère au sein des *blocos-afros baianos* durant les années 70, et plus tard ce qui se produirait dans les *bailes black* de São Paulo. Dans chacun de ces épisodes importants de l'histoire sociale, culturelle et politique des Afro-brésiliens, l'opposition entre les politiques et les artistes a ressurgi et a provoqué maintes frictions ou ruptures. Au fil du temps, il y a répétition de cette opposition basée sur la centralité ou non accordée aux mobilisations contre le racisme. Historiquement, les *culturalistes* y ont vu l'obstacle à surpasser pour mieux intégrer les Noirs dans la société brésilienne. En revanche, les *politiques* ont davantage opéré en fonction d'une lecture plus marxisante et en vertu de laquelle la question du système économique en vigueur est centrale et, dans sa version la plus radicale, le racisme ne disparaîtra qu'avec une révolution socialiste et il devient alors préférable de se consacrer à celle-ci.

Batista n'est pas seul à mettre l'accent sur la thématique raciale. Elaine de Andrade voit dans le hip-hop « la cinquième génération du mouvement noir brésilien », la première étant celle qui généra les révoltes d'esclaves²⁷. Vargas se montre déçu du peu de volonté des habitants des favelas à lire davantage la situation sociale en termes de

²⁵ <http://nsae.acaoeducativa.org.br/>.

²⁶ Batista, *op. cit.*, p. 160. Traduction : ... « Le hip-hop : culture ou mouvement ? », s'est révélée, selon Batista, importante pour la construction de notre compréhension de cette expression culturelle. En assistant à cette polémique, [...] nous avons été convaincu que penser le hip-hop comme une culture ou comme un mouvement déterminait la position de la posse ou de n'importe quel de ses militants.

²⁷ Dabène. *op. cit.*, p. 150.

conflit racial²⁸. Pour Bollig, les rappeurs choisissent de chanter en anglais afin de surmonter leur condition de Brésilien et de se solidariser des Noirs des autres pays²⁹. Enfin, Pardue également accorde un statut particulier à la négritude dans son étude du hip-hop au Brésil. Cette approche s'opposerait selon lui à une autre tendance, celle de l'extrême-localité et de la réalité périphérique³⁰.

The concept of « consciência » in Brazilian hip-hop is akin to what Kiwana (1994, p. 32) classifies as « conscious rap » in that their lyrical content « is either Black conscious / or politically conscious... the emphasis is more on the collective rather than the individual »³¹.

Notre démarche diffère de celle de ces auteurs. Nous axons notre étude sur les éclosions politiques non pas en fonction d'une appartenance raciale ou culturelle mais dans une perspective spatiale et transnationale. Nous admettons avec Batista que la culture hip-hop du Brésil représente plus qu'une simple importation et qu'elle correspondrait davantage à l'idée « *d'originalité de la copie* », définie par Lilia Schwarz³². Ceci rejoint la tradition artistique « *anthropophage* » du Brésil dont la porosité et l'aptitude à récupérer sous une forme locale des phénomènes esthétiques mondiaux ont miné historiquement l'action des nationalistes conservateurs soucieux de bâtir une culture plus hermétique³³. Ainsi, si ce volet particulariste est exceptionnel et peut être abordé par Batista sous un angle strictement national, il nous est nécessaire de considérer dans notre travail son volet internationaliste puisque, rappelons-le en citant

²⁸ João Costa Vargas, « The Inner City and the favela: Transnational Black Politics ». In *Race and Class*, 2003, 44, 4, p. 19-40. De la même façon, nous eûmes l'occasion dans un autre contexte de discuter avec un représentant de la *Rainbow Coalition* du Révérend Jesse Jackson qui se consacre à la cause des Noirs aux États-Unis. Cet homme âgé, retraité de l'armée étasunienne, voyageait régulièrement au Brésil mais se montrait atterré de constater comment les Afro-brésiliens s'obstinaient à se dire « Brésiliens » plutôt que « Africains ».

²⁹ Ben Bollig, « White rapper/Black beats: Discovering a Race Problem in the Music of Gabriel o Pensador », *Latin American Music Review*, Vol. 23, no. 2, Automne/Hiver 2002, p. 159-178.

³⁰ Pardue, « Putting... », *op. cit.*, p. 258.

³¹ Pardue, « Blackness... », *op. cit.*, p. 116.

³² Batista, *op. cit.*, p. 161

³³ Le terme *anthropophage* appliqué à la culture brésilienne est de Oswald de Andrade (années 1920). Alors qu'une génération de musiciens brésiliens s'enthousiasmait pour la guitare électrique durant les années 60, les nationalistes accusèrent ceux-ci d'être des agents de l'impérialisme.

Dabène : « L'attitude hip-hop comprend une composante internationale et des variantes locales³⁴ ».

C'est pourquoi nous n'évoquerons pas le débat autour des questions raciales, nous conserverons la distinction de Batista entre les *artistes* et les *politiques*. Nos entretiens ont été réalisés avec des représentants des deux tendances évoquées³⁵. Notons néanmoins que cet anthropologue brésilien termine sa thèse en suggérant qu'il serait intéressant de mieux comprendre les conditions du passage au politique : *Quem sabe seja hora de aproximar os conceitos e pensar nas implicações paralelas*³⁶.

Avant d'aller plus loin, nous introduisons à ce stade l'une de nos observations qui met en lumière à son tour la scission à laquelle nous faisons référence. Pendant une soirée de débat dans le cadre de la « *Semana do Hip-Hop* », elle a ressurgi avec l'émotivité qu'évoque la thèse de Batista.

Observation du 27 juillet 2006

Rien n'annonçait que le débat du jeudi serait différent de celui du mardi. Il y avait peut-être un peu plus de gens dans la salle de la Ação Educativa mais les invités à l'avant m'ont semblé un peu moins animés. [...]

Les quatre invités, dont Paraguai, se sont présentés et ont exposé brièvement leur vision du hip-hop et la place de la danse au sein de celui-ci. Paraguai s'est fait chaleureusement applaudir lorsqu'il a souligné l'importance de défendre le hip-hop contre *toutes* les tentatives de cooptation. C'est la période de questions qui a réellement ouvert le débat. [...] L'affrontement opposait les artistes défendant une forme de liberté culturelle et artistique devant des activistes cherchant à organiser un mouvement avec une portée plus politique.

La première question allait donner le ton. Elle venait d'un certain Tito appartenant à une « posse » d'extrême-gauche basée à Cidade Tiradentes dans la Zone Est. Il aborde d'abord le lien avec le social, puis amène le thème des idéologies avant de faire mention de la pensée bourgeoise, de citer en exemple le MST et d'offrir en perspective la

³⁴ Dabène, *op. cit.*, p. 61.

³⁵ Rappelons que nous avons préféré interviewer des organisateurs locaux qui sont aussi ou ont été artistes plutôt que des artistes au sens strict du terme.

³⁶ Batista, p. 188. Traduction : Qui sait, il est peut-être l'heure de rapprocher les concepts et de penser aux implications parallèles.

révolution socialiste. Autre exemple qui montre comment le *politically correct* s'efface devant la *fureur de dire*³⁷ dans le hip-hop. Il est sans doute allé trop loin lorsqu'en concluant sa longue question il demande quand on en finirait enfin avec « *l'art pour l'art* ». Les répliques ne se sont pas fait attendre de la part des panélistes. On réplique que le hip-hop s'est politisé aux États-Unis avec *Public Enemy* (PE) bien après la vague festive des années 70. Paraguai en rajoute en fustigeant les « *intellectuels qui veulent expliquer ce qu'est le hip-hop à ceux qui le pratiquent* ». Un autre panéliste, un journaliste, Bispo, répétait sans cesse que l'on doit respecter l'autre dans un débat et qu'il faut constamment « *faire des recherches sur Internet* » pour vérifier ce que l'on avance. Cet Afro-brésilien qui m'avait semblé timide ne l'était aucunement. Inlassablement, il faisait appel à l'unité avant de présenter avec une certaine éloquence ses opinions tranchées. Le panéliste le plus vieux dérogerait cependant à cette consigne et allait constamment tenter d'humilier la position adverse, les « *politiques* », ce qui ne manqua pas de susciter une réaction endiablée qui fit monter la tension d'un autre cran, dévoila le schisme dans la communauté et poussa même les choses à l'extrême lorsque Paraguai, si posé et si pacifique habituellement lorsqu'il m'entretient de ses divers intérêts, notamment l'étude des religions (il étudie l'hébreu afin de pouvoir lire la Torah), perdit quelque peu la tête et sembla un moment se poser en autorité en annonçant solennellement, comme un argument d'autorité, qu'il étudie à l'université, à la PUC. Je crois qu'il s'est vite aperçu qu'il venait de faire un commentaire insensé puisque tout à coup, il eut comme un air de détresse, « *le Paraguay* » (*o Paraguai*). Exaspéré par quelques personnes qui lui avaient coupé la parole, Paraguai fit une espèce de geste de défiance, ce que le public interprétera comme une invitation au combat. Heureusement, Paraguai parvint enfin à reprendre le contrôle de lui-même et, malgré l'émotion, l'assemblée reprit le contrôle d'elle-même.

Bispo, qui plus tard irait jusqu'à se positionner contre les mesures de discrimination positive en faveur des Noirs à l'université³⁸, s'évertuait à dénigrer les candidatures hip-hop aux élections. Sans le nommer directement, il visait sans doute à cet effet l'enthousiasme de certains pour la participation de « *Aliado G* » qui se présente cette année pour l'obtention d'un siège de député au parlement de l'État de São Paulo, sous la bannière du PC do B (*Partido Comunista do Brasil*).

Une autre personnalité de la communauté hip-hop, Ice Boy, s'est avancé et a empoigné le micro. Il est lié au Parti des Travailleurs (PT) du Président Lula (allié au PC do B). Il s'est vidé le cœur en dénonçant l'absence de reconnaissance des Bboys invités pour l'histoire de l'esclavage et des inégalités sociales au Brésil « *qui figurent parmi les plus atroces sur cette planète avec le Sierra Leone* », clamait-il. *Ce n'est pas un parti qui change l'histoire, c'est la classe des travailleurs. Et le hip-hop fait partie de la classe des travailleurs.* Ice

³⁷ En référence à l'ouvrage pionnier de George Lapassade et Philippe Rousselot, *Le Rap ou La fureur de dire*. 6^e édition, Paris . L. Talmart, 1998, 143 p.

³⁸ Un débat qui fait rage actuellement au Brésil. La discrimination positive pour des places à l'université a suscité une levée de bouclier de la part d'universitaires, incluant de nombreux Noirs, craignant une montée du racisme et une dévalorisation des professionnels noirs.

Boy était devenu hostile et la véracité ou fausseté du contenu de ses dires ne seraient même plus réfléchis dans ce contexte polarisé. [...]

Une Bahianaise se pointe et parle d'aller camper à la Universidade de São Paulo (USP) pour réclamer davantage de places réservées pour les Noirs. Sans écho. Un Bboy ami de Paraguai s'amène ensuite au micro. Je crains le pire pour l'avoir entendu à quelques reprises, cet individu est un trou noir de négativité comme j'en ai rarement connu dans ma vie. Il est tout petit, prend un air gaillard et à demi-étalon lorsqu'il s'exprime par la danse ou par la parole, en plus d'être d'une susceptibilité déconcertante. Il se lance dans une diatribe qui envoie paître Marx, le Capital, les idéologies et surtout, la théorie. « La théorie, ça ne sert à rien, ça ne vaut rien et ça n'a jamais eu le moindre impact dans ma vie ». Et la question finale qui sera elle aussi ovationnée par la moitié de la salle : « Quand est-ce que le hip-hop s'est engagé à sauver le monde ? ». Effectivement, rien ni personne n'ont engagé le hip-hop dans une telle mission, mais crier haut et fort sur une tribune à São Paulo au Brésil que l'on se défend de vouloir changer le monde me semble être un commentaire d'un conservatisme effrayant.

Les arguments sont ensuite devenus entre faibles et bidons.

Les artistes ont tenté une fortification de leur défense. Paraguai a parlé d'un moine bouddhiste au Forum Social Mondial qui aurait mis une foule de jeunes en échec en les interrogeant à savoir comment ils, les jeunes participants, espéraient « changer le monde » s'ils ne pouvaient se concentrer sur leur propre respiration une minute entière. Le Bboy plus âgé affirma qu'il n'existe pas de hip-hop brésilien, que le vrai hip-hop est étasunien et que si le hip-hop existe en Allemagne et au Japon « là où il n'y a pas de Noirs ni de périphérie », c'est parce que, selon lui, c'est une culture et non un mouvement.

Un type en furie s'est levé et a parlé de l'URSS et de la Corée du Nord, bien que je n'aie pas compris en quels termes exactement. Il a juré ne pas permettre qu'on mette Malcom X et les Black Panthers à la poubelle de l'histoire avant de lancer son accusation finale, celle dont le reflux a fait tant de dommage aux marxistes orthodoxes : « Ceux qui croient que le hip-hop doit être festif ne font qu'alimenter l'idéologie bourgeoise ». En outre, l'intervenant n'a pu s'empêcher d'avancer que si le hip-hop demeure sans propriétaire, « les Blancs vont se l'approprier comme le Jazz ». Par la suite, un jeune rappeur appelle à ce qu'on oublie les États-Unis et le monde extérieur pour enfin vivre « notre culture ici au Brésil ». Il reçoit une ovation monstre, à laquelle participe une jeune fille qui frôle l'hystérie et qui saute sur une chaise tout juste à ma gauche. [...]

Bispo insiste à nouveau sur l'importance du respect de l'Autre et sur l'importance de vérifier ses informations. Paraguai déplore les attaques personnelles ce à quoi Tito répond calmement depuis l'assistance que personne ne l'a visé lui de façon personnelle, ce qui est exact à mon avis. Paraguai reprend un peu d'aplomb. Le quatrième panéliste qui a semblé un peu dépassé intervient et lance un cri du cœur partagé par plusieurs bboy : les rappeurs (élément dans lequel se concentrent les « politiques ») ne sont-ils pas eux-

mêmes le problème en abandonnant les autres éléments, en appelant sans cesse à la révolution sans pour autant pouvoir se priver « d'investir dans des chaussures à R\$ 200 plutôt que d'investir dans les jeunes de leur quartier ».

Une jeune fille se présente à l'avant et lit calmement une question qu'elle a pris soin d'écrire sur un bout de papier. Elle rappelle le thème du débat : *Le langage de la danse dans le contexte historique du hip-hop*. Tout le monde s'entend pour dire que ça n'a plus aucun rapport avec ce qui est discuté en ce moment. Un certain Mateus, un Blanc qui montrait de belles qualités en danse, est venu changer un peu l'atmosphère en montrant beaucoup plus de respect et en insistant sur le besoin de communauté et de tolérance entre les différents courants dans le hip-hop. Il s'est rangé du côté des artistes en affirmant qu'il faut savoir prendre le temps de lire le langage corporel et que les attributs du hip-hop dans son acception artistique sont bel et bien révolutionnaires. Paraguai cite Nietzsche qui aurait parlé de la danse comme « affirmation de la vie ». Le respecté DJ Erry-G, l'une des icônes du hip-hop au Brésil, qui portait un chandail subventionné par le ministère de la Santé et qui disait « Portez un condom », s'est un peu impatienté contre les « MC révolutionnaires » et a attaqué sur la forme en déplorant que ceux-ci aient détourné ce débat-ci plutôt qu'un autre ou plutôt que d'avoir proposé leur propre panel sur les liens entre politique ou socialisme et hip-hop.

Certains reviennent néanmoins à la charge et j'apprends que Thaïde, l'un des rappers les plus connus du Brésil, a été payé pour animer une soirée du PFL (*Partido da Frente Liberal*), un parti de droite conservatrice³⁹ qui prêterait certainement l'oreille si l'on proposait de rayer les favelas de la carte.

3.2.3 *La connexion hip-hop brésilienne dans la ville-globale*

Dans cette section, nous verrons comment les données recueillies montrent que la communauté hip-hop de São Paulo s'inscrit dans une trame mondiale, c'est-à-dire qu'elle contient des éléments universels et des particularismes locaux. Nous soulignerons ainsi le volet plus culturel du phénomène. Nous verrons d'abord le rôle joué par les médias, nous nous attarderons ensuite sur plusieurs volets de la « philosophie » du hip-hop paulista, puis nous montrerons comment les répondants ont confirmé la propension de la culture hip-hop à créer une culture qui pourra ensuite offrir le matériel nécessaire à un passage au politique.

³⁹ Devenu « *Democratas* » en 2007. Site internet : <http://www.democratas.org.br/>.

3.2.3.1 LE ROLE DES MEDIAS ET D'INTERNET

Si pour Manuel Castells l'information est désormais au centre de l'expérience humaine, il est intéressant de noter qu'au sein de la communauté hip-hop de São Paulo, les relations s'articulent aussi autour de la « troca de informações⁴⁰ ». Pardue a lui-même observé l'utilisation continue de cette expression chez les rappeurs⁴¹. Ainsi, elle s'est entendue régulièrement durant nos entretiens, par exemple dans cet extrait : « Daí que vem o rapper. Depois da poesia tinha necessidade de colocar ainda mais poesia, informações, aí começou a vir a linha política do rap⁴² » (IB-C4). Un rappeur a même confié à Pardue que selon lui, le hip-hop était une façon de « lier son quartier au reste de la ville et aux autres centres du hip-hop mondial⁴³ ».

Quem vai la pra fora [...] A vezes o cara que consigua ir pra fora, ele consigua ter a informação e ele não difunde a informação. Ele guardar com ele. (K-C9)⁴⁴.

Observation du 5 juin 2006

J'ai visité le Centre de citoyenneté de Osasco. [...] Le conférencier était Sergio Vaz, poète et fondateur de la Cooperifa (Cooperativa Cultural da Periferia) [...] Il a aussi insisté sur la notion « d'informations ». Il a déclaré que le hip-hop est un « trafic d'information » et il a ensuite dit que l'information équivalait au pouvoir.

Cette affinité de la communauté hip-hop avec les communications explique aussi la diffusion mondiale du rap. Comme il s'était produit à divers endroits dans le monde, c'est d'abord quelques documents audio-visuels qui font connaître le hip-hop. L'un des films ayant le plus marqué les jeunes des périphéries urbaines des années 80-90 est « Beat Street », comme le souligne au Brésil Martins Santos : « Podemos dizer que o

⁴⁰ Traduction : Échange d'informations.

⁴¹ Pardue. *op. cit.*, p. 82.

⁴² Traduction : C'est de là que vient le rappeur. Après la poésie, on avait besoin de mettre encore plus de poésie, d'informations, et c'est comme ça qu'est venue la ligne politique du rap.

⁴³ *Ibid.*, p. 264.

⁴⁴ Traduction : Celui qui va à l'extérieur [...] Parfois celui qui réussit à aller à l'extérieur, il parvient à obtenir de l'information et il ne diffuse pas l'information. Il la garde pour lui.

filme *Beat Street* foi a verdadeira febre nos cinemas de São Paulo ; todos os jovens iam vestidos no seu melhor estilo⁴⁵ »

Il se produit alors un effet de reproduction mimétique qui favorise le break-dance plus visuel. Les premiers groupes musicaux qui se forment utilisent alors l'anglais lorsque vient le temps de nommer leurs formations. Toutefois, dans un deuxième temps, les rappeurs disent saisir l'importance de localiser leur expression et ainsi d'abandonner l'anglais pour le portugais, dans le cas de São Paulo. Cette séquence s'observe à plusieurs endroits dans le monde, notamment au Sénégal⁴⁶. Lors de notre travail de terrain, le rappeur Shil est l'un de ceux qui confirmaient cette évolution au Brésil :

Vou falar a verdade pra você (...) Só que tipo assim, na...naquela época quando comecei a ouvir mesmo os gringos, no final dos anos 80. (...) não entendi, até hoje não entendi, né, as letras. Ouvia pelo, tal, pelo ritmo tal, fui observando a musicalidade daquilo, né. (...) *Public Enemy* era foda. meu. Vem realmente enganando o sistema, né. Tipo protestar. Eu pirei né, meu, é o rap que eu quero, comecei a fazer, tal, aí eu comecei a ouvir outras coisas. do também, empolgado na musicalidade tipo Wu tan clan, tal. Quando fui pra traduzir uma música do Wu Tan Clan mano, quase vomitei. Este bagulho é lixo (*rires*). Olhei, puta, muito louco, né ? Aí me decepcionei com rap gringo. Me decepcionei⁴⁷. (S-C7)

Shil explique ensuite qu'il s'est alors davantage tourné vers le reggae ou la samba pour nourrir son inspiration.

Nous l'avons évoqué dans la section sur la méthodologie. l'internet a une importance certaine au regard du développement de la culture hip-hop. Parmi nos répondants, Ronaldo et Mariana travaillent à un site web sur la culture hip-hop et d'autres thèmes. Le site, *Hip-hop de fato*, résulte de la combinaison d'efforts entre de

⁴⁵ Martins Santos. *op. cit.*, p. 70. Traduction : On peut dire que le film *Beat Street* a causé une véritable fièvre dans les cinémas de São Paulo , tous les jeunes y allaient munis de leur meilleur style.

⁴⁶ Benga. *op. cit.*

⁴⁷ Traduction : Je vais te dire la vérité [...] À cette époque, j'ai commencé à écouter les gringos. à la fin des années 80. [...] je ne comprenais et je ne comprends toujours pas les paroles. J'écoutais pour le rythme et tout, j'appréciais la musicalité de ça, non ? [...] *Public Enemy* était vraiment intense. Ils se moquaient vraiment du système. non ? Ils contestaient. Ça m'a rendu fou et je me suis dit que je voulais faire du rap. j'ai commencé à en faire et j'ai commencé à écouter autre chose. [...] Lorsque j'ai fait traduire une chanson de Wu Tan Clan, man, j'ai presque vomi. Cette chose-là, c'est de l'ordure (*rires*). Et c'est là que j'ai été déçu du rap gringo.

jeunes étudiants qui se sont principalement connus à travers l'internet et qui s'organisèrent afin de se lancer dans ce projet. Ces initiatives sont courantes dans la communauté hip-hop et montrent comment les membres de la communauté hip-hop créent des espaces, dans ce cas-ci virtuels, afin d'informer et de débattre sous l'égide de la culture qui les relie. « Pour encourager les gens à chercher l'information et les inciter à agir », affirme Ronaldo (Ro-B3.5).

Pour Mariane Lemos de Lourenço⁴⁸, les rappeurs considèrent que les médias sont alliés du système qu'ils disent combattre. Ronaldo semble confirmer cette opinion lorsqu'il explique pourquoi selon lui les médias de masse ne font pas jouer de musique hip-hop : « O rap ainda hoje está muito censurado. Existe várias censuras que não permite procurar entrar na mídia. [...] Pelo preconceito, pelo racismo, aí muita coisa // Até por ser uma musica de periferia, a..., a alta-sociedade não permite, não⁴⁹ » (Ro-C20).

Ce qu'il faut retenir néanmoins du projet lancé par ces habitants de la périphérie, c'est que le rejet du « sistema » ne se traduit pas par une apathie cynique mais par de nouveaux types d'organisation, comme celui que permet internet.

3.2.3.2 PHILOSOPHIE DU HIP-HOP PAULISTANA

A) « *NÃO TEM DONO, PORRA !* » (ANARCHIE/HIERARCHIE)

Au chapitre 1, nous avons exposé comment la culture hip-hop a été associée au postmodernisme. L'une des facettes de cette compatibilité se trouve dans le rejet des hiérarchies. Nous sommes d'avis qu'il n'y a pas d'autorité dans la culture hip-hop, même s'il existe des références importantes. Voyons comment s'exprime cette critique des hiérarchies.

⁴⁸ Lourenço. *op. cit.*, p. 45.

⁴⁹ Traduction . Encore aujourd'hui le rap est très censuré. Il existe diverses censures qui ne laissent pas percer les médias. [...] À cause des préjugés, du racisme, et plusieurs choses [...] Et même parce que c'est une musique de périphérie, la haute société ne la permet pas.

En premier lieu, citons Spensy Pimentel à propos de la culture hip-hop: « Mas o que significa fazer parte de um movimento que não pede carteirinha nem ficha de filiação? Minha tese: hip hop irmão, é a palavra que liberta⁵⁰ ». Mais libère-t-il d'absolument tout, ce mot ? Lors de notre visite chez l'artiste engagé Gaspard, du groupe Z'África Brasil, nous avons observé sur l'un des murs du studio, tout juste à côté d'une bannière rouge du *Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Teto* (MTST)⁵¹, une citation de Glauber Rocha placée bien en évidence : *Sou um artista. Não me exijam coerência*⁵² (Observation du 10 juin 2006).

Mano Brown critique aussi vertement les intellectuels noirs du Brésil et déclare en 1995 que le mouvement noir est de l'élite et que le rap est le véritable mouvement noir « Não vejo movimento tentando falar com presos, com o pessoal da Febem na periferia⁵³ ». En entretien, le King Zulu du Brésil, Nino Brown, est sorti de sa retenue habituelle pour critiquer plus sévèrement l'autorité qu'on accorde aux académiciens plutôt qu'à ceux qui ont « vécu le hip-hop ».

Eu não vou mais participar das reuniões, você, você participa de uma reunião pra fazer uma palestra “o que é hip-hop”, né ? E quando você chega lá, você tem que ter um certificado da faculdade da USP. Eu não tenho. (...) // Falar do hip-hop enquanto, enquanto alguém que viveu hip-hop, você não pode⁵⁴. (NB-C1)

Nous-même, en réalisant nos interviews, nous nous sommes fait demander par deux répondants que l'entrevue menée soit un échange plutôt qu'une simple faveur

⁵⁰ Spensy Pimentel, « Ontem e Hoje », In collectif, « Hip-Hop Hoje », *Especial Caros Amigos*. São Paulo : Editora Casa Amarela, 24 juin 2005, p. 3.

p. 3. Traduction : Mais qu'est-ce signifie faire partie d'un mouvement qui ne demande pas de carte de membre ni de fiche d'inscription ? Ma thèse : le hip-hop mon frère, c'est le mot qui libère.

⁵¹ Traduction : Mouvement des Travailleurs Sans Toit. Inspirés du Mouvement des paysans Sans Terre (MST). Des mouvements qui revendiquent des logements se sont multipliés à São Paulo. Voir Charmain Levy, « Brazilian Urban Popular Movements : The 1997 mobilization of the inner-city slum movement in São Paulo ». (mimeo).

⁵² Traduction : Je suis un artiste, n'exigez pas que je sois cohérent.

⁵³ Traduction : Je ne vois pas le mouvement noir tenter de dialoguer avec les détenus. avec les gens de la Febem dans la périphérie.

⁵⁴ Traduction : Je ne participe plus aux réunions. Tu participes à une réunion pour donner un atelier sous le thème « Qu'est-ce que le hip-hop » et, lorsque tu arrives, tu dois avoir un diplôme de la USP. Je n'en ai pas. Parler du hip-hop en tant que personne qui l'a vécu, tu ne peux pas.

accordée à un chercheur. À l'occasion de ces deux entrevues, nous avons donc également inversé les rôles et avons-nous même été interviewé.

L'un d'eux était Kall, le MC de Capão Redondo. Voici la réponse qu'il nous fit parvenir après avoir reçu notre premier courriel qui visait à établir des liens avec la communauté hip-hop paulista :

Salve Guilherme, bom fico feliz em saber que tu tá decendo a America para conhecer a maneira de ser e fazer Hip Hop no Brasil. Posso de dar uma força... mas acho que podemos fazer um acordo de troca... (...) Você pode trazer material de Hip Hop do seu país? (revistas, Música, contatos com grupos) E para finalizar... queria de fazer um pergunta reflexão: No que você pode contribuir com seu trabalho ou com sua ação⁵⁵? (courriel reçu le 2 mars 2006)

Contrairement aux artistes de la *vieille école*, les militants de la seconde génération se distinguent tous par leur approche plus austère nonobstant la cause vers laquelle ils canalisent leurs énergies. Mano Brown, le rappeur de Racionais MC et le personnage le plus connu du hip-hop brésilien, est lui-même un personnage difficile d'accès qui refuse souvent de se prêter au jeu médiatique. Un chercheur britannique raconte la difficulté qu'il a eue lorsque Brown accepta de le recevoir mais ne lui accorda que très peu d'attention⁵⁶. De la même manière, l'anthropologue Pardue explique comment ce rappeur signifia clairement qu'il n'avait aucune intention « d'échanger des informations » avec lui⁵⁷.

Kall se revendique lui aussi de cette tradition qui impose le respect du peuple de la périphérie en général et de la Zone Sud en particulier. Ce rappeur qui étudie également à la PUC-SP nous a été d'une grande aide et il s'est constamment montré dévoué à notre

⁵⁵ Traduction : Je te salue Guillaume, je suis heureux de savoir que tu descendras l'Amérique pour connaître notre façon d'être et de faire du hip-hop au Brésil. Je peux de donner un coup de main... mais je pense qu'on peut se mettre d'accord pour un échange... Est-ce que tu peux amener des documents hip-hop de ton pays (revues, musique, contact avec des groupes). Et enfin... j'aimerais te faire une question-réflexion : Comment est-ce que tu peux contribuer avec ton travail ou avec ton action ?

⁵⁶ Patrick Neate, *Where you're at : notes from the frontline of a hip-hop planet*. New York: Riverhead Books, 2004, 274p.

⁵⁷ Pardue, *op. cit.*, 76.

cause⁵⁸. Tous n'ont toutefois pas conservé le même souvenir de leur rencontre avec Kall ; c'est le cas de Batista qui insiste dans son ethnographie sur les « provocations » du rappeur de Capão Redondo. Lors d'un débat public, Kall laissa connaître le fond de sa pensée sur les entreprises ethnographiques du chercheur brésilien : « É muito estranho que em pleno seculo XXI ainda somos estudados, como objeto, por pessoas que só querem subir na vida⁵⁹ ». Peu après, lorsque Batista propose de repousser un rendez-vous au moment où Kall propose que la rencontre se tienne en périphérie plutôt qu'au centre-ville, le rappeur dégage : « Qual é Batista, está com medo de vir para a periferia ? É aqui que acontece o evento que você quer estudar, se você não vem para cá seu estudo estará furado⁶⁰ ».

Lorsque nous avons fait savoir à Kall que nous avions lu sur son histoire et celle de sa *posse*, *Conceitos de Rua*, la thèse de Batista, il s'est montré vivement déçu de savoir que « une fois de plus », des chercheurs réalisaient des études à propos du hip-hop paulista mais qu'ils ne partageaient pas les bénéfices avec ceux qui y avait contribué. C'est aussi Kall qui nous lança cette phrase au moment où il m'expliquait ne pas apprécier le gangsta rap mais qu'il en défendait néanmoins sa légitimité : « Hip-Hop não tem dono porra⁶¹ ». (K-C9)

Cette indépendance d'esprit et cette critique constante de l'autorité ne sont pas perçues comme ayant des effets uniquement positifs. Le MC Soneca nous disait à ce sujet que « muitas vezes o que atrapalha, é o ego⁶² ». C'est aussi l'envers de la médaille que concédait Marcelo Buraco, l'un des principaux organisateurs de la Nação Hip Hop Brasil, à la Marina Amaral de la revue Caros Amigos : « Tout le monde veut parler pour

⁵⁸ Olivier Dabène note la même chose et remercie Kall en introduction de son ouvrage, *op. cit.*, p. 12.

⁵⁹ Batista, *op. cit.*, p. 112. Traduction : C'est étrange qu'en plein XXI^e siècle que nous soyons encore étudiés, comme des objets, par des gens qui veulent « monter » dans la vie.

⁶⁰ *Idem*. Traduction : Qu'est-ce qu'il y a Batista, tu as peur de venir dans la périphérie ? C'est ici qu'a lieu l'évènement que tu veux étudier, si tu ne viens pas ici, ton étude sera incomplète.

⁶¹ Traduction : Le hip-hop n'a pas de propriétaire.

⁶² Traduction : Souvent, ce qui retarde, c'est l'égo.

soi-même, personne ne veut que l'autre parle à sa place⁶³ ». C'est aussi la conclusion à laquelle est venu un certain Guilherme lors d'une rencontre du *Fórum Hip-Hop et Poder Público*. Ce représentant du Secrétariat à la jeunesse venait rencontrer l'assemblée pour régler un différend et bien que nous n'ayions pas saisi exactement quels étaient les termes exacts du problème, le représentant de l'administration municipale s'est buté à une telle levée de boucliers devant cette assemblée visiblement déterminée à ne lui faire aucune concession qu'il eut un moment un air dépité et conclut à voix haute : « Je vois que le hip-hop est né pour critiquer la société » (Observation du 31 juillet 2006).

Enfin, il est intéressant d'ajouter que nous avons été témoin de plusieurs prises de position libertaires, ce qui tend à confirmer la compatibilité du hip-hop avec l'anarchisme. Martins Santos introduit le « rap produit au Brésil en tant que projet artistique de résistance au système hiérarchique de pouvoir et de prestige⁶⁴ ». L'écrivain Ferréz, devenu célèbre au Brésil pour avoir contribué au développement d'une *littérature marginale* et avec qui nous avons eu le privilège de converser, admettait sa fascination pour l'anarchisme. Dans le même quartier, Capão Redondo, Kall nous disait lui-même en réaction à l'enthousiasme de certains pour les partis ou organisations politiques : « Na verdade, deste ponto de vista, eu sou anarquista⁶⁵ » (K-C17).

Nous l'avons mentionné, il y a des figures de référence dans la communauté hip-hop. Le King Zulu en est une et plusieurs membres de la communauté nous ont fait part du respect qu'ils ont à son égard. Néanmoins, il est révélateur de considérer cette réponse de Dodo qui nous a fait les éloges de Nino Brown mais établit des limites claires :

Por exemplo, si o Nino Brown chegar pra mim hoje e falar: « Dodo, eh, a partir de hoje, todos nós o movimento hip-hop temos que seguir a linha do partido tal ». Eu vou falar para ele: « Segue você. Eu vou seguir a minha linha e nunca vou

⁶³ Marina Amaral, « Da volta para o futuro ». In collectif, « Hip-Hop Hoje », *Especial Caros Amigos*. São Paulo : Editora Casa Amarela, 24 juin 2005, p. 4-6.

⁶⁴ Martins Santos. *op. cit.*, p. 10.

⁶⁵ Traduction : En réalité, de ce point de vue, je suis anarchiste.

abandonar o hip-hop ». // Porque o Nino Brown para mim é uma referencia do hip-hop em São Paulo, entendeu⁶⁶ ? (Do-C19)

B) L'AUTHENTICITE

Les figures importantes du hip-hop ont marqué la scène médiatique du Brésil par leurs prises de position intransigeantes. Cette attitude qui refuse les concessions tire ses racines dans l'importance cruciale que nombre de rappeurs accordent à demeurer authentique et ainsi à éviter de « se vendre ». C'est ce que cherchait à montrer le rappeur Mano Brown lors d'un important gala de musique lorsqu'il refusa pendant un long moment de recevoir son prix des mains de Carlinhos Brown, un artiste noir de Bahia dont « l'allure carnavalesque et joviale » contraste avec la « posture sérieuse voire tragique des rappeurs de São Paulo⁶⁷ ». C'est cette même intransigeance vis-à-vis d'un système de valeur qui incitera MV Bill à fonder un parti politique dont seuls les Noirs peuvent devenir membres.

C'est la même importance accordée à l'authenticité qui incitera les rappeurs brésiliens à adopter le portugais après les premières tentatives d'imiter le style et la langue du hip-hop new-yorkais. C'est également ce principe qui amène les rappeurs à faire référence à des icônes afro-brésiliennes de résistance, ou à choisir des extraits sonores brésiliens pour les intégrer à leurs constructions musicales (principe du sample). Un groupe que nous avons interviewé, Sinho Preto Velho pousse si loin ce désir de s'enraciner dans le patrimoine indigène de São Paulo qu'il compose des chansons en Tupi-Guarani, la langue des nations autochtones que l'on trouvait historiquement sur les terres où est située aujourd'hui la métropole du Brésil.

⁶⁶ Traduction : Par exemple, si Nino Brown vient de me dire : « Dodo, à partir d'aujourd'hui, nous le mouvement hip-hop, nous devons suivre la ligne de tel parti ». Je vais lui dire : « Suis-là, toi. Je vais suivre ma propre ligne et je ne vais jamais abandonner le hip-hop ». Parce que pour moi, Nino Brown est une référence du hip-hop à São Paulo, tu comprends ?

⁶⁷ Dabène, *op. cit.*, p. 158.

Plusieurs des personnes interviewées ont insisté sur l'importance de « ne pas oublier d'où l'on vient » (IB-D6). Le King Zulu Nino Brown nous a même dit qu'un texte de rap devait « obligatoirement » faire référence à son quartier (NB-D6).

L'importance de l'authenticité au sein de la culture hip-hop peut être révélée à travers l'histoire du rappeur Gabriel O Pensador qui s'est vu désavoué par la communauté hip-hop suite à ses succès au début des années 90 :

the rapper was charged with the privatisation and commodification of Hip-Hop culture as well as ideological incorrectness – in other words, reaping the benefits of Hip-Hop without adhering to its political aims and without reinvesting some of the capital into the movement. This initiative supported by key members of the movement, such as Sales, Brown and DJ Hum provoked an arbitrary closure clearly delimiting what rests within the identity spectrum of the movement and what falls outside it⁶⁸.

Selon Hershmann toutefois, O Pensador aurait été victime de sa condition de Blanc de classe moyenne⁶⁹, en plus d'avoir accepté les compromis que refusent les rappeurs qui brandissent leur fierté d'appartenir à la périphérie et de s'exprimer avec le langage de celle-ci. Pour MC Guilherme, prendre part de cette façon aux émissions de variétés des grandes chaînes brésiliennes équivaut à « se vendre⁷⁰ ».

Le cas de O Pensador trouve aussi son écho dans l'historiographie hip-hop étasunienne avec l'épisode Vanilla Ice. Ce rappeur, premier Blanc à connaître du succès avec une version édulcorée de musique rap, dont le succès déplaisait déjà grandement à la communauté hip-hop des Etats-Unis, se retrouva davantage ostracisé lorsqu'on découvrit que son passé allégué de dur de dur dans une école secondaire violente de Miami était une pure invention⁷¹. Bollig prend néanmoins la défense de Gabriel O Pensador en précisant que ce dernier, contrairement à Vanilla Ice, n'a jamais cherché à se

⁶⁸ Goetz Ottamann. « About God and b-boys : what is local in Brazilian Hip-Hop ? » (miméo), 19 p.

⁶⁹ Hershmann cité par Lourenço, *op. cit.*, p. 39.

⁷⁰ Lourenço, *idem*.

⁷¹ Bollig, *op. cit.*, p. 170.

présenter comme porte-parole des classes populaires ou même de la communauté hip-hop⁷².

De la même façon, au Québec, le groupe Loco Locass formé de trois rappeurs blancs a connu un succès sans précédent pour des artistes se revendiquant de la culture hip-hop. Dans les quartiers périphériques de Montréal, Loco Locass suscite un mélange d'écoute polie et d'indifférence. Les chansons indépendantistes qui dénoncent les partis ou leaders fédéralistes et qui glorifient René Lévesque demeurent sans écho dans la communauté hip-hop montréalaise même si elles obtiennent des succès inédits auprès des classes moyennes à l'échelle québécoise. Pour éviter le traitement reçu aux États-Unis par Vanilla Ice et au Brésil par Gabriel o Pensador, Loco Locass eut l'habileté de préserver le respect de la communauté hip-hop par un coup médiatique : lorsque les rappeurs reçurent un trophée couronnant leurs succès, ils annoncèrent illico qu'ils le remettrait à l'un des pionniers de la scène locale qui s'était vu boudé par les médias de masse⁷³.

Marilia Sposito conclut à propos des jeunes appartenant à la culture hip-hop : « Les paroles, à travers leur poésie, doivent miroiter l'ici et le maintenant de ceux qui vivent la réalité du monde de la rue, du quartier, de la ville et sur ce plan, le rap prend une dimension spécifique, particulière et même nationale⁷⁴ ». La réflexion suivante de Shil confirme cette idée :

É isso que a gente tem que fazer, meu. A gente tem que ver os nossos problemas. Este problema que tive, eu vou pôr na letra. Não importa o problema do americano. (...) Quando eu vejo que o cara está falando mas que não sabe, já não curto. Si o cara quer falar de crime, mas nunca robou, quer falar de cadeia, mas nunca foi preso. Tá ligado ?⁷⁵ (S-CI.2)

⁷² Bollig, *idem*.

⁷³ Il s'agit du rappeur d'origine rwandaise Sans Pression (SP) dont l'album s'est vendu à 30 000 exemplaires sans obtenir la visibilité des radios commerciales, un phénomène exceptionnel.

⁷⁴ Sposito citée par Lourenço, *op. cit.*, p. 30.

⁷⁵ C'est ça que nous devons faire. Nous devons voir nos problèmes. Le problème que j'ai vécu, je vais le mettre en paroles. Ce n'est pas le problème de l'Américain qui est important. (...) Quand je vois un gars qui parle de ce qu'il ne connaît pas, là ça ne me plaît plus. Le gars veut parler de crime. mais il n'a jamais volé. Il veut parler de la prison, mais n'a jamais été arrêté. Tu comprends ?

C) UN SENS A LA VIE

Le « guerrier » Mano Brown chante que « mourir comme un homme, c'est la récompense de la guerre⁷⁶ ». Il y a en effet une connotation tragique qui accompagne la culture hip-hop, plus particulièrement à partir de la « nouvelle école » *paulistana* au début des années 90. Le hip-hop est tragique puisqu'il rappelle sans arrêt la fatalité de la vie en périphérie. Néanmoins, même si cette culture met en évidence les côtés les plus sombres du quotidien dans une favela, c'est aussi elle qui offre le salut. Nous avons observé, comme Pimentel, l'étonnante régularité avec laquelle des participants à la culture hip-hop nous ont confié que celle-ci avait sauvé leur vie⁷⁷.

Il découle de cette attitude une mise en valeur d'un sens à la vie octroyé par la culture hip-hop de façon parfois similaire à l'accomplissement spirituel. Les quatre éléments qui animent cette culture sont devenus pour plusieurs les points cardinaux d'une existence parfois ainsi rescapée de la dérive :

Até eu, na verdade eu cheguei mudar bastante do que era através do hip-hop [...] Foi me mostrando, eh, criando a minha identidade, foi o que o hip-hop me ajudou. Fez que minha identidade foi uma pessoa mais ativa. Foi o que me mudou, tipo, pessoalmente. Não ficar esta pessoa limitada, na periferia. Mas ser esta pessoa na periferia que corre *atrás* de um... de um porque, né⁷⁸ (Ro-C12)

Dodo nous informa que ce volet du hip-hop incite les organisateurs du *Agosto negro*⁷⁹ à tenir leur évènement sous le thème *Hip-Hop Salva ?*⁸⁰ (Do-9). Pour sa part, Nino Brown explique qu'il a été sensibilisé à la cause écologiste et qu'il a entrepris de recycler certaines matières en vertu des valeurs que lui a appris la « *Zulu [nation]* » (NB-B11).

⁷⁶ Dabênc. *op. cit.*, p. 143.

⁷⁷ Pimentel. *op. cit.*, p. 3.

⁷⁸ Traduction : Même moi, en vérité, j'ai beaucoup changé par rapport à ce que j'étais à travers le hip-hop. [...] Ça m'a montré, à développer mon identité, c'est ce que le hip-hop m'a aidé à faire. Il a fait de moi une personne plus active. C'est ce qui m'a changé, personnellement. Ne pas demeurer une personne limitée, dans la périphérie. Mais être cette personne dans la périphérie qui court après... après un « pourquoi ».

⁷⁹ Traduction : Mois d'Août noir.

⁸⁰ Traduction : Est-ce que le hip-hop peut nous *sauver* ?

La discipline que s'imposaient les premières *posses* oeuvrant dans le rap conscient permet de saisir comment ce phénomène parvient à avoir un impact aussi important dans la vie de ceux qui y adhèrent à ce moment. Comme l'écrit Paz Tella : « Os meninos antes eram um sacerdocio, seguindo a biblia do Malcom X, ou seja, não fumavam, não bebiam, não usavam drogas ;. O rap era uma disciplina, era como uma religião islamica: solidariedade, levar jauda aos que precisam [...] ⁸¹ ».

Cette discipline est observable également dans le profond respect des quatre éléments de la culture hip-hop. Tous les interviewés, sauf un, ont concédé qu'il est important d'avoir « tous les éléments, ensemble, toujours ». Le respect de cette philosophie ou des icônes du hip-hop prend parfois la forme d'un véritable catéchisme, comme lors de notre passage dans une activité hip-hop dans le quartier de Parque Bristol dans la Zone Sud :

Observation du 17 juillet 2006

Ils m'ont invité à m'asseoir à une grande table dans le fond du petit bâtiment qui sert de maison culturelle. Dimenor était plutôt effacé, et c'est Aurélio qui prenait la parole. Ce n'était plus tout à fait une activité avec les jeunes puisqu'il s'adressait surtout à moi, même en présence des jeunes qui remuaient de plus en plus sur leurs chaises devant moi, mais ce n'était pas non plus une entrevue puisqu'il me faisait plutôt un exposé de son travail. Au moment où il sembla être à court d'idée, il invita les enfants à participer et les fit réciter littéralement des leçons qu'ils avaient apprises sur le hip-hop. Quels sont les quatre éléments ? Quel est le père fondateur du hip-hop ? Comment est-ce qu'on réussit à être un bon MC ? Les réponses à cette dernière étaient évocatrices au regard du potentiel éducatif qu'accordent ces éducateurs à la culture hip-hop : il s'agit de respecter sa mère et son père, de ne pas boire d'alcool et de ne pas fumer, etc.

L'un des artistes rencontrés, le bboy Paraguai, a insisté sur ce qu'il considère être la richesse de la culture hip-hop. Paraguai reconnaissait quatre croisements entre culture

⁸¹ Paz Tella, *op. cit.*, p. 110. Traduction : Les gars étaient comme des prêtres qui suivaient la bible de Malcom X, c'est-à-dire, ils ne fumaient pas, ne buvaient pas, ne consommaient pas de drogues. Le rap était une discipline, c'était comme une religion islamique : solidarité, aider ceux qui sont dans le besoin, amener la bonne parole. c'était un véritable travail de prêtre.

hip-hop et religion. D'abord, il prétend qu'au Brésil, ce sont des prêtres qui ont, les premiers, ouvert des espaces aux *bboys* afin qu'ils puissent exécuter leur danse. En second lieu, Paraguai affirme que les MC eux-mêmes ont une approche qui ressemble à celle des pasteurs protestants étasuniens. En effet, certains rappers de ce pays, dont KRS-One, ont pris l'habitude d'apparaître publiquement vêtus d'une soutane de prêtre, prêchant l'importance du « message » que doit contenir le rap. Troisièmement, le bboy associe l'origine jamaïcaine de la création musicale de la culture hip-hop au rastafarisme, une spiritualité courante dans les communautés noires des Amériques. Encore aujourd'hui, les « traces » laissées par les icônes Rastas se trouvent constamment, notamment par les références à « *Jah* » ou à « *Babylone* ». Paraguai rappelait enfin l'œuvre des « *Last Poets* », précurseurs du rap aux États-Unis, dont les écrits étaient fortement politisés et faisaient écho par leur poésie à l'action politique de la guérilla urbaine des Black Panthers. Sous l'influence du « *Black Islam* », ces poètes s'étaient convertis à la religion musulmane. Étonnamment, Paraguai fut très peu enthousiaste lorsque j'ai évoqué le rap gospel brésilien⁸². Pour lui, ces chanteurs produisent une musique de piètre qualité et lancent des messages (*postura*) incohérents puisqu'ils parlent sans cesse de Dieu mais sont « super capitalistes ». Le bboy ajoute avec un air peu impressionné : « Hoje, qualquer madame é budista, é a mesma coisa⁸³ ». (P-C18). Paraguai n'est pas le seul artiste hip-hop à s'intéresser de près à la religion, certaines posses également axent leurs actions sur cet aspect (nous verrons le cas de la posse Haussa à la section 3.2.4.2-c). Les rappers les plus connus incluent eux aussi d'abondantes références à Dieu dans leurs textes ; le plus grand succès du rappeur Messageiro da Verdade (MV) Bill est intitulé : *Só Deus pode me julgar*⁸⁴.

⁸² Voir les travaux de Regina Novães. « Les errants du nouveau millénaire : psaumes et versets dans l'espace public », Présentation à la XXVII^e Conférence Internationale de la Société Internationale de Sociologie des Religions, 13 octobre 2003. [En ligne] URL : <http://www.gripal.ca/content/view/full/36/69/>, Consulté le 15 janvier 2008.

⁸³ Traduction : Aujourd'hui, n'importe quelle *madame* est bouddhiste. En portugais brésilien, le mot « madame », tiré du français, fait généralement référence aux dames de la haute société.

⁸⁴ Traduction : Seul Dieu peut me juger.

Un autre aspect de la culture hip-hop brésilienne qui présente une ressemblance frappante avec l'expérience vécue aux États-Unis est celle de la centralité de ceux qui sont devenus *martyrs*. Aux États-Unis, les célèbres assassinats de Tupac Shakur et Biggie Small ont provoqué d'interminables spéculations sur la véracité ou non de leur mort et de leur éventuelle résurrection médiatique. Partout dans le monde, de Longueuil à Dar-Es-Salaam, la popularité de ces deux rappeurs tués au sommet de leur gloire ne semble pas s'épuiser, notamment grâce à des vêtements à leur effigie.

Au Brésil, au moins deux morts ont reçu une vénération similaire au sein de la communauté hip-hop. Ainsi, on continue de saluer régulièrement la mémoire du rappeur Sabotage tué en raison de ses antécédents dans le crime organisé. Mais c'est surtout la mort de Preto Ghóez dans un accident de la route qui a généré au Brésil une immense vague de sympathie. Les références à ce « martyr » sont omniprésentes au sein de la communauté hip-hop. Elles prennent d'ailleurs des formes diverses : dans la petite ville de Sorocaba, dans l'État de São Paulo, suite à l'invasion d'une zone inoccupée par des paysans sans terre, les nouveaux habitants ont repris le nom Preto Ghóez lorsque vint le moment de baptiser l'une des rues qu'ils construisirent.

Image 3.1 : Panneau de la rue Preto Ghóez. à Sorocaba (SP)



Les hommages ritualisés rendus à Preto Ghóez ont même eu raison de la patience de certains militants de la communauté hip-hop tel Cangaceiro dans l'extrait suivant : « Preto Ghóez é mais um individuo como qualquer individuo. Claro ele tem que ser

lembrado mas chega uma hora que vira muito chato. Toda hora, toda hora, toda hora, toda hora⁸⁵... » (C-C18).

D) L'ESTHETIQUE DU GANGSTA

L'un des aspects importants de l'évolution mondiale de la culture hip-hop et qui se transpose donc également au Brésil est l'émergence d'un courant qui adopte « l'esthétique du gangster » plutôt que celle du guerrier. Aux États-Unis, cette période dite *gangsta* a succédé à la phase engagée des années 80 et des indices semblent indiquer une évolution similaire à São Paulo⁸⁶.

Pour Paraguai, le gangsta rap n'existe pas au Brésil puisqu'il constitue en soi une culture que ce bboy juge étrangère à la culture hip-hop. « É uma cultura totalmente diferente⁸⁷ » (P-C9). Au regard de la criminalité, il affirme que au contraire lorsque la culture hip-hop prend de la vigueur, les gangs criminalisés voient leur effectif se réduire. Cette thèse est souvent répétée aux États-Unis et ailleurs bien que, selon l'historien du hip-hop Jeff Chang, elle n'ait pas fait l'objet d'une véritable démonstration.

L'opinion de Paraguai ne fait pas l'unanimité puisque pour Kall, son collègue, toute la communauté hip-hop au Brésil fait désormais du gangsta rap, un style musical qu'il n'aime pas mais qui représente à ses yeux une appropriation différente. MV Bill, que l'on saurait difficilement associer au gangsta rap, insiste dans sa musique sur les injustices subies par les habitants de la périphérie qui justifieraient les soulèvements de tous les genres. C'est donc sans surprise qu'on l'entend, dans une chanson, terminer une énumération d'organisations communautaires ou politiques qu'il salue (MST, CUT,

⁸⁵ Traduction : Preto Ghóez est une personne parmi d'autres. Bien sûr, on doit se souvenir de lui mais il vient un moment où ça devient ennuyant. Toujours, toujours. toujours. toujours...

⁸⁶ Selon certains amateurs, Fação Central, dont le style s'apparente davantage au gangsta rap, serait en voie de déloger Racionais MC à titre de groupe le plus populaire de la scène hip-hop brésilienne.

⁸⁷ Traduction : C'est une culture totalement différente.

UNA, CUFA) en nommant le PCC⁸⁸, lui accordant alors le même statut que les précédentes. Le rappeur Shil, lors de notre entretien avec lui, n'a pas hésité à approuver le raisonnement de ceux qui optent pour le crime une fois acculés au pied du mur :

Tem algumas [quebradas] que nem tem saneamento básico, não tem esgoto, é muito precario. [...] Então as pessoas que tem mais dificuldades tende a se virar de otro jeito, alternativos, não que são criminosos não, tem muitos boms, muitos trabalhadores... o que eu falou é que a fome // entendeu ? quando bate mano, você não quer saber de nada. Especialmente si tiver um filho. Eu ja tenho um filho. Graça a Deus eu tenho emprego. Mas si um dia o meu filho pediu o que comer e eu não tiver, vou dar um jeito. Entendeu ?⁸⁹ (S-B7)

Sur la même lancée, Mano Brown ne chante-t-il pas qu'en réalité, lorsqu'un jeune de la périphérie doit choisir entre le crime ou une vie rangée, c'est l'équivalent de choisir entre : « Vivir poco como um rei o muito como Zé⁹⁰ » ?

Deux nuances doivent néanmoins être apportées. D'une part, le rap engagé paulista est plus sombre que son équivalent aux États-Unis, ce qui rend le virage gangsta moins original pour cette scène. D'autre part, le gangsta rap, même s'il présente davantage le risque de glissement vers l'apologie du crime, n'est pas exempt de contenu engagé.

E) LES FEMMES

Aucune femme ou groupe féminin n'a acquis une réelle notoriété dans la culture hip-hop de São Paulo « malgré leur multiplication dans les périphéries », écrit Olivier Dabène⁹¹. Aucune de ces formations n'est apparue dans notre parcours ethnographique et

⁸⁸ Primeiro Comando da Capital. Redoutable groupe criminalisé à São Paulo. Durant notre séjour, ils déclenchèrent des attaques simultanées partout sur le territoire de la ville qui s'en trouva littéralement assiégée. Une centaine de policiers furent assassinés, ce qui entraînera subséquemment une répression bien pire encore.

⁸⁹ Traduction : Il y a certains quartiers qui n'ont même pas de services sanitaires, n'ont pas d'égoûts, c'est très précaire. [...] Alors les gens qui ont le plus de difficultés, ils tendent à trouver d'autres moyens, alternatifs, ce ne sont pas des criminels non, ils sont très bons, très travailleurs... ce que je veux dire c'est que lorsque la faim // tu comprends ? Quand elle te frappe, man, tu ne veux plus rien entendre. Spécialement si tu as un fils. J'ai un fils. Merci à Dieu, j'ai un emploi. Mais si un jour mon fils me demandait à manger et je n'avais rien à lui donner, je trouverais d'autres moyens, tu comprends ?

⁹⁰ Traduction : Vivre peu comme un Roi ou longtemps comme « monsieur n'importe qui ».

⁹¹ Dabène. *op. cit.*, p. 151.

un seul des entretiens a été réalisé avec une jeune femme, Mariana, qui travaille au développement d'un site web sur la communauté hip-hop. C'est d'ailleurs sur internet que l'on trouve le plus de références quant aux participations féminines dans la culture hip-hop.

Pourtant, l'« Institut Gédélés de la femme noire » a été l'un des foyers de diffusion de la culture hip-hop paulista, en produisant une revue connue, Rap Brasil. En ce qui concerne la présence des femmes, les interviews indiquent une tendance fortement minoritaire ; on leur accorde une place qui se situe entre 10 % et 40 % des participants et l'on affirme d'emblée qu'elles sont peu nombreuses. Mariana attribue cette faible représentation aux préjugés et à la nécessité de se « masculiniser » pour faire sa place au sein de la culture hip-hop (MP-B5). Plus optimiste, Toni C. disait quant à lui que parmi les candidats du PCdoB issus de la culture hip-hop, il y avait une femme candidate dans l'État de Espírito Santo.

3.2.3.3 L'AMOUR DE LA PERIPHERIE

Lorsque nous avons demandé à Ronaldo de définir ce qu'est le hip-hop, il nous a répondu qu'il s'agit de « l'identité de la périphérie ». « Tipo a voz. Desde sua essência musical até sua arte pintada na rede. Por um lado se poderia dizer que seria primitiva, [...] mas com o poco de recurso que a gente tem, é uma grande coisa, é a nossa propria identidad, né ?⁹² » (Ro-C1).

La référence à la périphérie est fortement présente chez les membres du hip-hop paulista. C'est ce que notait Derek Pardue dans son ethnographie, à propos par exemple d'un rappeur nommé Cafu qui « repeatedly insisted that he will never leave his

⁹² Traduction : C'est comme la voix. Depuis son essence musicale jusqu'à son art peinturé sur les murs. D'un côté, on pourrait dire que c'est primitif, mais avec le peu de ressources que nous avons, c'est une grande chose, c'est notre propre identité.

favela⁹³ ». Il en déduit que via les quatre éléments du phénomène, le « hip-hip spatialize these practices in rhetorical and sonic reference, kinetic performance and visual signing. In particular, rappers compose lyrics through references of place calling out neighbourhood names and explicitly linking their sense of personhood to urban geographical origins⁹⁴ ».

Carlos Alberto Pimenta écrit que, dans l'imaginaire collectif, la périphérie est synonyme de trafic de drogue, de violence, de criminalité, de prostitution, de promiscuité, de pauvreté, de ruines, etc. Les rappers tentent, selon Aurélio Paz Tella, de renverser la stigmatisation en valorisant ses habitants et l'espace périphérique lui-même⁹⁵. Selon Mariane Lemos Lourenço, cette situation a même pour effet une « discrimination [...] entre les jeunes qui préfèrent écouter du rap étranger et ceux qui fréquentent les fêtes que le Mouvement organise au centre-ville. [...] Ceux qui préfèrent le rap national habitent la périphérie. [...] ils sont considérés plus authentiques⁹⁶ ».

Il en ressort aussi un sentiment de solidarité entre les rappers de la périphérie. « Periferia é periferia em qualquer lugar » est l'une des expressions les plus associées au Brésil à la culture hip-hop. Dans l'extrait suivant, non seulement Nino Brown confirme cette idée, mais il paraît également fondre littéralement périphérie et culture hip-hop :

Todos os que morrem em periferia são os mesmos... Tanto a periferia de Diadema que as outras periferias de São Paulo, é tudo... Às vezes, a gente vai pra eventos que é em Itaim Paulista, que é muito longe daqui, é que a favela toma conta, é a mesma coisa né, entao, assim, o hip-hop é o mesmo, o grafite, o cara cantando, então. É tudo, tudo igual⁹⁷. (NB-B7)

⁹³ Pardue, « Blackness... ». *op. cit.*, p. 260.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 474

⁹⁵ Paz Tella, *op. cit.*, p.111.

⁹⁶ Lourenço, *op. cit.*, p. 35.

⁹⁷ Traduction : Tous ceux qui vivent dans la périphérie sont les mêmes. Autant la périphérie de Diadema que les autres périphéries de São Paulo, c'est partout... Parfois, nous allons à des événements qui se tiennent à Itaim Paulista qui est très loin d'ici. c'est la favela qui domine, alors. le hip-hop est le même, le graffiti. le gars qui chante. C'est partout, partout pareil.

Lorsque vient le temps de faire ressortir ce que ces quartiers périphériques ont de positif, les rappers savent bifurquer et mettre en évidence non plus les injustices et la violence, mais la familiarité d'un endroit qu'ils affectionnent :

Na periferia, tem muita alegria. Tem crianças, tem trabalhadores, tem idosos [...] pessoas que são honestas, então, pra mim, periferia, é sinonimo de coisa boa. [...] Uma pessoa que mora na periferia, você sai na rua e você já conhece todo mundo. [...] Contato é bem mais próximo, vc conhece muito mais seus vizinhos, entendeu⁹⁸ ? (M-D11.1)

Ice Boy, habitant de Cidades Tiradentes (Zone Est), s'est évertué en entrevue à réhabiliter l'image de son quartier, injustement sali par les médias, selon lui. Il a déploré que, sous l'influence des médias, les gens qui habitent Tiradentes dénigrent eux-mêmes l'endroit qu'ils habitent. Pour sa part, Ice Boy n'échangerait jamais la périphérie qu'il habite pour aménager dans un quartier du centre-ville :

As pessoas nao se olham, as pessoas nao conversam, quando conversam muito pouco, uma tem o inveja o receio da outra, eu nao consigo... nao tem criança jogando bola na rua, tirando pipa, (x) é muito caracteristico isso, la tem muito bar né ? As pessoas gostando forro [...] As pessoas la na Cidade Tirantes, se ajudam muito. (IB-D11.5)⁹⁹

C'est ce sentiment de fierté périphérique qui convainquit l'écrivain Ferréz (voir section suivante) de lancer une marque de vêtements qui viendrait s'insérer dans le quotidien de cet espace urbain. Cette marque, IDaSul, rappelle le succès étasunien « Fubu » (*For us, by us*), une marque de vêtements destinée à la communauté hip-hop et lancée par des gens de cette même communauté¹⁰⁰.

⁹⁸ Dans la périphérie, il y a beaucoup de joie. Il y a des enfants, des travailleurs, des aînés [...] des personnes honnêtes, alors, pour moi, la périphérie, c'est synonyme de bonne chose. [...] Une personne qui habite dans la périphérie, tu sors dans la rue et tu connais déjà tout le monde. [...] Le contact est plus proche, tu connais beaucoup plus tes voisins, tu comprends ?

⁹⁹ Les gens ne se regardent pas, les gens ne conversent pas et s'ils conversent, c'est très peu. Chacun soit envie soit craint l'autre, je parviens pas à ... Il n'y a pas d'enfants qui jouent au soccer, qui jouent avec des cerfs-volants. (x) c'est très caractéristique ça. [Dans la périphérie] il y a beaucoup de bars. Les gens aiment le forro [musique dansante du Nordeste]. Les gens à Cidade Tirantes s'aident beaucoup.

¹⁰⁰ Dabène, *op. cit.* p. 57.

L'une des questions de notre questionnaire visait à analyser quel référent identitaire le plus fort, soit l'un des ensembles spatiaux d'une énumération (quartier, zone, périphérie de São Paulo, État, Brésil) ou la culture hip-hop en soi. Deux réponses ont été largement préconisées : le *hip-hop* d'abord et le *quartier* ensuite. Ceci tend à confirmer l'importance accordée au quartier, ainsi désigné au premier rang en ce qui a trait à l'appartenance¹⁰¹.

Image 3.2 : Pochette du disque *Verdade e Traumatismo* de Z' Africa Brasil.

Le dessin met en valeur le paysage périphérique de la mégapole de São Paulo



Mais la périphérie, par définition, c'est un espace qui s'éloigne d'un centre et ce centre et ses habitants possèdent aussi leurs caractéristiques au sein de la communauté hip-hop. Le centre, c'est l'habitat des *playboys*, des jeunes de familles riches, de ceux qui ne connaissent pas la pauvreté ou les « *geral* » les fouilles de la police en pleine rue, à

¹⁰¹ Bien entendu, ce type de cumulatif pris séparément ne peut être considéré comme ayant une valeur scientifique étant donné la taille l'échantillon. Nous acceptons d'y faire référence néanmoins dans le cas de réponses fortement majoritaires.

n'importe quel moment¹⁰². Les *playboys* ou les *boys* sont « riches e brancos, tratados por diminutivos no sentido pejorativo ; vistos como covardes e arrogantes ; são aqueles que sustentam futilidades ; não são solidários, nem companheiros; são individualistas; são protegidos pela sociedade ». L'antomyne de *boy* est *mano*. Ceux-ci sont:

negros e pobres; são molestados constantemente pela polícia; sentem-se subordinados, desprezados; são discriminados pela forma como se vestem; são vistos no sentido patológico como favelados e, por consequência, tidos como criminosos; são humildes e solidários¹⁰³.

C'est ainsi que sous la plume des artistes de la culture hip-hop de São Paulo, la société devient « le théâtre d'une guerre de classes, la périphérie contre les playboys¹⁰⁴ ».

3.2.3.4 LA NARRATION

Nous avons vu au chapitre 2 que la culture hip-hop possède aussi une fonction narrative. Les rappers ne chantent pas des situations idéalisées, mais bien le quotidien de tous et chacun¹⁰⁵ puisque selon MC Birley : « ninguém fala o que nao sentiui, ninguém canta a experiência que não teve¹⁰⁶ ».

À São Paulo, cette dimension narrative prend une proportion encore plus aiguë parallèlement à une *litteratura marginal* dont les écrivains ou les poètes entretiennent une relation de proximité avec le phénomène hip-hop, ou encore disent en faire partie comme c'est le cas de Ferréz. Ce dernier est considéré aussi « fondateur » de la littérature marginale. Ferréz dit qu'il est devenu écrivain le jour ou il est entré dans une

¹⁰² Nous avons nous-même eu affaire à l'une de ces fouilles alors que nous nous trouvions au premier étage de l'édifice que nous habitons dans un quartier central. Même si les policiers ont fait preuve d'une retenue réservée à ce type de quartier, nous avons vite saisi tout ce qui pouvait avoir d'humiliant dans ce genre de démonstration de force. Lorsque nous racontions après coup cette expérience à des gens de la périphérie, leur principale réaction était de se réjouir d'apprendre que les « boys » goûtent aussi à ces traitements une fois de temps en temps.

¹⁰³ Martins Santos, *op. cit.*, p. 251.

¹⁰⁴ Dabène, *op. cit.*, p. 122.

¹⁰⁵ Andrade citée par Lourenço, *op. cit.*, p. 48.

¹⁰⁶ Lourenço, *op. cit.*, p. 49. Traduction : noirs et pauvres; ils ont reprimés constamment par la police; ils se sentent subordonnés, dépossédés; ils sont discriminés pour l'habillement; ils sont vus dans le sens pathologique de *favelados*, et par conséquent, comme des criminels; ils sont modestes et solidaires.

bibliothèque et n'a rien trouvé qui le concernait. Son premier livre, *Capão Pecado*, paraphrase le nom de son quartier, Capão Redondo. Il a connu un vif succès au Brésil et à l'étranger. Les récits de Ferréz sont durs et tristes, ils sont ponctués d'assassinats, de misère et de désespoir. Les œuvres et activités des artisans de la littérature marginale ont constamment croisé notre chemin durant la réalisation de nos recherches de terrain.

Comme Derek Pardue, nous avons eu l'occasion de visiter un établissement de la Fundação Estadual pelo Bem-Estar dos Menores¹⁰⁷ (FEBEM). Pardue rapporte que lors de son passage dans cette institution, un jeune du nom de Carlos est venu l'entretenir de sa passion pour le rappeur Mano Brown des Racionais MCs. Lorsque le chercheur lui demande ce qu'il apprécie chez l'artiste, Carlos lui répond : « Ce sont nos histoires¹⁰⁸ ». Ce sont pratiquement les mêmes mots qu'utilisera en entrevue DJ Robert : « Hip-hop é feito feito de gente como a gente, pra a gente mesmo, entendeu ? Gente que morra na periferia. [...] Porque a gente vive isso, a gente vive hip-hop¹⁰⁹ » (Ro-C10).

Nous avons pu franchir les murs de la FEBEM grâce à Pê, un animateur qui travaille dans cette institution depuis de nombreuses années. Nous l'avions rencontré lors d'un spectacle mettant en vedette les jeunes de la FEBEM lors d'une soirée au Memorial da América Latina. Il nous invita alors à visiter son lieu de travail, ce que nous fîmes quelques semaines plus tard :

Observation du 17 août 2006

La salle où Pê animait son atelier était froide. Les murs et les planchers en ciment. Les tables étaient en plastique rigide blanc, comme on trouve devant les *botecos*, les petits bars de coin de rue. Une grille quadrillait l'horizon du monde extérieur qui avait d'ailleurs choisi son meilleur ton de gris pour accompagner mon passage à la Febem. Cette atmosphère déprimée, le temps frais, les constructions grises dehors et le puissant sifflement d'un train m'ont donné un sentiment de Manchester et de révolution industrielle.

¹⁰⁷ Traduction : Fondation Étatique pour le Bien-Être des Mineurs.

¹⁰⁸ Pardue, *op. cit.*, p. 477.

¹⁰⁹ Traduction : Le Hip-Hop est fait par des gens comme nous pour nous. Des gens qui habitent la périphérie. [...] Parce que nous vivons cela, nous vivons le hip-hop.

« S-C-R-A-T-C-H, « scratch », c'est ce que fait le DJ. Pas squash ! Scratch. Le squash, c'est le sport que jouent les Boys ». Pê épelle ensuite « grafite », « mestre de cerimônia » et « dança de rua », les autres éléments de la culture hip-hop. J'observe les jeunes, je me déplace entre les tables, j'approuve les choix de couleurs. Je pose quelques questions. Ils ont des tatous, ils fument tous (cinq minutes sont prévues à cet effet en matinée). En les regardant, je me rappelle l'histoire des origines du Comando Vermelho, gang criminel mythique de Rio de Janeiro. On avait emprisonné quelques communistes avec quatre-vingts criminels endurcis pour que les révolutionnaires reçoivent une correction. Finalement, c'est plutôt les quelques révolutionnaires qui ont endoctriné leurs co-détenus et, depuis la prison, ont mis sur pied un réseau de trafic de drogue visant à financer la Révolution. Ils étaient parvenus à gagner le respect des prisonniers en offrant une lecture de l'injustice du système et en leur transmettant une soif de changement. Dans un endroit comme la FEBEM, on voue une admiration sans borne pour le PCC qui a mis São Paulo à feu et à sang au début de mon séjour.

Pê met un CD de rap. C'est Sabotage, un rapper qui s'est fait tuer il y a quelques années. Mourir est banal pour un artiste brésilien de la périphérie. Le lecteur-CD commence ensuite à émettre une chanson connue des Rationais MC. D'une façon quasi religieuse, les détenus entonnent l'air très doux avec les rappers les plus connus du Brésil. La musique a sur le béton imparfait de la triste salle le même effet que la neige sur une ville d'un pays nordique ; elle recouvre les imperfections et permet l'existence d'un moment poétique.

(...) Pê avait du mal à convaincre les autorités carcérales des qualités du hip-hop. Le rap était pour ainsi dire banni jusqu'au jour où il était parvenu à composer une chanson avec trente-cinq prisonniers, une pièce qui défendait des idées constructives plutôt que l'apocalypse. Une pièce qui devait être bien peu artistique cependant. Aujourd'hui, les jeunes « se battent » pour participer aux ateliers de Pê, l'artiste-éducateur le plus apprécié du complexe. « Graças a Deus », remercie Pê.

Il m'explique en outre qu'auparavant, il n'y avait pratiquement que des Noirs dans le réseau de la Febem. Mais les choses changent et les jeunes Blancs sont de plus en plus nombreux. Le phénomène s'expliquerait par les effets de la conjoncture économique sur la classe moyenne. Une certaine partie de ceux qui y appartiennent ont vendu leur petit commerce ou leur voiture, et ont glissé peu à peu dans les strates plus modestes de la société. C'est ce qui expliquait la profusion de noms italiens ou étrangers dans les listes de Pê : Bertolino, Moratori, Dalmazio, Vitorato, Pietra Catella¹¹⁰... De plus en plus de garçons proviennent à présent du ABC paulista, de Osasco, etc.

L'utilisation de la radio de quartier, souvent piratée, contribue également à l'effet particulier que produit une mise en narration de la vie locale. L'expérience de ces radios

¹¹⁰ En comparaison. les noms typiques portugais: Santos, da Silva, da Costa, etc.

pirates aura été un phénomène majeur à São Paulo jusqu'à ce que les autorités interviennent massivement et démantèlent le gigantesque réseau de radio. Malgré ce recul, ces radios sont associées de près à l'historique et au développement du hip-hop de la ville¹¹¹.

Enfin, de nombreux professionnels liés au domaine de l'enseignement ont compris l'instrument que pouvait devenir la culture hip-hop pour la pédagogie. C'est cette approche qui a motivé Andrade dans l'édition de l'ouvrage collectif *Hip-hop e educação, Hip-hop é educação*¹¹². Au pays du pédagogue Paulo Freire, l'objectif d'éviter les écueils d'une éducation « bancaire » (dans laquelle on « dépose » de la connaissance dans les élèves) mène à valoriser et à dialoguer avec l'univers hip-hop de la périphérie. Pour Pimentel, le hip-hop « se transformou num núcleo de pensamento da periferia brasileira: universidade de rua¹¹³ ».

3.2.3.5 L'INTERNATIONALISME DU HIP-HOP

Olivier Dabène associe les éléments de la culture hip-hop, notamment le graffiti, à des manifestations de *réappropriations sporadiques de l'espace*¹¹⁴. Nous divergeons de cette interprétation. Certes, les premiers balbutiements de cette culture peuvent effectivement prendre la forme de l'esquive. Mais à São Paulo, comme dans plusieurs autres grandes métropoles, la culture hip-hop a pris racine plutôt que de se réduire à des activités furtives. À travers la société informationnelle et les canaux aseptisés de la ville-globale, cette insaisissable culture porteuse d'une rage de vivre on-ne-peut-plus humaine s'est enracinée à São Paulo. Cette semence, qui n'est pas repartie avec le vent de la mode, porte avec elle les valeurs internationalistes qui réunissent, à la façon d'une

¹¹¹ Natalia Viana. « A voz do povo ». In collectif. « Hip-Hop Hoje ». *Especial Caros Amigos*. São Paulo : Editora Casa Amarela, 24 juin 2005. p. 24-25.

¹¹² Elaine Nunes de Andrade, *Rap e educação, rap é educação*, São Paulo: Selo Negro, 1999, 169p.

¹¹³ Pimentel, *op. cit.*, p. 3. Traduction : ...s'est transformé en centre de la pensée de la périphérie brésilienne ; université de la rue.

¹¹⁴ Selon le concept de Hakim Bey. « Temporary Autonomous Zones (TAZ) ».

procréation sexuée, un volet local et une trame universelle. Il en résulte une toute nouvelle culture hybride au cœur d'un « troisième espace », comme le démontre Kaya en ce qui concerne les jeunes Turcs de Berlin.

Nous avons vu que la Zulu Nation est l'organisation qui se fait porteuse de ces valeurs internationalistes à l'échelle du globe. Son représentant au Brésil, le King Nino Brown a prononcé en entretien avec nous cette phrase toute simple : « A Zulu não veja a cor da pele¹¹⁵ » (NB-A4). Pour sa part, Marcus exprime une fraternité lorsqu'il avance que « Não existe o separatismo pra a gente que morra aqui. Nos vemos todos iguais. E ainda bem pra um grupo que (x) filosofia do hip-hop, não teria um porque também, né ? Todos se identificam, se tratam como iguais »(M-B6)¹¹⁶.

Certains nomment « *nation* » la culture de ce troisième espace. C'est le cas de Ice Boy lorsqu'il affirme que malgré les différences de couleur ou de langue : « Quando fiz um intercambio de cultura hip-hop, me senti no meio de pessoas que pensam igual a mim [...] A gente se combinava, a gente vestia as mesmas roupas. [...] Hip-hop é uma grande nação¹¹⁷ » (IB-D5). De son côté, le bboy Paraguai nous a raconté comment sa rencontre avec un danseur allemand a généré une forte complicité du fait de la culture hip-hop même si ces deux personnes n'avaient pas de langue commune. C'est d'ailleurs le titre qu'on a donné à une nouvelle dans la *Folha de São Paulo* en septembre 2001 pour traiter d'une rencontre entre un rappeur brésilien et un groupe de rap français : « Xis e Assassin falam a mesma língua¹¹⁸ ».

Ainsi, le comportement des rappeurs nous montre que les manifestations culturelles hip-hop ne sont pas superficielles, mais elles ne dénotent pas non plus d'un ultra-localisme de repli. Dans les deux extraits suivants, on peut constater à nouveau la

¹¹⁵ Traduction : La Zulu [Nation] ne voit pas la couleur de la peau.

¹¹⁶ Traduction : Il n'existe pas de séparatisme entre les gens qui vivent ici. Nous nous voyons tous comme égaux. C'est normal puisque nous sommes tous de la culture hip-hop. Tous se traitent comme des égaux.

¹¹⁷ Traduction : Lorsque j'ai fait un échange de culture hip-hop, je me suis senti au centre de gens qui pensaient comme moi. [...] Les gens se mélangeaient, les gens s'habillaient avec les mêmes vêtements. [...] Le hip-hop est une grande nation.

¹¹⁸ Dabène. *op. cit.*, p. 138. Traduction : Xis et Assassin parlent la même langue.

préoccupation globale des représentants du hip-hop : « A gente não consegue entender a nossa realidade si a gente não entenda o que acontece no contexto mundial. Não se pode também criar um sentimento de barrismo. [...] Pra entender o que pasa no seu mundinho, tem que entender o pasa no mundo¹¹⁹ » (IB-D6). DJ Jonathan ajoute : « Então, a gente procura... eu procuro colocar dentro da minha música bem isso a cultura brasileira e local, que quanto mais local a gente for atualmente mais globalizado nós estaremos¹²⁰ »,

L'une de nos questions (D-8) avait pour but de tester cette idée de nation hip-hop. Nous demandions à l'interviewé si, dans une situation idéale, il préférerait voyager avec un passeport brésilien ou un « passeport hip-hop ». Les réponses obtenues n'ont pas été spécialement concluantes (3 Brésil, 9 Hip-Hop), mais la réponse que Toni C. nous offrit, avec un sérieux déconcertant (alors que la plupart des répondants s'esclaffaient à l'écoute de cette question) mérite d'être retranscrite : « Un passeport hip-hop ? Bonne idée. On avait pensé à un ministère mais pas à un passeport » (TC-D4).

3.2.4 *La politisation du hip-hop*

3.2.4.1 : VERS LA POLITIQUE

Aux États-Unis, une fois le mouvement des droits civiques épuisé, la culture hip-hop a, par défaut et laborieusement, pris le relais à titre de pôle de diffusion d'un discours critique sur la place des Noirs dans la société étasunienne. Il semble qu'une fois de plus que la variante brésilienne de cette culture ait suivi cette trajectoire évolutive. En effet, une bonne partie de la classe moyenne brésilienne a déserté le champ de la contestation politique suite à l'obtention d'un certain nombre de gains démocratiques après le retour des militaires aux casernes, comme l'atteste l'opinion générale vis-à-vis des violations

¹¹⁹ Traduction : Nous ne pouvons pas comprendre notre réalité si nous ne comprenons pas le contexte mondial. Il ne faut pas non plus créer un sentiment (communautariste) d'enfermement dans son quartier [...] Pour comprendre son petit monde, il faut comprendre ce qui se passe dans le grand monde.

¹²⁰ Lourenço, *op. cit.*, p. 31.

des droits humains ; dénoncées sous la dictature, elles deviennent d'acceptables ou même de nécessaires outils de contention sociale lorsqu'elles sont dirigées contre les criminels et les classes populaires. Malgré tout, et cette fois il s'agit d'une distinction avec le cas parallèle étasunien, plusieurs mouvements sociaux continuent d'être effervescents à plusieurs chapitres dans le contexte brésilien. L'un des espaces d'action de ces mouvements est celui de la périphérie urbaine. Dans les classes populaires qui habitent ces zones, la culture hip-hop est restée l'un des principaux vecteurs de politisation.

Durant les années 80, alors que le hip-hop de São Paulo connaissait sa phase festive, celle de la « vieille école », les mouvements sociaux qui militaient pour un retour à la démocratie mobilisaient de larges secteurs de la population. Au début des années 90, les mobilisations populaires reprennent de plus belle à l'occasion de la crise politique qui mène à l'*impeachment* du président Fernando Collor de Mello au mois de septembre 1992. À cette époque, les foules se mobilisent notamment sous le rythme d'une musique du rappeur Gabriel o Pensador. Ice Boy, explique avoir été conquis par ce premier contact avec le rap engagé :

Foi uma fase da história que o Brasil pasou muito perturbada, que foi o impeachment do Fernando Color de Melo, e é aí que senti mais a do hip-hop como expressão . Saía eh... saía estudante e saía classe media, né ? [...] e a gente começou perceber que a periferia estava... também produzia [cultura], né ? Numa fase... numa fase que a gente, que a gente entendeu o que era a democracia, a gente colocou o impeachment, e colocou o presidente pra a fora, do poder, né ? [...] a manifestação que mais me chamou atenção era a manifestação na música, na dança, da cultura, que era, que era uma manifestação que conquistava você, [...] era um discurso sindicalista, e como este discurso era poesia, é rap, (x) rap ideológico ¹²¹. (IB-C4)

¹²¹ Traduction : C'était une phase très perturbée de l'histoire du Brésil, l'impeachment de Fernando Color de Melo, et c'est à ce moment que l'on sentait le plus le hip-hop comme expression. Les étudiants sortaient dans les rues. la classe moyenne et les gens ont commencé à percevoir que la périphérie aussi produit [de la culture], non ? Durant cette phase, les gens comprenaient ce qu'est la démocratie. ont forcé l'impeachment et a mis le président dehors. du pouvoir, non ? [...] La manifestation qui a le plus attiré mon attention était celle qui se faisait dans la musique, la danse, la culture, c'était, c'était une manifestation qui te conquerrait [...] C'était un discours syndicaliste, mais comme ce discours était de la poésie. c'était du rap. du rap idéologique.

D'autres, comme Kall, sont d'avis toutefois que ce type d'épisode n'est pas exempt de manipulation:

O povo brasileiro em si é um povo omisso mas ao mesmo tempo guerreiro. [...] Ele é feito de picadinhas assim. Se a..., se amanhã a burguesia sai à rua e fala que quer mudar o governo, toda a população pobre vai seguir. Porque seus patrões estão dizendo isso então eles acham sério¹²² ... (K-C17)

Après la vague festive, la politisation de la culture hip-hop pousse des rappers à lire Malcom X et à s'engager dans les luttes sociales, notamment contre la discrimination raciale. À dix mille lieux du gangsta rap ou de ce qu'on nomme désormais en Amérique du Nord *bling-bling*¹²³, les rappers de cette période s'imposaient une discipline rigoureuse afin d'être des militants plus efficaces. En plus des attitudes quasi religieuses citées plus haut ainsi que les interdictions d'alcool et de drogues, les rappers croient qu'il est de leur devoir de s'instruire au sujet des héros de la résistance, principalement des icônes noires, tels que Zumbi dos Palmares, rainha Nzinga, Steve Biko et plus que tout autre, le musulman Malcom X. C'est sous l'influence de la pensée inspiratrice des Black Panthers que les rappers de São Paulo commencent à se nommer eux-mêmes « *preto* » plutôt que « *negro* »¹²⁴. Durant les années 90, la revue *Pode Crê* à l'initiative de la Maison de la femme Gedélés est l'un des supports véhiculant ce contenu politisé.

Les universitaires Olivier Dabène et Derek Pardue divergent entre eux au regard de l'héritage politique brésilien auquel on peut lier le phénomène hip-hop. Pardue affirme qu'il se rattache au populisme instauré par le président nationaliste Getulio Vargas en raison de cette tendance à fusionner politique et culture, sans pour autant

¹²² Traduction : Le peuple brésilien est à la fois un peuple qui prêche par omission et en même temps il est guerrier. Si demain la bourgeoisie sort dans la rue et dit qu'il faut changer le gouvernement, toute la population pauvre va suivre. Parce que ses patrons le disent, ils trouvent que ça doit être sérieux.

¹²³ Le bling-bling est peut-être une culture qui succède au gangsta rap. Il était certainement possible de trouver des éléments de contestation politique dans l'esthétique du gangster. Cette fois, le bling-bling et son égoïsme extrême, sa glorification sans nuance des billets verts, son hédonisme caricatural (gigantesques villas, femmes objets en bikinis, véhicules de luxe) est un pas de plus vers une philosophie totalement nihiliste.

¹²⁴ Paz Tella, *op. cit.*, p. 110. Aux États-Unis, Malcom X avait récupéré le terme « nigger » (nègre), ou encore « nigga », plutôt que d'utiliser « black » (noir), pour fronder le racisme. Au Brésil, le terme correct est « negro » (noir) alors que « preto » est péjoratif.

renverser les hiérarchies sociales¹²⁵. Toujours selon Pardue, mises à part quelques exceptions, la culture hip-hop reproduit de cette façon dans ses demandes la relation clientéliste qui caractérise l'histoire du Brésil. Pour Dabène, c'est l'inverse ; selon lui, la culture hip-hop contribue à court-circuiter les velléités nationalistes puisque, directement dans l'esthétique « anthropophage » du Brésil, elle digère une culture globale avant de la remodeler en fonction de ses réalités brésiliennes et par conséquent, sans se confiner à une culture régulée par l'État national. À une certaine époque, on accusait les musiciens avant-gardistes brésiliens qui utilisaient la guitare électrique d'être des agents de l'impérialisme nord-américain. Aujourd'hui, on pointe du doigt les rappeurs et le portrait corrosif qu'ils dressent du Brésil par leurs mises en scène de la périphérie qui détonnent radicalement des cartes postales de l'imagerie officielle. Cette prise de parole est-elle un ingrédient de la démocratie ? « Du fond de sa favela, à Capão Redondo ou ailleurs, le rappeur tance les politiques, alerte la société, profère des menaces, dessine des projets et guette des indices de progrès de l'inclusion sociale. Il ne se résigne pas. Une attitude citoyenne, en somme¹²⁶ ».

Peu après la lettre de septembre 2005 dans laquelle le MST annonce sa rupture avec le (PT) du président Lula qu'il considère désormais définitivement coupé des luttes sociales, ce grand mouvement paysan participe à la « Rencontre Pensée et Mouvement social » à Niterói (RJ) et évoque la possibilité de tisser des alliances avec des groupes ou organisations mieux implantés dans les villes. Les acteurs qu'il se propose alors d'interpeller sont les divers « mouvements des sans-toits » dont l'approche revendicatrice s'apparente à celle du MST, et les membres du « mouvement hip-hop¹²⁷ ».

¹²⁵ Vargas est le premier président à avoir valorisé la samba à des fins nationalistes. Avant lui, il s'agissait d'une culture méprisée puisque associée aux classes populaires. Bien entendu, sous Vargas, les éléments contestataires originellement compris dans cette musique furent éliminés.

¹²⁶ Dabène, *op. cit.*, p. 226

¹²⁷ Raul Zibechi, « A nação apática ainda vai despertar : Interview de João Pedro Stédile ». *Carta Capital*. [En ligne]. URL: www.cartacapital.com.br (11 novembre 2005)

En novembre, une « Rencontre historique entre le Movimento dos Sem Terra et le Hip-Hop » est organisée à l'*Escola nacional Florestan Fernandes* à Guararana¹²⁸. Selon le coordonateur du MST, João Pedro Stédile : « Un mouvement qui s'élargit et se massifie est celui du hip-hop. C'est un mouvement qui, avec une base culturelle, rassemble les jeunes pauvres, noirs et métis des périphéries, et qui a des idées dans la tête. Ces jeunes ne sont pas stupides. Et ils ne sont pas lumpen. Et nous, nous avons des liens avec eux¹²⁹ ». Igor, du MST, que nous avons rencontré dans les locaux de la coordination nationale du mouvement nous a énoncé les caractéristiques communes entre le *mouvement culturel* hip-hop et les luttes pour la réforme agraire des mouvements pour l'accès à la terre. Igor explique que les deux mouvements ont surgi à la même époque, au début des années 80, et qu'ils se sont croisés tout naturellement une quinzaine d'années plus tard. Le phénomène culturel hip-hop s'est métamorphosé petit à petit en un mouvement politique alors que le MST a suivi le parcours inverse. Il a démarré dans la foulée d'une lutte politique pour la terre et il a débouché deux décennies plus tard sur une authentique culture paysanne qui inclut une pléthore de manifestations dont certaines sont culturelles.

Certains rappers, comme Rappin Hood sont fort confiants à propos de la puissance potentielle du mouvement hip-hop :

A gente tá mobilizado, no controle das coisas. Todo mundo pregou que o rap era baderna, que era bagulho dos neguinhos, que era junto com o crime, então nós estamos mostrando que não é nada disso, estamos fazendo do jeito que eles querem : pela lei, no papel, levando reivindicação pro presidente. Mas, se nada der certo, a gente quebra o país inteiro. Um salve do Mano Brown, já era. Se a gente quiser colocar 50 000 moleques no Anhangabaú, a gente coloca. Se a gente quiser colocar um monte de pobre amontoado na zona norte do Rio, a gente coloca. Se a gente quiser parar Recife, a gente pára. Se a gente quiser parar Brasília, o nosso povo vem das cidades satélites, invade e pára. Tá assim, irmão. A gente tá dando uma chance, mostrando que é mais civilizado que os caras que não dividem a renda de jeito nenhum e jogam a polícia atrás de nós. Assassinato,

¹²⁸ Toni C., « MST e Hip-Hop... fazendo escola! », *Vermelho*, [En ligne]. URL: http://www.vermelho.org.br/diario/2005/1028/toni_1028.asp?nome=Toni%20C.&cod=5043.

¹²⁹ Zibechi, « A nação... », *op. cit.*

miséria, desemprego, abandono, e os caras subindo os muros das casas e mandando chicote¹³⁰.

En entretien, c'était également l'avis de Marcus et Robert :

Você acaba vendo a comunidade de outra maneira, você faz com que... a sociedade, é, participe de cada ação que você está mobilizando ali. Tudo o que você está fazendo. [...] Mas você acaba por mobilizar a sociedade pra que ela também interaja nessa... na, na atividade... porque vai ser um bem comum. [...] acaba sendo a transformação, porque muda o comportamento de um, de dois, de três, então muda, o social, o geral, né ?¹³¹ (M-C12)

À cette question (M-C12), les répondants ont unanimement admis qu'ils croyaient aux transformations sociales et personnelles à travers la culture hip-hop. Le rappeur Shil apporte toutefois un bémol en affirmant que c'est la minorité seulement qui assimile le contenu du rap conscient : « É a minoria que assimila. Entendeu ? E a maioria só entende quando a rima "melão" com "João", "bobão" (rires). É o que vende mais fácil. Quando é um letra politizada [...] é foda pra comercializar¹³² » (S-B3.1).

Dans cette section, nous verrons que les participants à la culture hip-hop du Brésil se regroupent en vertu de deux types d'organisations : les « posses » ou « crew » et les organisations nationales.

¹³⁰ Marina Amaral, « Rappin Hood Representa », In collectif, « Hip-Hop Hoje ». *Especial Caros Amigos*. São Paulo : Editora Casa Amarela, 24 juin 2005, p. 11.

Traduction : Nous sommes mobilisés, nous sommes en contrôle. Tout le monde dit que le rap est un bordel. une affaire de petits Noirs, lié au crime, alors nous montrons que nous ne sommes rien de cela, nous faisons comme ils veulent ; par la loi, sur papier. on amène des revendications au Président. Mais. si ça ne marche pas. nous brisons le pays en entier. Un appel de Mano Brown, et voilà. Si on veut mettre 50 000 jeunes sur la Place Anhangabau, nous les mettons. Si on veut mettre une tonne de pauvres entassés dans la zone Nord de Rio, on le fait. Si on veut arrêter Recife, on l'arrête. Si on veut arrêter Brasília, notre peuple arrive des villes satellites, envahit, et arrête la ville. C'est comme ça, ma sœur. Nous donnons une chance, nous montrons que nous sommes plus civilisés que les gens qui ne divisent pas du tout la richesse et qui jettent la police après nous. Assassinat, misère, chômage, abandon, et ils agitent des fouets.

¹³¹ Traduction : Tu finis par voir la communauté d'une autre façon. tu fais que la société participe de chaque action. Tout ce que tu fais. [...] Mais tu finis par mobiliser la société pour qu'elle aussi interagisse dans l'activité parce que ça sera un bien commun. [...] Ça finit par transformer. parce que ça change le comportement de l'un, de deux, de trois, alors ça change le social, le général. non ?

¹³² Traduction : C'est la minorité qui assimile. Tu comprends ? Et la majorité ne saisit que les rimes [trois mots qui riment] C'est ce qui se vend le plus facilement. Quand les paroles sont plus politisées [...] c'est vraiment la merde au moment de commercialiser.

3.2.4.2 « POSSES » ET MCS REVOLUCIONARIOS

Selon la journaliste Marina Amaral, il y aurait à São Paulo près de quatre mille formations de hip-hop regroupant soixante mille personnes et s'adonnant à des activités aussi diverses que l'enregistrement de disques, l'organisation de festivals et de concerts ou encore la lutte pour une meilleure redistribution des richesses et pour faire pression sur les politiques publiques dans la périphérie¹³³. Elles constituent « la deuxième génération consciente et engagée du hip-hop de São Paulo¹³⁴ ». Ces groupes constituent essentiellement des *posses* et ils appartiennent à la tradition de la culture hip-hop. La posse se caractérise par un degré d'engagement plus formel qu'un simple groupe d'amis mais possède un fonctionnement moins hermétique qu'une formation musicale classique, par exemple. Elle est fondée sur des réseaux variés et ne requiert pas la présence de tous ses membres pour être active en art ou en d'autres domaines. Habituellement, une *posse* comprend en son sein des représentants de plusieurs éléments. Sa composition et sa flexibilité de même que son milieu de prédilection, la périphérie, ne sont pas sans similitudes avec certains traits caractérisant les gangs criminels. À l'origine, en fondant la Zulu Nation, Afrika Bambaataa s'inspirait même de la culture des gangs de rue du Bronx pour former son propre groupe voué au pacifisme et à la fraternité. De la même façon, à São Paulo, tant dans nos observations que durant nos entretiens, il n'a jamais été question de liens entre une *posse* et des activités criminelles (sauf dans le cas de membres criminels repentis).

Selon Spensy Pimentel, auteur d'une monographie intitulée *O livro vermelho da cultura hip-hop*, les posses brésiliennes ont surpassé en importance et par leur impact leurs homonymes étasuniennes :

Nos EUA, as posses, ou crews, em geral tinham como objetivo procurar meios para divulgar e expandir a cultura Hip-Hop, organizando espetáculos, mostras,

¹³³ Amaral, « De volta... ». *op. cit.*

¹³⁴ Dabène, *op. cit.*, p. 162

*gravações de LPs e CDs etc. As posses brasileiras foram muito além dessa inspiração inicial dos americanos: passaram a realizar também atividades políticas e comunitárias*¹³⁵.

Selon Martins Santos, les posses comprennent trois composantes : artistique, communautaire et politique¹³⁶. Même si elle agit dans plusieurs sphères, la posse serait donc « toujours une façon de se battre pour un espace dans la société¹³⁷ ».

A) NUCLEO CULTURAL FORÇA ATIVA

Le *Núcleo Cultural Força Ativa* a une longue histoire de militance dans la périphérie de São Paulo¹³⁸ et on lui associe même des liens avec plus d'une cinquantaine de groupes de rap¹³⁹. En 1992, cette posse est créée dans la Zone Nord suite à des divergences idéologiques avec la posse *Aliança Negra*. Pour les membres de *Força Ativa*, la thématique du racisme ne doit pas se trouver au centre de l'action d'une posse puisque, selon eux, la lutte contre la discrimination raciale risque ainsi d'occulter une dénonciation des inégalités économiques qui constituent le véritable problème à mettre en relief.

En 1994, la posse *Força Ativa* est relocalisée dans la Zone Este suite au déménagement de l'un des ses membres influents, Nando Comunista. Un an plus tard, la posse est rebaptisée « *Núcleo cultural Força Ativa* » afin de ne pas repousser les collaborateurs qui n'appartiennent pas à la communauté hip-hop. Ce groupe de militants fonde l'une des deux seules bibliothèques de Cidade Tiradentes, un district éloigné qui compte plus de deux cent mille habitants. Malgré des appuis répétés au PT et notamment

¹³⁵ Spensy K. Pimentel, « O livro vermelho do hip hop », Monographie : Escola de Comunicação e Artes (ECA), Universidade de São Paulo. 1997. Traduction: Les posses les plus connues sont Posse Força Ativa, Conceitos de Rua, Aliança Negra, Símbolo Negro, Mente Zulu, Movimento Hip-Hop de Diadema, Posse Haussa, Negroatividades etc. Traduction: Aux États-Unis, les posses ou les crews, en général ont pour objectif de divulguer et d'étendre la culture hip-hop, en organisant des spectacles, des démonstrations, des enregistrements de disques, etc. Les posses brésiliennes sont allées beaucoup plus loin que cette inspiration initiale des Américains : elles ont commencé à réaliser aussi des activités politiques et communautaires.

¹³⁶ Martins Santos, *op. cit.*, p. 76.

¹³⁷ Marcelinho, cité par Pardue, *op. cit.*, p. 108.

¹³⁸ Batista, *op. cit.*, p. 89.

¹³⁹ Pimentel, *op. cit.*, chapitre 2.

à un conseiller municipal avec lequel la posse entretient des liens étroits, et l'appui à cette formation politique par une partie des membres de *Força Ativa*¹⁴⁰, le groupe adopte une ligne idéologique d'extrême-gauche. C'est d'ailleurs ce type de ligne politique qui provoque la rupture avec la posse *Aliança Negra* et c'est aussi ce qui explique que durant l'une de ses observations ethnographiques, le chercheur Batista sera dénoncé comme réactionnaire par l'un des jeunes membres de *Força Ativa*.

L'approche de cette organisation, même si elle fait peu de compromis envers les institutions d'un système dont elle formule une critique radicale, ne vire pas au sectarisme pour autant. Derek Pardue note à propos de cette posse qu'elle fait partie des quelques repaires de la culture hip-hop paulista qui sont de véritables porteurs de changement social en raison d'une action cohérente qui s'exprime notamment par une réserve vis-à-vis des ONG et de la société civile et une préférence très nette pour les pouvoirs publics et l'État¹⁴¹. Batista ajoute :

Na visão do NC Força Ativa, o principal papel do Hip Hop é participar intensamente do processo de transformação social, o que não será possível se ele ficar restrito à esfera da cultura. Segundo o raciocínio dos participantes dessa organização social, agindo dessa maneira, o Hip Hop torna-se conservador e reacionário, correndo o sério risco de ser totalmente cooptado pelo *status quo*¹⁴².

Força Ativa ne sont pas les seuls à préférer conserver une distance « sécuritaire » entre eux-mêmes et leurs commanditaires. Webmestre du site Hip Hop de Fato, Mariane nous a fait part des précautions qui dirigent ses choix d'alliances. Il a déjà demandé des subventions par le passé, sans succès. À y repenser toutefois, le groupe préfère demeurer indépendant et ne jamais avoir à « retourner l'ascenseur ». (MP-10.3)

¹⁴⁰ Il s'agit de Beto Custódio, qui apporte un financement mensuel à la posse. Pour le reste, la posse est unanime dans son opposition aux gouvernements de droite ou d'extrême-droite qui se sont succédés durant les années 90 et 2000, notamment après l'élection de Paulo Maluf et ensuite Celso Pitta.

¹⁴¹ Pardue, « Blackness... », *op. cit.*, p. 113

¹⁴² Batista, *op. cit.*, p. 174. Traduction : Pour *Força Ativa*, le rôle principal du hip-hop est de participer intensément au processus de transformation sociale, ce qui ne serait pas possible s'il demeurait confiné à la sphère de la culture. Selon le raisonnement des participants de cette organisation sociale, en agissant de cette manière, le hip-hop devient conservateur et réactionnaire, il court le risque sérieux d'être totalement coopté par le status quo.

Notre première rencontre avec Nando C. a bien rapidement confirmé l'orgueil des militants du Núcleo Cultural Força Ativa. Nous l'avons rencontré pour la première fois au centre-ville devant les locaux où se tient le *Fórum Hip Hop e Poder Público*.

Observation du jeudi 18 mai 2008

En arrivant à l'édifice municipal de la rue Lídero Badaró, j'ai aperçu les participants du Fórum qui attendaient qu'on leur ouvre les portes de la salle où se tient normalement le forum. Parmi eux, j'ai reconnu Ice Boy que je suis allé saluer. Ce dernier m'a désigné Nando parmi les personnes qui attendaient. Je me suis approché de lui je lui ai demandé s'il était le « Nando comunista » des courriels que je recevais depuis plusieurs mois via la liste d'envoi du forum. Il m'a répondu que c'était bien lui mais a vite détourné le regard, ajoutant, un sourire ironique au visage : « Sou, comunista, capital na mão ! ». Il se mit à rire et quelques personnes autour de lui en firent autant puisque, effectivement, il tenait dans ses mains *O Capital*, de Karl Marx au moment où je l'interpellais avec cette question. C'est sa froideur et sa distance qui m'ont réellement surpris. Après ce très bref échange, Nando s'est éloigné rapidement sans faire de cas de ma présence. D'emblée, cet accueil m'a rendu le personnage de Nando C. très intéressant puisque je me doutais bien que cet accueil, même envers un étranger (généralement la condition d'étranger au Brésil, hors des zones touristiques, suscite une grande attention), abritait des convictions très fortes.

Les membres de *Força Ativa* étaient parmi les plus impliqués dans ce Forum mis à la disposition de la communauté hip-hop de São Paulo. D'autres forums de ce type avaient été mis en place mais seul celui destiné au hip-hop fonctionnait avec régularité, notamment sous l'impulsion de Nando et de ses acolytes. Lors des quelques soirées durant lesquelles j'ai visité le Forum, ses membres préparaient un évènement intitulé *Sampa, capital do Hip Hop*¹⁴³ et avaient constamment des relations houleuses avec l'administration municipale. Un représentant de cette dernière a eu maille à partir avec les membres du Forum un soir, lorsqu'il vint représenter les autorités ; bien rapidement, il se retrouva soumis à une pluie de critiques très dures. Un autre soir, c'est l'animateur « Pirate », qui quitte l'assemblée avec fracas après avoir été accusé d'autoritarisme par un participant (Observation du 14 août). Une autre fois encore, l'ensemble des

¹⁴³ Traduction : São Paulo (Sampa est un surnom que certains paulistanos donnent à la ville), capitale du hip-hop.

participants du Forum avaient quitté l'enceinte de l'édifice municipal pour protester contre le manque de réceptivité de l'administration. Ils partirent à la rencontre du « Forum des Graffiteurs » pour enjoindre ses membres de se méfier de l'administration et de préserver leur indépendance. Leur rhétorique habile leur permit de fraterniser avec cet autre Forum. Les militants de *Força Ativa* étaient chaque fois aux devants de ces initiatives ou disputes. Il est à noter en outre que lors de toutes les activités du Forum auxquelles j'ai participé, ou encore lors de mon observation de la rencontre dominicale du groupe, il se produisit des altercations verbales et des échanges assez durs qui laissaient visiblement certains avec un sentiment d'amertume.

Le 6 août 2006, les gens de *Força Ativa* acceptèrent de me recevoir lors de leur rencontre hebdomadaire à Cidade Tiradentes, à la limite sud-est de la Zone Est. Depuis le centre-ville (Praça da Sé), il faut compter entre une heure et demie et deux heures de déplacement pour atteindre ce district de São Paulo, réputé pour son gigantesque « *conjunto habitacional*¹⁴⁴ », le plus vaste d'Amérique latine. La zone se trouve très loin du dernier métro de la ligne rouge qui s'arrête dans le district de Itaquera. Les membres du Núcleo Cultural *Força Ativa* m'ont fait comprendre que cette occasion de me recevoir n'était pas un privilège qu'on m'accordait en tant qu'étranger ou étudiant, mais bien le suivi d'une procédure appliquée à tous sans discrimination. Au moment de faire l'ordre du jour, le point concernant notre visite fut placé à la toute fin de la réunion. Cette procédure nous parut tout à fait juste et, en plus de nous permettre de réaliser une meilleure observation, était une démonstration de l'ardeur mise dans le respect des procédures et des convictions. Un étranger qui voyage au Brésil peut s'attendre à recevoir des traitements de faveur et même à être reçu avec d'excessives révérences. L'accueil de *Força Ativa* ne cédait à aucune discrimination culturelle, et cette attitude était compatible avec celle qui rendait houleuses les réunions auxquelles participent ses membres et que l'on pourrait assimiler à une ontologie structuraliste, qui privilégie les procédures et les structures à la subjectivité humaine et transitoire.

¹⁴⁴ Traduction : Grand ensemble. À Cidade Tiradentes plus que n'importe où à São Paulo, l'urbanisme rappelle celui des cités des banlieues parisiennes ou des autres villes-globales.

B) POSSE ALIANÇA NEGRA

Comparativement à *Força Ativa*, nous l'avons vu, *Aliança Negra* est d'abord et avant tout une organisation plus ancienne (fondée en 1989) qui concentre son action sur la discrimination raciale au Brésil. Comme l'affirme Franilson, l'un de ses principaux membres, la posse a une position bien différente de *Força Ativa* vis-à-vis de la scène politique : « Não somos da direita, nem da esquerda. Somos à frente – Hip Hop não é de esquerda nem de direita. É cultura e ação¹⁴⁵ ». Plus dépendante de ses bailleurs de fonds que *Força Ativa*, la posse *Aliança Negra* a connu des moments forts et des moments d'inaction en fonction des administrations locales successives ; choyée sous le PT, la posse s'est vu retirer ses locaux lors des mandats de Paulo Maluf et de Celso Pitta, des maires démagogues conservateurs.

C) POSSE HAUSA

Quant à la posse *Hausa*, elle se réfère à l'Islam et ses membres se sont convertis à cette religion¹⁴⁶. Sans jamais s'éloigner de la culture hip-hop, ces militants de la cause des Noirs se sont convertis à cette religion sous l'influence de la pensée de Malcom X et des Black Panthers. Le nom « Hausa » fait référence à un peuple africain dont les descendants participèrent à un soulèvement d'esclaves dans l'État brésilien de Bahia, au XIX^e siècle. Cette posse préfère aussi éviter les notions « gauche » et « droite » pour ne pas diviser ses membres au-delà de leur couleur de peau. L'un des principaux membres de *Hausa*, Honerê Al-amin Oadq, est aussi impliqué dans le Centro de Divulgação do Islam para América Latina¹⁴⁷. Lors d'un de ses évènements à São Paulo, la posse a reçu la visite de personnalités telles que Fred Hampton Jr, le fils de l'un des fondateurs du mouvement des *Black Panthers* aux États-Unis, ou encore l'Ambassadeur sénégalais au

¹⁴⁵ Batista. *op. cit.*, p. 106.

¹⁴⁶ <http://possehausa.blogspot.com/2006/01/0-que-posse-hausa.html>

¹⁴⁷ Traduction : Centre de Diffusion de l'Islam en Amérique latine.

Brésil venu prendre la parole en tant que « porte-parole du continent africain et d'un pays musulman ». Sur le site de Hausa, on peut lire : « Estar nesses espaços se torna importante quando nossas ações, intenções e intervenções venham sempre baseadas nos aprendizados obtidos através da Sunna de nosso Profeta Mohamad (SAAS) e do Alcorão Sagrado levando a palavra de ALLAH como fonte de vida¹⁴⁸ ».

D) ICE BOY, MC REVOLUCIONÁRIO

Ice Boy participe lui aussi au *Fórum Hip Hop e Poder Público* et est un ancien membre de *Força Ativa*. Ce sont des divergences idéologiques qui l'ont éloigné de cette posse qu'il qualifie de « *léniniste* ». Ice Boy travaille à présent directement pour un élu du PT et pour le MH20, une organisation sur laquelle nous reviendrons plus loin. Lors de l'entretien que j'ai réalisé avec lui, il rejoindra ceux qui feront le plus de références à des concepts marxistes classiques tel que la « *classe des travailleurs* ». Dans les deux extraits suivants, on peut observer avec quelle prégnance les catégories d'analyse révolutionnaire épousent les luttes actuelles d'un rappeur comme Ice Boy, par ailleurs très fier d'habiter la périphérie de São Paulo. Dans le premier extrait, il tente d'expliquer les dérives du PT et :

Eu conheço o PT, o partido, sou militante do partido, é, e assim, o, o, o PT, ele, ele, ele infelizmente foi dominado por uma classe media, uma classe média, entendeu ? que não tem a mesma leitura que o trabalhador, né ? Eu assim, o, o governo, o PT, tendeu, ele tem que ser dominado pela clasa trabalhadora. O trabalhador tem que tomar, tem que tomar, tomar a sua ferramenta politica que é o político. [...] O próprio Marx falou, o trabalhador tem que ter um partido político, ele tem que ser do lado da classe trabalhadora¹⁴⁹. (IB-D12)

¹⁴⁸ Site de la posse Hausa, 29 février 2008. Traduction : Être dans ces espaces devient important lorsque nos actions, intentions et interventions sont toujours basées dans les apprentissages de la Sunna de notre Prophète Mohammed et du Saint Coran qui porte la parole de Allah comme une source de vie.

¹⁴⁹ Traduction : Je connais le PT, le parti, je suis militant du parti, et le PT malheureusement, il est dominé par une classe moyenne, tu comprends ? Qui n'a pas la même lecture que le travailleur, non ? C'est comme ça, le gouvernement, le PT, il doit être dominé par la classe des travailleurs. Le travailleur doit prendre son outil politique qui est le parti. [...] Marx lui-même a dit, le travailleur doit avoir un parti politique, il doit être aux côtés de la classe des travailleurs.

Dans ce deuxième extrait, Ice Boy fait référence à la périphérie comme à une classe sociale distincte qu'il est impératif de préserver de la bourgeoisie :

O pessoal do hip-hop no Brasil, ele, ele não pode ser ingênuo de negar o mercado. Porque o mercado é a realidade, é a realidade desde ... a..., a..., desde a criação da propriedade privada. É // É que o hip-hop tem que entender esta leitura do mercado (x). So que a..., não pode cometer o erro de criar estas burguesias a dentro das periferia¹⁵⁰. (IB-C11)

E) ARTISTES EXASPERES

La présence de militants virulents dans la communauté hip-hop ne crée pas de dissensions qu'au sein des groupes plus politisés ; elle suscite souvent l'exaspération d'adeptes de la culture hip-hop qui s'opposent à ce que l'art qu'ils pratiquent devienne un instrument d'organisations ou de partis qui n'accordent qu'une importance secondaire au volet culturel et historique du hip-hop.

Le *bboy* Paraguai, appartenant au groupe de danseurs « Geto Freaks », s'est montré agacé par le « *Livro vermelho do hip-hop* » qui circula abondamment dans la communauté hip-hop *paulistana*, mais aussi bien au-delà, offrant une interprétation de la signification des quatre éléments du hip-hop qui lui déplâit grandement :

O Livro vermelho do Hip-Hop foi escrito por um marxista. Ele ficou famoso. [...] No meio da dança, todo mundo se conhece, eu nunca vi ele em lugar nenhum. [...] Tem um monte de pessoal de esquerda que querem pegar o HH pra trazer pessoal. Um sintoma disso é que vc percebe um certo discurso do que é o povo. Vamos fazer um partido popular. Tem uma tendência elitista nestos partidos, o intelectual fala de uma cultura que não pratica e isso vira lei¹⁵¹. (P-C9)

¹⁵⁰ Traduction : Les gens du hip-hop au Brésil, ils ne peuvent pas avoir la naïveté de nier le marché. Parce que le marché, c'est la réalité. Le hip-hop doit comprendre cette lecture du marché. Mais il ne peut pas commettre l'erreur de créer des bourgeoisies dans les périphéries.

¹⁵¹ Traduction : Le Livre Rouge du Hip-hop a été écrit par un marxiste. Il est devenu célèbre. [...] Dans le milieu de la danse, tout le monde se connaît. Je ne l'ai jamais vu nulle part. [...] Il y a tout plein de gens de gauche qui veulent s'approprier le hip-hop pour attirer des gens. Un symptôme de ceci est que l'on peut percevoir un certain discours de ce qu'est le peuple. Nous allons faire un parti populaire. Il y a une tendance élitiste dans ces partis. L'intellectuel parle d'une culture qu'il ne pratique pas et ça devient une loi.

Paraguay croit aussi qu'il est erroné de débattre à savoir si l'on devrait ou non faire de « l'art pour de l'art » : il affirme que ce débat n'existe plus. Déjà, les artistes dadas oeuvraient selon lui à affirmer l'autonomie de l'art vis-à-vis des idéologies : « Hoje, discussão é otra : arte como produção de conhecimento, como filosofia, como ciencia e como religião¹⁵². » (P-C9)

Kall, leader de Conceitos de Rua, l'une des posses les plus connues de la Zone Sud et qui à son sommet regroupait plus de cent cinquante personnes, dénonce lui aussi ceux qui voudraient s'approprier la culture hip-hop sans égard à son histoire et à son autonomie. Lorsque nous lui avons demandé si selon lui les artistes hip-hop revendiquent une meilleure situation dans la société pour eux seulement ou s'ils souhaitent changer la société dans son ensemble, Kall a fortement réagi en disant que notre question était biaisée puisqu'elle indiquait déjà que la culture hip-hop devrait nécessairement s'évertuer à changer quelque chose :

Hip-Hop não tem missão [...] Na maioria do Brasil, o hip-hop tem sido um instrumento político no Brasil inteiro, não tem um MC, um dançarinho, um grafiteiro que não pensa numa coisa política. E todo mundo vai falar assim que o hip-hop tem esa função. [...] Poa, não se pode dizer que a arte tem esta função. A arte já é uma função, já é revolucionária, ela é política¹⁵³. (K-C17)

Plus tôt dans cet entretien, Kall niait l'idée que le phénomène hip-hop soit un mouvement:

O hip-hop feito no Brasil é parecido mas muito diferente do hip-hop feita na China. Si fosse um movimento, o que acontece aqui seria o mesmo do que acontece na China [...] A cultura pode ser relida, reinterpretada [...] 94, ninguém tinha problema. 92, o grande sonho da galera era gravar numa gravadora multinacional. Hoje nao, o cara quer ficar independante, nao quer se vender ao

¹⁵² Traduction : Aujourd'hui, c'est une autre discussion : l'art comme production de connaissance, comme la philosophie, comme la science et comme la religion.

¹⁵³ Traduction : Le hip-hop n'a pas de mission [...] Au Brésil, le hip-hop a été un instrument politique, dans tout le Brésil, il n'y a pas un MC, un danseur, un graffiteur qui ne pense pas en fonction de la politique. Et tout le monde dit que c'est la fonction du hip-hop. [...] Merde, on ne peut pas dire que l'art a cette fonction. L'art est déjà une fonction, il est déjà révolutionnaire, il est politique.

capitalismo. Também tínhamos esta preocupação contra capitalismo mas nos pensavamos vamos entrar e criar virus¹⁵⁴. (K-C1).

3.2.4.3 PARTIS ET FRONTS NATIONAUX HIP-HOP

Não vejo outro caminho para o hip-hop e demais movimentos sociais que não seja o da interação, do diálogo, da utilização das redes de comunicação já montadas. [...] Penso que temos que correr juntos, todos falamos a mesma língua e lutamos por ideais iguais ou parecidos. Sou branco e me identifico 100% com o movimento negro, pois sou pobre e passo vários problemas de ordem financeira, descaso e preconceito. Não racial, mas é preconceito também. Minha mulher é negra e eu a amo. Nosso filho é mestiço. A luta não tem que ser racial, tem que ser de classe social, combater a elite que domina e massacra¹⁵⁵.

Ce cheminement présenté comme naturel par Gog dans cet extrait a franchi au Brésil des étapes qu'il n'a pas atteintes ailleurs dans le monde. Cependant, pour les jeunes pauvres des périphéries urbaines, l'idée de représentation, qui va de pair avec les « fronts » plus institutionnalisés peut être quelque chose de lointain voire de parfaitement étranger¹⁵⁶. Nous verrons dans cette dernière section comment s'articulent ces tentatives d'organisation nationale.

¹⁵⁴ Traduction : Le Hip-Hop do Brasil est similaire mais bien différent de celui qu'on fait en Chine. Si c'était un mouvement, ça serait la même chose en Chine. [...] La culture peut être relue, réinterprétée et adaptée. [...] 94 : personne n'avait de problème. En 92, on voulait juste enregistrer des disques dans une multinationale. Aujourd'hui, le gars veut demeurer indépendant, il ne veut pas se vendre au capitalisme. Nous aussi on avait cette préoccupation face au capitalisme mais on croyait qu'il valait mieux entrer et créer des virus.

¹⁵⁵ Danilo Siqueira Dara, « GOG e Buzo, suburbanos convictos pelas periferias do Brasil ». *Brasil de fato*. [En ligne], URL. <http://www.brasildefato.com.br/v01/agencia/cultura/gog-e-buzo-suburbanos-convictos-pelas-periferias-do-brasil> (27 septembre 2007). Traduction: Je ne vois pas d'autres chemin pour le hip-hop et les autres mouvements sociaux qui ne soit pas celui de l'interaction, du dialogue, de l'utilisation des réseaux de communication déjà établis [...] Je pense que nous devons courir ensemble, nous parlons tous la même langue et nous luttons pour des idées qui sont les mêmes ou qui sont semblables. Je suis blanc et je m'identifie à 100 % avec le mouvement noir, mais aussi je suis pauvre et je connais des ennuis financiers en plus d'être victime de préjugés. Pas racistes, mais des préjugés quand même. Ma femme est noire et je l'aime. Notre fils est métis. La lutte ne doit pas être raciale, elle doit être une lutte de classe sociale, combattre l'élite qui nous domine et nous massacre.

¹⁵⁶ Raul Zibechi. « Entre la autonomia y la lucha por los cambios ». *América Latina en Movimiento*, no. 424-425, 22 octobre 2007. p. 15-19.

A) CIDADE HIP-HOP AU FORUM SOCIAL MONDIAL (FSM)

L'une des tentatives les plus remarquées d'organisation de la culture hip-hop en organisation politique autonome s'est produite en marge du III^e Forum Social de Porto Alegre, en 2003. L'idée était de mettre sur pied une assemblée nationale du hip-hop, *Encontro Nacional de hip-hop*, avec des représentants élus dans chaque État de la fédération brésilienne. L'initiative s'est butée à de nombreux obstacles dont le défi que pose la taille d'un pays comme le Brésil pour des gens désireux de se lier sur l'ensemble de son territoire avec des ressources modestes. Le coût de ces déplacements constituait une contrainte supplémentaire pour ces artistes et ces militants d'une culture érigée sur le recyclage de matériaux et la créativité à laquelle mène souvent la privation. Mais des ennuis d'arrimage idéologique ont certainement contribué plus que tout à désamorcer les projets de front commun au sein de la communauté hip-hop. Après une première année où l'on avait incité les militants à rentrer dans leurs régions respectives et à y organiser une représentation afin de revenir l'année suivante avec des délégations plus légitimes, le projet d'une organisation nationale de hip-hop au Brésil s'est enlisé dans un débat ayant semblablement miné l'ensemble de la gauche brésilienne à l'approche des élections présidentielles de 2002 : faut-il rejoindre le mouvement qui appuie le Parti des travailleurs (PT) du candidat Luis Inácio « Lula » da Silva ou demeurer à distance de celui-ci ? Plus généralement, c'est toute l'articulation de la culture hip-hop vis-à-vis de la scène politique qui empoisonne les débats des représentants du hip-hop. Même un militant du PCdoB comme Toni C., favorable aux interactions avec les partis politiques, comparait cette rencontre à une Tour de Babel dans laquelle « cada um fala sua própria língua e tem seus próprios interesses, ou melhor, interesses partidários¹⁵⁷ ». Il dénonce alors le fait que ce Forum soit utilisé par des entités et partis qui n'ont pas de base militante dans les périphéries.

¹⁵⁷ . Source : 1^o Encontro nacional de Hip-Hop é a Torre de Babel, ds HH a Lapis, p. 75. Traduction : chacun parle sa propre langue et a ses propres intérêts ou plus encore, ses intérêts partisans.

En 2005, une «Cidade Hip-Hop¹⁵⁸» est prévue à la programmation du *Acampamento Intercontinental da Juventude* tenu parallèlement au quatrième FSM¹⁵⁹. L'événement demeure une fois de plus sans suite car les initiatives nationales se poursuivent de façon plus éclatée. Ainsi, les individus que nous avons interviewés étaient presque tous très au courant de l'existence et des activités du FSM, plusieurs y avaient participé, mais la plupart en avait gardé un souvenir peu enviable¹⁶⁰.

FSM, extrait 1 : Dodo

A gente andou muito pedindo a paz [...] mas aconteceu a guerra, entendeu ? Mas é muito importante ver que tinha gente do mundo inteiro [...] pedir pra que um país não invadisse o outro. Porque era nem o meu nem o dele, entendeu ? Eu achei muito importante isso. [...] É o mundo que quer uma coisa [...] O Forum social é um dos eventos sociais, mundialmente, mais importante, até do que a ONU, porque é o povo que esta ali no meio debatendo, na ONU não¹⁶¹. (Do-D11)

FSM, extrait 2 : Cangaceiro

É um espaço de dialogo. Mas pessoalmente, eu acho que é uma grande porquaria porque não tem ação pratica¹⁶² (C-D11)

FSM, extrait 3 : Ronaldo

Acredito na troca de ideias, as informações que você pode ter lá. Pode conhecer pessoas de outros lugares. É fazer intercambio de informações. Porém, não vem mais nada disso da troca de informações quando eu tive lá. [...] Seria (importante) si conseguimos, com o Forum, mudar o mundo, so que como não tem este poder de mudar, fazer esta mudança a grande escala, eu acho que, [...] A gente poderia

¹⁵⁸ Traduction : Cité du hip-hop

¹⁵⁹ De fait, ce Campement Intercontinental de la Jeunesse, parallèle au Forum Social, et qui met davantage l'accent sur l'autogestion, occupe un siège au Conseil d'administration du FSM.

¹⁶⁰ Et ce également, même si la Zone Sud de São Paulo compte maintenant un Forum Social local qui lui est propre et qui s'inspire bien entendu du FSM, il s'agit du « Forum Social Sul – SP ». Voir Dabène. *op. cit.*, p. 87-88.

¹⁶¹ Traduction : Nous avons beaucoup marché pour la paix [...] mais la guerre a eu lieu. Mais c'est très important de voir qu'il y avait des gens du monde entier [qui] demandaient qu'un pays n'envahisse pas un autre pays. Parce que c'était ni le leur, ni le nôtre. [...] Le Forum social est l'un des événements sociaux, mondialement, le plus important, même plus important que l'ONU parce que c'est le peuple qui est là. au centre, qui débat, à l'ONU non.

¹⁶² Traduction : C'est un espace de dialogue. Mais personnellement, je pense que c'est de la foutaise parce qu'il n'y a pas d'action pratique.

fazer mais [...] Gastar o dinheiro do forum pra ajudar as pessoas la no Nordeste que estão pasando fome¹⁶³. (Ro-D11)

FSM, extrait 4 : Dimenor

Vem contra-manifesto vs G8. [...] O Forum social vem da necessidade de contestar este forum. [...] É importante encontrar otra estructura, otra metodologia porque pra mim foi um bagulho turistico, certo, que o pessoal nao ia pra discussão, so ia pra encontrar coisa de otro pais, foi um grande dia do capital la¹⁶⁴. (Di-D11)

Parmi nos répondants, trois personnes seulement sur quatorze disaient connaître le Forum trop vaguement pour le commenter. Parmi les onze autres, cinq s'étaient rendues à Porto Alegre pour participer à l'une des cinq éditions s'étant tenues en sol brésilien et seulement trois au total ne formulaient pas de critiques relativement majeures à propos de cet évènement altermondialiste.

Ces opinions montrent néanmoins que les rappeurs sont bien insérés dans les réseaux de l'altermondialisme et qu'ils ont réfléchi aux tenants et aboutissants du forum même s'ils n'y ont pas directement participé. C'est le cas par exemple de Kall qui se montre très critique au regard du FSM mais qui a le mieux résumé ce en quoi consiste le Forum social en rappelant qu'il s'agit initialement d'un contre-forum qui répond au Forum économique de Davos qui se tient chaque année en Suisse et rassemble les puissants décideurs économiques du monde entier (K-D11).

¹⁶³ Traduction : Je crois que c'est un échange d'idées, les informations que tu peux trouver là. Tu peux connaître des gens d'autres lieux. Et faire des échanges d'informations. Toutefois, il n'y a eu rien d'autre que cet échange d'information quand j'y suis allé. [...] Ça serait [important] si nous réussissions, avec le Forum, à changer le monde, mais nous n'avons pas ce pouvoir, cette possibilité de faire ce changement à grande échelle, je crois que [...] l'on pourrait faire plus [...] dépenser l'argent du Forum pour aider les personnes du Nordeste qui crèvent de faim.

¹⁶⁴ Traduction . C'est un contre-manifeste contre le G8 [...] Le Forum social provient de ce besoin de répondre à cet autre forum. [...] Il serait important de trouver une nouvelle structure, une autre méthodologie parce que pour moi, ça été une affaire touristique, les gens n'y allaient pas pour discuter, ils y allaient seulement pour trouver des choses d'autres pays, ça été un grand jour du capital.

B) LA COMMUNAUTE HIP-HOP, LE PRESIDENT LULA ET LE PT

Toni C. nous a rapporté les propos de la journaliste Marina Amaral, auteur de deux dossiers écrits à dix ans d'intervalle et qui fait chaque fois un compte rendu de l'état de la culture hip-hop brésilienne¹⁶⁵. Selon elle, il existerait une « sainte trinité » qui fait l'unanimité chez tous les membres de la communauté hip-hop, trois éléments sacrés et donc intouchables : le quartier, la mère et le président Lula (TC-D6). Les choses ne semblent pourtant pas si claires à la lumière de nos entretiens.

Dans un premier temps, il peut sembler y avoir une affiliation possible entre les périphéries urbaines et le PT. Lorsque nous avons demandé à Leandro ce qu'il pensait des politiciens, sa réponse s'est résumée à trois mots : « Lula é bom¹⁶⁶ ». L'ancien métallurgiste et leader syndical devenu président du Brésil a pu compter historiquement sur l'appui de gros noms de la culture hip-hop tels que Mano Brown et les Racionais MCs.

Lors de la campagne électorale de 2003-2004, Racionais MC appuya la campagne de Lula en acceptant de participer à un rallye électoral du PT dans la Zone Sud de São Paulo. Le succès aura été mitigé puisque la foule était nombreuse, mais elle s'est vite impatientée au fur et à mesure que se succédaient les discours politiques. L'assistance fit connaître son mécontentement jusqu'à ce que le programme soit modifié et que le groupe de rap le plus populaire du Brésil fasse une entrée anticipée sur la scène. Lorsque Lula prit la parole un peu plus tard, la majorité de l'assistance avait déjà quitté¹⁶⁷.

Tous ne sont pas si ouvertement favorables à Lula. Le rappeur Rapping Hood déclarait à la revue Caros Amigos, que si les rappeurs sont proches du PT, c'est parce

¹⁶⁵ Caros Amigos Especial. « Hip-Hop Hoje », *op. cit.*

¹⁶⁶ Traduction : Lula est bon.

¹⁶⁷ Batista. *op. cit.*, p. 156-157

que celui-ci a besoin de l'aide de la communauté hip-hop et non pas l'inverse. Selon ce rappeur, le hip-hop est à « l'écoute du peuple, pas du PT¹⁶⁸ ».

Pour sa part, Shil a déjà participé à des événements visant à mousser la campagne de candidats de divers partis. Il s'exécutait pour le cachet jusqu'à ce qu'il soit de plus en plus embêté par le volet qui lui semblait peu éthique de sa prestation :

Nosso público tá lá naquele comício. Entendeu ? Mas no mesmo palco que a gente vai subir um mercenário, safado. À vezes eu pensava, porra, eu vou e eu vou roubar o público dele e falar a verdade, entendeu ? [...] Só que aí depois, me politizando mais, eu comecei a ser contra tocar lá. Por mais que eu fosse lá falar a verdade pra esse povo, eu ia fazendo parte do partido podre que foi votado, entendeu ? Eu não queria fazer parte desses partidos podres. E aí, falei, eu não divido mais o palco com político nenhum¹⁶⁹. (S-C19)

Shil explique ensuite que s'il vote pour le PT, il s'agit d'abord et avant tout d'un vote stratégique visant à barrer la route au PSDB. Sa première option, nous a-t-il dit, serait Heloísa Helena du PSOL, troisième candidate la plus en vue lors des dernières élections présidentielles. Le rappeur Dodo est plus catégorique encore ; le hip-hop et les partis politiques doivent être « totalement » séparé. : « Cada membro destes grupos pode ter as suas participações de forma que quizer mas o movimento em si tem que ser neutro e continuar com suas próprias pernas, tentando fazer alianças, mas nunca se vender a partido nenhum¹⁷⁰ ». (Do-C19)

Une autre rencontre entre Lula et la communauté hip-hop a été fortement médiatisée après l'accession de l'ancien ouvrier au Palais du Plénalto¹⁷¹. Personne ne semble en mesure d'identifier quel véritable effet aura eu cette rencontre. On la cite en

¹⁶⁸ Amaral, « Rappin Hood... ». *op. cit.*, p. 10.

¹⁶⁹ Traduction : Notre public est là dans ce rallye, tu comprends ? Mais en même temps, sur la scène où nous allons jouer va monter un mercenaire, un salaud. Parfois, je pensais, merde, j'y vais mais je vais voler son public et je vais dire la vérité, tu comprends ? [...] Ensuite, je me suis politisé davantage et j'ai commencé à devenir contre l'idée de jouer là. Même si j'allais dire la vérité, je contribuais à l'élection de cette pourriture, tu comprends ? Je ne voulais pas faire partie de cette pourriture. Et là, j'ai dit que je ne partagerai plus la scène avec un politicien.

¹⁷⁰ Traduction : Chaque membre de ces groupes peut avoir sa participation de la forme qu'il veut mais le mouvement en soi doit être neutre et continuer sur ses propres jambes, en faisant des alliances, mais jamais en se vendant à un quelconque parti.

¹⁷¹ Maison présidentielle brésilienne, siège de l'Exécutif, à Brasília

rappelant que le rappeur MV Bill et son producteur Celso Atayde y participaient, puisque Lula avait tenu à ce qu'ils soient ses principaux interlocuteurs lors de cette rencontre. Le président leur aurait alors suggéré de développer une meilleure représentation nationale pouvant parler au nom de la communauté hip-hop. Suite à cette rencontre, MV Bill et Atayde lancent le « Front brésilien du hip-hop » qui avait pour but de faire élire des délégués dans chaque État du Brésil.

Il semble que dès le départ l'opération était vouée à l'échec, selon Dimenor qui a longtemps suivi de près la formation de ces organisations nationales et a même été élu parmi les délégués de l'État de São Paulo. Le choix de MV Bill et Celso Atayde a déplu à plusieurs personnalités du hip-hop puisqu'en faisant ce choix, on préféra la notoriété médiatique de certains aux dépens de l'histoire même de la culture hip-hop brésilienne. Certains n'auraient pas apprécié être laissés de côté¹⁷². Dimenor affirme en outre que la mobilisation du « Front brésilien de hip-hop » a été marquée par de nombreuses dissensions et par des problèmes d'organisation. Les réunions, qui devaient se tenir à Brasilia, posaient le problème du déplacement des délégués qui, selon Dimenor, n'étaient parfois même pas mis au courant des dates choisies. Dimenor a quitté l'organisation lorsque le front s'est plus ou moins dissous et que certains de ses membres, dont MV Bill, lui préférèrent une implication au sein de la « Central Única da Favelas (CUFA) » créée en 1998 à Rio de Janeiro et dont le concept s'est exporté dans de nombreux États du Brésil¹⁷³. Le site internet de la CUFA explique que le « mouvement culturel » hip-hop est largement responsable de sa propre création et qu'elle est un véhicule de développement de l'organisation. Contrairement au Front brésilien de hip-hop qui semble n'avoir laissé aucune trace, la CUFA est en bien meilleure santé. Toutefois, la CUFA répond désormais à un besoin communautaire plutôt qu'au souhait politique qui entraîna la création du Front brésilien de hip-hop.

¹⁷² Un certain DJ Fox des Jeunes du PT notamment qui n'aurait pas été invité alors qu'il était l'initiateur d'un mouvement d'appui à Lula et d'une compilation de musique appelant à voter pour Lula (« Hip-hop pra um Brasil descende. Lula presidente »)

¹⁷³ Site-web de la CUFA.

Nous avons demandé aux interviewés ce qu'ils pensaient du scandale de corruption ayant ébranlé le gouvernement Lula pendant la deuxième moitié de son premier mandat, et qui a littéralement détruit l'image d'un PT ayant bâti sa crédibilité au fil des ans en faisant de la transparence et de l'honnêteté ses principaux chevaux de bataille contre un système corrompu et clientéliste au sein duquel les cloisons entre l'individu et le fonctionnaire sont traditionnellement inexistantes. Neuf répondants sur douze ont répondu de façon à disculper Lula ou ont attribué les problèmes à un système dont le président a hérité et qu'il n'a pu changer du jour au lendemain. L'un deux, le rappeur Shil, affirmait que Lula avait largement investi dans la Police fédérale et que c'est le durcissement de celle-ci qui a permis de démonter le réseau de corruption.

Lorsque nous avons demandé s'il existe de « bons politiciens », dix répondants sur treize répondirent qu'une minorité de la classe politique possédait, peut-être, certaines vertus. En revanche, en ce qui a trait aux partis politiques, seulement quatre interviewés ont admis qu'ils croyaient à l'existence de « bons partis politiques » au Brésil.

C'est cette méfiance et cette distance à l'égard de la politique partisane et cette détermination à faire entendre la voix des périphéries dans les sphères du pouvoir public qui a motivé la création des entités nationales de hip-hop. En plus du « Front brésilien de hip-hop », quelques autres organisations ont émergé sous l'impulsion de membres de cette vaste communauté.

C) PPPOMAR

En 2001, le rappeur MV Bill fonde un parti politique, le « *Partido Popular Poder para Maioria* » (PPPomar). Au moment de sa fondation, le parti suscite la polémique puisque seuls les Afro-brésiliens peuvent en devenir membres. La formation politique n'a pourtant pris part à aucune élection depuis sa création. Selon Dabène, qui évoque son manifeste où l'on peut lire « Nous ne voulons plus d'intermédiaires. nous prenons nos destinées entre nos mains », témoigne d'une acceptation des règles de la politique telle

qu'instituée, mais d'un « déni de représentativité à ses principaux acteurs¹⁷⁴ ». Dabène ajoute que le PPPomar est « *plus une initiative individuelle qu'une émanation d'un mouvement collectif*¹⁷⁵ ». Cette affirmation rejoint celle de Batista:

O principal motivo que impediu a efetivação do PPPomar foi que os grupos de rap deram apoio na criação do partido, mas no momento de organizar aquela organização, por motivo de seus compromissos profissionais, eles não puderam participar efetivamente nesse processo¹⁷⁶.

Les conclusions de Dabène et Batista toutefois contredisent celles de Hugues Bazin pour qui les échecs d'organisation de la culture hip-hop reposent davantage sur le fait qu'il n'existe en fait aucune correspondance politique à ce qui éclôt à travers ce phénomène original.

D) MH20

Le MH20 a été fondé en 1988 par Milton Salles, producteur des Racionais MC. L'objectif était de capitaliser sur la force potentielle du mouvement hip-hop en stimulant une meilleure organisation des posses en expansion. Il semble qu'à prime abord cette organisation se voulait au moins partiellement politique, mais le fondateur du MH20 tient des propos contradictoires au sujet de sa mission :

Ce qui m'a motivé à créer MH20 c'est la possibilité de faire une révolution culturelle dans le pays. L'idée principale était de faire de MH20 un mouvement politique à travers la musique. La musique est une arme, elle est partout. Si elle a ce pouvoir de changer le système, elle a aussi le pouvoir de montrer. J'ai apporté cette proposition politique au rap¹⁷⁷.

Mais en entrevue en 2005, Salles affirme :

O MH20 não faz política no sentido partidário. O Movimento Hip Hop Organizado surgiu para criar cooperativas para produção de shows e CDs. para luta por verbas para as oficinas de Hip-Hop e para profissionalizar a nova geração de artistas do break, grafite e rap. Não somos da juventude do PT, nada disso.

¹⁷⁴ Dabène, *op. cit.*, p. 151.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 154.

¹⁷⁶ Batista, *op. cit.*, p. 187.

¹⁷⁷ Rocha *et al.*, cité par Dabène, p. 163.

Não é como a Nação Hip-Hop, que é uma célula da UJS¹⁷⁸. Somos um movimento cultural, nossa força vem daí, não vem de nenhum tipo de frente¹⁷⁹.

Pour Dimenor (Di-C18), le MH20 fait un bon travail de conscientisation politique mais néglige la culture hip-hop et s'en serait même coupé. Il avance que ce mouvement a connu certains succès, particulièrement au Ceará (Nordeste) mais qu'il a été coopté par l'administration du PT. Le MH20 serait donc devenu une organisation vouée à l'intégration sur le marché du travail et n'agirait plus maintenant que dans l'optique d'obtenir des subventions.

L'une des entrevues que nous avons réalisées fut précisément avec un organisateur du MH20. Il s'agit de Cangaceiro, natif de Fortaleza et père de deux enfants qu'il a fait baptiser « Marx » et « Engels ». Il verse le tiers de son salaire à l'organisation. Les propos de Cangaceiro se caractérisent à la fois par un discours marxisant et orthodoxe et une attitude pragmatiquement hostile à ce qu'il nomme « *l'art pour l'art* ».

L'organisation reçoit un financement du *Programa primeiro emprego*¹⁸⁰ du gouvernement fédéral pour stimuler l'entrepreneursip. Ils ont aussi reçu de l'argent de Ashoka, ONG indienne. C'est d'ailleurs ce qui pousse Dimenor à nous dire que le MH20 est dorénavant plus lié à une stratégie d'emploi qu'à une pratique artistique ou politique: « Pegaram o dinheiro do ministro do Trabalho pra expendir a fora do Ceara. Queriam colocar nas comunidades um sistema de cooperativismo. Incubadores. Esta mais ligado ao mercado do trabalho... Não esta mais ligado a cultura hip-hop¹⁸¹ ». (D-C18)

¹⁷⁸ UJS : União da Juventude Socialista (Union de la Jeunesse Socialiste)

¹⁷⁹ Amaral, « De volta... », *op. cit.*, p. 5. Traduction : Le MH20 ne fait pas de politique au sens partisan. Le Mouvement Hip-hop Organisé a été créé pour former des coopératives pour la production de spectacles et de CD, pour solliciter des ressources pour des ateliers de hip-hop et pour professionnaliser une nouvelle génération d'artistes de *break-dance*, de graffiti et de rap. Nous ne sommes pas les Jeunes du PT, rien de ça. Nous ne sommes pas comme la Nação Hip-Hop qui est une cellule de la UJS. Nous sommes un mouvement culturel, notre force vient de là, ça ne vient pas d'un front quelconque.

¹⁸⁰ Traduction : Programme de premier emploi.

¹⁸¹ Traduction : Ils ont pris l'argent du ministère du Travail pour s'étendre hors du Ceara, ils voulaient instaurer des projets de coopératives, d'incubateurs. Ils sont désormais surtout liés au marché du travail, ils ne sont plus liés à la culture hip-hop.

Cangaceiro insiste pourtant sur la lutte de classe: «Então, a gente teve esta historia de não apoiar a direita. A nossa história é uma história de questão de classe. Não é uma coisa de luta contra o Maranhão, não, é questão de classe» (C-B1). Par ce commentaire, Cangaceiro prend ses distances d'avec les mouvements contre la discrimination raciale qui sont plus importants dans l'État du Maranhão où il existe une communauté noire plus importante que dans l'État voisin du Ceará dont est natif Cangaceiro.

Quant à la culture hip-hop, l'organisateur du MH20 établit clairement qu'il ne s'agit pas d'un objectif en soit: «Hip-Hop não é o fim. Foi um meio pra aglutinar, pra fazer discussão¹⁸²». (C-B3.4)

E) MHHOB

Le Movimento hip-hop organizado do Brasil (MHHOB) a été fondé en marge du 2^e Forum Social Mondial. Étonnamment, cette organisation a surtout connu du succès dans le Nordeste du pays, bien loin de Porto Alegre tout au Sud où s'est tenu le grand événement altermondialiste. En tant qu'observateur, Dimenor voyait dans le MHHOB la tentative la plus démocratique de développement national : «Le MHHOB, dit-il, a essayé d'aller chercher les *posses*». (Di-C18) Ce mouvement s'est vu confier un «*Ponto de cultura*» à Teresina, dans l'État du Piauí, l'un des plus pauvres du Brésil. C'est dans cette ville qu'on trouve le siège social du MHHOB, le *Centro de Referência da Cultura Hip Hop*¹⁸³. Le mouvement a toutefois peu d'écho sur une base nationale, comme en fait foi sa quasi-invisibilité dans la communauté hip-hop paulista.

¹⁸² Traduction: Le hip-hop n'est pas une fin. Ça été un moyen pour agglutiner, pour générer des discussions.

¹⁸³ Julia Contier. «Não tem mais volta». In collectif, «Hip-Hop Hoje», *Especial Caros Amigos*. São Paulo: Editora Casa Amarela, 24 juin 2005. p. 29.

F) NAÇÃO HIP-HOP BRASIL

Não dá você mudar o todo mexando somente uma parte. Por isso que o hip-hop se propõe de mexer em tudo. [...] Não conseguimos mudar o mundo só com hip-hop, o só alguém da favela, o alguém da periferia. Si você quer mudar o mundo, tem que mudar o todo¹⁸⁴. (TC-C1.3)

Les membres de la *Nação Hip-Hop Brasil* étaient, avec ceux de *Força Ativa*, les militants les mieux organisés que nous avons rencontrés à São Paulo. Lorsqu'ils nous invitèrent à les rencontrer à la Galeria do Rock, c'est un groupe de quatre personnes qui vint à notre rencontre. À cette occasion, à quelques reprises par la suite, nous eûmes l'occasion d'observer leurs activités et de converser avec deux des personnages les plus en vus de la *Nação*, soit Toni C. et Marcelo Buraco.

Observation du 29 juillet 2006

Les quatre membres de la *Nação Hip-Hop Brasil* sont arrivés en retard de plus de trente minutes dans le petit casse-croûte où ils nous avaient donné rendez-vous, à la Galeria do Rock. Néanmoins, lorsqu'ils m'y ont rejoint, ils ont été très généreux de leur temps. J'ai reconnu à leur arrivée Toni et Marcelo parce que j'avais vu leur visage dans la revue *Caros Amigos*. Nous nous sommes déplacés à pied vers la Place Anhangabaú où nous sommes entrés dans un autre restaurant, un *self-service* où l'on se sert soi-même et où l'on paie en fonction du poids de l'assiette. Nous sommes restés longtemps à converser dans cet endroit, plus de quatre-vingt-dix minutes.

Toni C. portait un T-shirt illustrant un marteau et une faucille, le symbole communiste. Le logo était tellement tape-à-l'œil que j'ai même pensé un instant avoir affaire à des marxistes-léninistes orthodoxes. Bien au contraire, la discussion a été très riche et j'ai été témoin de la pertinence des analyses que déployaient mes interlocuteurs. Buraco était l'individu le plus influent du groupe. Participaient aussi à cet échange la copine de ce dernier et un autre militant beaucoup plus discret. Ils firent souvent référence à Marx ou Lénine mais adaptaient leurs idées à la société brésilienne sans plaquer sur elle, à l'emporte-pièce, des « évangiles » révolutionnaires. Cette capacité d'adaptation n'était pas rectitude politique : à un certain moment de l'entretien, ils ont condamné avec sévérité

¹⁸⁴ Tu ne peux pas remuer le tout si tu remues seulement une partie. C'est pour ça que le hip-hop se propose de tout remuer. On ne réussit pas à changer le monde seulement avec le hip-hop, ou seulement dans la favela, ou seulement dans la périphérie. Si tu veux changer le monde, tu dois tout faire bouger.

l'existence de « *tendances* » dans certains partis politiques. Pour eux, ce genre d'organisation interne ne peut que diviser le parti¹⁸⁵.

Cette première rencontre nous permit déjà de reconnaître *a posteriori* deux différences majeures entre leur fonctionnement et celui du *Núcleo Cultural Força Ativa*. D'abord, toute l'attention était rivée sur nous, c'est-à-dire qu'ils avaient interrompu leur activité du jour afin de venir à notre rencontre. En comparaison, les militants de Cidade Tiradentes avaient accepté de nous rencontrer tant et aussi longtemps que nous faisons nous-même le déplacement et que nous nous soumettions à leur procédure. Cette attitude est aussi révélatrice d'une nette différence avec l'indépendance que cultive farouchement *Força Ativa*. D'autre part, pour ces membres de la *Nação Hip-Hop Brasil*, il semble bien que l'autorité des figures les plus influentes puisse supplanter l'esprit démocratique que d'autres tentent d'intégrer à des procédures approuvées par tous. Nous verrons plus loin que cette forte aspiration à l'unité se traduit par une action dont le volet démocratique se voit plus aisément escamoté.

Toni C., avec qui nous avons réalisé l'un de nos entretiens, est webmestre du site Vermelho.org, le site internet du *Partido Comunista do Brasil* (PCdoB). Fait surprenant, Toni C., d'allégeance communiste, s'est distingué de tous les autres répondants à deux moments au fil du questionnaire. D'abord, il s'agissait du seul catholique parmi nos répondants : il nous a affirmé qu'il ne voyait pas d'opposition entre cette spiritualité dans sa vie privée et le marxisme dont il se réclame dans sa vie publique. Toni est aussi le seul parmi tous les interviewés qui, lorsqu'on lui a demandé son avis sur les attentats du 11 septembre 2001 à New York, nous répondit d'emblée que le geste qu'ont posé les terroristes est immonde. Tous les autres, sans exception, répondirent du tac au tac que les États-Unis étaient responsables de ce qui leur arrivait par leur action cavalière sur la scène internationale. En apparence porteur de l'idéologie la plus ancrée à l'extrême-

¹⁸⁵ Nous apprîmes par la suite l'existence d'une opposition classique entre les communistes orthodoxes et les trotskystes : les premiers bâtissent un « parti prolétarien » le plus uni possible alors que les seconds favorisent les différentes tendances idéologiques au sein du parti.

gauche, Toni C. aura donc été le seul à formuler des réponses plus nuancées à ces deux questions.

Ces membres de la *Nação* nous ont invité à les accompagner à Campinas pour le lancement de l'ouvrage collectif *Hip-Hop a Lapis*, dont Toni C. s'est chargé de l'édition et qui regroupe des chroniques rédigées essentiellement par les membres les plus connus de la *Nação Hip-Hop Brasil* :

Observation du 2 août 2006

J'aurais cru que le lancement se tiendrait dans un vieux centre communautaire décrépi mais au contraire, c'était un luxueux studio, le « *Centro cultural CPFL Energia*¹⁸⁶ ». L'évènement a été enregistré dans ces installations ultra-modernes. Il y avait entre cent cinquante et deux cents personnes dans l'assistance; la majorité étaient des adolescents et sont arrivés par autobus. Ils prenaient place dans de grands fauteuils disposés autour de tables en bois massif, entre un grand bar digne des meilleurs *lounges* et une scène dont le plancher était en bois franc. C'est Toni C. qui assurait l'animation dans un endroit qui n'était pas du tout fait sur mesure pour la culture hip-hop, cette culture de rue qui semble bien à l'étroit dans les circuits classiques ou plus restrictivement balisés. Cet effet était plus aisément observable dans les premières minutes de l'enregistrement lorsque Toni C. se déplaça à plusieurs reprises entre la scène et les fauteuils adjacents devant permettre les interviews avec les personnalités invitées. Un moment, Toni C. se trouva dos à la caméra qui retransmettait les images sur un grand écran près de l'entrée de la salle. L'habillement de Toni lui-même était tout à fait discordant avec l'environnement : chemise militaire, lunettes d'aviateur et mini-*dreads*. Les participants eux-mêmes ne sont probablement pas issus des classes les plus démunies puisque, bien que la foule soit agitée, personne n'a l'air complètement dépassé par l'environnement de ce centre culturel. En outre, j'observe des chemises sportives des Yankees de New York, des Reds de Cincinnati et des Bruins de Boston. Il s'agit d'équipes de baseball ou de hockey des ligues professionnelles nord-américaines ; ces deux sports sont inconnus des Brésiliens, et le prix de ce type de chemise est élevé. En revanche, ce type de vêtement est très commun chez les rappeurs nord-américains et c'est sans l'ombre d'un doute ce qui explique qu'on les trouve ici portés fièrement.

(...) Marcelo Buraco prend la parole et raconte le cheminement qui l'a mené de la délinquance à la *Nação Hip-hop Brasil*. Comme Toni C. plus tôt, il salue le peuple libanais, « le premier à naviguer le monde », actuellement soumis aux bombardements de l'armée

¹⁸⁶ Au Brésil, les institutions de culture ont largement été prises en charge par les grandes entreprises en échange de généreux avantages fiscaux. Les grandes banques sont particulièrement présentes dans cette dynamique.

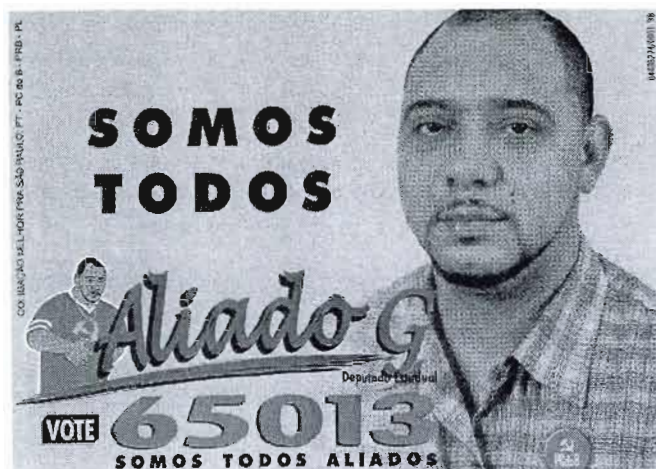
israélienne. Il raconte comment il a formé son premier gang pour voler de la peinture et que ces délits l'ont mené droit à la FEBEM, où le choc des conditions de détention fut si grand qu'il décide alors de cesser sa dérive vers la criminalité. Au moment où le charismatique Buraco parvenait à capter l'attention de l'assistance comme personne d'autre durant la soirée l'a réussi, il entreprend le récit de comment il se décida à se départir de ses armes, mais pas avant, explique-t-il, d'avoir volé ce que personne n'avait volé auparavant : une bibliothèque. Buraco, aujourd'hui marxiste orthodoxe, expliquait comment à cette époque, avant d'avoir lu des livres, il n'avait pas su les critères en fonction desquels il choisirait les livres qui feraient l'objet de son larcin. Au moment du vol, il demanda au bibliothécaire quel était le livre le plus pesant. Il s'enfuit finalement avec un bouquin de Nietzsche. Les gens autour de moi s'esclaffaient sans arrêt, y compris une psychologue qui se trouvait là un peu par hasard et que je soupçonnais d'être restée parce qu'elle avait l'occasion de parler un peu en français avec moi. Elle non plus ne semblait pas avoir beaucoup en commun avec la culture hip-hop. Elle s'enthousiasma sans réserve à l'écoute de Buraco, me vanta son génie à plusieurs reprises et il m'était ironique de constater à quel point la dame ne soupçonnait évidemment pas les convictions staliniennes de l'orateur !

À Campinas, nous avons eu l'occasion de saluer Aliado G, candidat du PCdoB pour un siège de député étatique. Au moment où l'on nous introduisit à ce colosse dans les coulisses de l'endroit où la *Nação* tenait son évènement, il nous regarda droit dans les yeux et, avant toute autre parole, nous demanda avec un sourire en coin : « Você é comunista ?¹⁸⁷ ». Pendant son discours, Aliado G a insisté sur les « Noirs », « l'Afrique », le « peuple de la périphérie » et la « classe des travailleurs ». Le jour du scrutin, le rappeur obtint plus de dix-sept mille votes, ce qui n'était pas suffisant pour être élu¹⁸⁸. Sur son tract électoral, on voit la photo d'Aliado G et son surnom (aucune mention de son véritable nom), le numéro que les électeurs doivent composer dans l'urne électronique pour voter pour lui et une illustration d'Aliado habillé selon le code vestimentaire hip-hop mais adapté au Parti communiste : on voit le rappeur avec une chaîne au cou et un grand T-shirt sur lequel on observe une faucille et un marteau, partiellement occultés par le pouce du rappeur qui fait le geste du « *positivo* », si commun au Brésil (voir image 3.3).

¹⁸⁷ Traduction : Tu es communiste ?

¹⁸⁸ Il a reçu 17 337 votes, beaucoup moins que les 55 599 de Fausto Figueira, le dernier élu sur la liste PT-PCdoB. http://www.tre-sp.gov.br/resultados/2006/1turno/estadual.html#dep_estadual

Image 3.3 : Tract électoral du rappeur Aliado G, participant en 2006 aux élections à la Chambre des députés de l'État de São Paulo



La *Nação hip-hop Brasil* est certainement la plus dénoncée par les organisations hip-hop pour sa proximité avec le PCdoB et la *União da Juventude Socialista* (UJS). Lorsqu'on nous invita à visiter les grands locaux de la UJS à São Paulo, Marcelo Buraco nous indiqua son bureau, une petite salle que cette association étudiante nationale plaçait à la disposition de la *Nação*. Sur le mur, Buraco y avait placé une image découpée de Staline et il m'explique que bien que ce geste déplaisait à plusieurs de ses camarades, lui admire ce personnage de l'histoire soviétique. Ceux qui critiquaient la *Nação*, comme Nando C. de *Força Ativa*, accusent précisément ses membres d'être « staliniens ».

En plus de critiquer la proximité des partis politiques qui relèguent ainsi la culture hip-hop au rang d'instrument, Dimenor dénonçait comme plusieurs l'organisation verticale de la *Nação* : « *Nação* foi criada em uma semana ; não tinha trabalho de base¹⁸⁹ » (Di-C18). De l'aveu même de Toni C., les militants politiques ne sont pas toujours les plus agréables à côtoyer. À la question à savoir s'il préférerait partager une maison à l'étranger avec des Argentins communistes ou avec des Argentins de la communauté hip-hop de la périphérie de Buenos Aires, Toni C. nous a répondu : « a

¹⁸⁹ Traduction : La « Nation [Hip-Hop Brasil] » a été créée en une semaine, il n'y a pas de travail de base.

priori, eu tenho a tendencia a dizer que seria muito mais com os socialistas mas os socialistas sao muitos chatos as vezes também¹⁹⁰». (TC-D3)

G) ARTISTES EXASPERES (BIS)

Bien entendu, les ardents défenseurs de la culture hip-hop ne voient pas d'un bon œil ces groupes qui tentent de mettre sur pied des organisations dont les structures ne cadrent pas d'emblée avec l'esprit d'esquive de cette culture. Les *bboys* sont souvent les gardiens de la mémoire des quatre éléments du hip-hop et pour cause, ils sont souvent les premiers à disparaître lorsque cesse le rappel des origines de cette culture. Dans les deux extraits suivants, le danseur Paraguai critique les groupes qui voudraient s'approprier la culture hip-hop et qu'il assimile directement à des partis :

Estas organizações viram getos [...] Eles acabam não tendo representação com a gente que esta fazendo culture hip-hop. [...] Acho que no hip-hop, se pode discutir muito de politica, o problema é que a gente vive uma dificuldade de discussão politica, talvez no pais, vira uma coisa dogmatica, de fé, uma coisa de religião¹⁹¹. (P-C18)

Si você acredita na luta dos partidos politicos, você ta livre, pode ser membro si você quiser. Agora tem que ter muito cuidado de não falar em nome do hip-hop dentro destes partidos politicos. Você não sabe si todo mundo concorda com você. O partido podria se aproximar mais da gente pensando no dialogo e nao perdír pra fazer campanha pra vocês¹⁹². (P-C19)

Mariana et ses collègues se méfient tout autant des organisations hip-hop que des ONG. Elle dit ignorer ce que sont leurs véritables objectifs :

De inicio, elas informarão informaram que o papel delas seria mas talvez tem uma outra ostentação. Muita gente vem no hip-hop consumen marca [...] Entao estas

¹⁹⁰ Traduction : A priori, j'aurais tendance à dire les socialistes mais les socialistes sont très ennuyants parfois.

¹⁹¹ Traduction : Ces organisations deviennent des ghettos [...] Elles finissent par ne pas avoir de liens avec les gens qui font la culture hip-hop. [...] Je pense qu'au sein du hip-hop, on peut beaucoup discuter de politique, le problème, c'est que les gens connaissent une difficulté au moment de la discussion politique, c'est peut-être le pays, mais ça devient un chose dogmatique, de foi, quelque chose comme la religion.

¹⁹² Traduction : Si tu crois à la lutte des partis politiques, tu es libre, tu peux même être membre si tu veux. Toutefois, tu dois faire très attention pour ne pas parler au nom du hip-hop à l'intérieur de ces organisations. Tu ne sais pas si tout le monde est d'accord avec toi. Le parti pourrait essayer de s'approcher davantage pour dialoguer mais pas pour nous demander de faire campagne pour eux.

organisações propõem que, fundando uma organização seria mais fácil uma outra ostentação, a gente faria um disco [...] e o lucro passa o dinheiro para outro que quer gravar um disco. Mas não sei qual é a intenção deles. Eu acredito que não é o que eles falam¹⁹³. (MP-C18)

Enfin, il est révélateur de mentionner que certains secteurs proches des élites sociales et économiques de São Paulo ont cru bon de s'associer à la culture hip-hop pour rejoindre les plus jeunes et les classes populaires urbaines. Ainsi, la participation du rappeur de la « vieille école » Thaíde à un événement du PFL, un parti de droite conservatrice, a déplu à plusieurs membres de la communauté hip-hop. En outre, un personnage qui n'est pas considéré comme appartenant à la communauté, Turco Loco, a néanmoins fait appel à l'esthétique de cette culture pour mousser sa candidature à un siège de député étatique sous la bannière du PSDB (droite). Comme Aliado G toutefois, Turco Loco ne reçut pas suffisamment de voix pour être élu¹⁹⁴.

3.2.5 Conclusion

À la suite de la séquence que nous avons élaborée au chapitre 2, on a pu voir que la culture hip-hop de São Paulo a franchi chacune des étapes que nous avons établies. D'abord une musique festive d'individus en mal de représentation, elle devient un instrument de résistance et de politisation dans un deuxième temps. La troisième approche, celle de la construction au cœur d'un « troisième espace », se retrouve également dans les analyses de la culture hip-hop bien que dans une moindre mesure. Nous avons néanmoins mis en lumière le volet internationaliste du hip-hop brésilien, qu'il s'agisse de la trame des quatre éléments ou de l'appel à la solidarité entre les peuples afro-descendants.

¹⁹³ Traduction : Au départ, elles nous ont informés que leur rôle consistait à changer le mode de financement. Beaucoup de gens participent au hip-hop mais consomment des grandes marques [...] Alors ces organisations voulaient qu'en fondant ces organisations, on puisse se financer autrement. Une personne ferait un disque, [...] et le produit des ventes servirait à financer une autre personne qui veut enregistrer un disque. Mais je ne sais pas quelle est leur véritable intention. Je crois que ce n'est pas ce qu'elles ont dit.

¹⁹⁴ Il a reçu 44.684 votes, vingt-cinq mille de moins que le dernier élu sur la liste (PSDB-PFL) à laquelle il appartenait.

Enfin, le passage au politique est aussi plus accentué au Brésil que partout ailleurs dans le monde. Dès les années 90, les posses ont encouragé leurs membres à devenir des militants de diverses causes sociales et à s'impliquer dans leurs communautés pour améliorer le milieu de vie des populations en périphérie. Nous avons vu que pour une grande part de ces militants, la culture hip-hop est devenue bien davantage qu'un divertissement et elle implique pour ceux-là un dévouement très important, une cohérence entre l'action et la pensée (en somme, un attachement à une praxis), parfois une certaine discipline de vie, et chez plusieurs, elle offre même un sens à la vie.

En plus de l'action somme toute plus locale de ces militants, de nombreuses organisations et fronts hip-hop ont vu le jour au Brésil avec une portée qui se voulait nationale. Ces initiatives cherchant à regrouper la culture hip-hop afin de canaliser les ressources qui proviennent de son enracinement dans les quartiers populaires ont attiré l'attention de partis politiques, d'agences du gouvernement et de groupes communautaires. Un certain nombre de ces initiatives ont entretenu un rapport avec la mouvance altermondialiste et c'est dans le cadre du Forum Social Mondial de Porto Alegre que se concrétisèrent certains appels à la mise sur pied d'une représentation nationale des communautés hip-hop. Cette tentative n'a pas été couronnée de succès, du moins, pas dans le volet plus indépendant de cette entreprise. Les divers porte-parole et participants de la culture hip-hop ont visiblement manqué de ressources pour mettre sur pied un réseau national fonctionnel et auto-suffisant. D'autres acteurs se sont joints à des segments de la communauté hip-hop qui s'est divisée entre plusieurs domaines, de l'arène de la politique partisane à l'action communautaire ou économique. Pour Batista, le hip-hop n'est pas politique puisqu'il aurait déjà été coopté par le PT de Lula¹⁹⁵.

Le passage à *la politique* est si fragmenté que c'est encore le rapport *au politique* qui demeure le plus intéressant au regard de l'action très diversifiée de la culture hip-hop

¹⁹⁵ Batista, *op. cit.*, p. 155.

paulista et du Brésil. Nous avons vu qu'aux luttes entre artistes et « politiques » s'ajoutent des luttes idéologiques entre toutes les tendances de la gauche, de type partisan ou anti-institutionnel.

Contrairement à l'Amérique du Nord, où le débat qui occupe nombre de participants des communautés hip-hop concerne la récupération du phénomène par les grandes multinationales de la musique, à São Paulo c'est la question de l'action politique, des alliances à faire ou ne pas faire avec les représentants des pouvoirs publics et ceux des partis politiques qui est fondamentale. Les posses ont visiblement réussi à mettre sur pied des projets d'éducation citoyenne d'une indéniable qualité, mais ce type de réussite demeurerait l'affaire d'une minorité.

Les thèses sur la culture hip-hop s'entendent toutes pour conclure que les succès de celle-ci dans la sphère politique sont modestes. Olivier Dabène écrit que la « virulence de la revendication risque constamment de se diluer dans une simple esthétique de l'apostrophe¹⁹⁶ ». Il n'en demeure pas moins selon lui que la culture hip-hop contribue de quatre façons à la démocratie brésilienne : la diffusion de valeurs de tolérance, l'expression orale, la pacification des rapports sociaux et une attitude envers les autorités qui se démarque à la fois du clientélisme et de l'affrontement violent.

« I am able to appreciate hip-hop's weaknesses and internal contradictions within its overall agenda of social change¹⁹⁷ ». Derek Pardue note, comme Lafargue au chapitre 2, que l'opérationnalité du hip-hop avec les institutions nécessite un ramollissement qui atteint son essence¹⁹⁸. Une culture qui dénonce vigoureusement un système ne peut s'y glisser qu'au prix de sacrifices lourds de sens.

¹⁹⁶ Dabène, *op. cit.*, p.224.

¹⁹⁷ Pardue, « Blackness... », *op. cit.*, p. 58

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 216.

Comme Dabène, il reconnaît également que certains groupes favorisent un développement de la citoyenneté mais que la plupart ne font que miroiter le chaos et conforter la discrimination existante¹⁹⁹. « Whether part of the “marginal” or “positive” groups, Brazilian hip-hop mediation of periferia often reinforces the general disenfranchisement and isolation of *periferia* ». Il rejoint les critiques de Goirand à l’endroit des mouvements sociaux :

Le risque est d’aboutir à un morcellement extrême de la communauté politique et sociale et de mettre en œuvre une représentation par groupes, en fonction des identités exclusives comme celle des favelados. *In fine*, un tel engagement isole plus qu’il n’intègre les plus pauvres au système démocratique²⁰⁰.

Trop fragmentée et trop locale pour les uns, l’organisation des militants hip-hop aurait été trop globale en d’autres lieux selon Virginie Milliot qui écrit à propos du cas français : « [des] interprétations du mouvement (ex : Zulu Nation) n’ont pas fonctionné parce que pas en phase avec les perspectives (Hannerz) des individus dans la localité²⁰¹ ».

En résumé, les auteurs évoquent les résultats modestes tant au niveau local que national. Mais on ne pourra nier l’apport à la formation d’un imaginaire constituant qui met en place les éléments d’un passage au politique plus généralisé et mieux concerté. Si les organisations nationales ont tant de peine à s’organiser, c’est peut-être parce que l’essence de la culture hip-hop a finalement peu à voir avec l’intermédiaire national et que les deux composantes qui forment son noyau sont locales et globales. Tout ceci nous ramène à l’idée de Bazin selon laquelle la culture hip-hop demeure un phénomène puisqu’elle n’a pas de correspondance politique.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 306

²⁰⁰ Goirand. *op. cit.*, p. 267.

²⁰¹ Milliot. *op. cit.*, p. 179.

Pourtant l'un des éléments qui ressort de la relation houleuse entre les artistes et les politiques qui a occupé beaucoup d'espace lors de nos entretiens ou lors du débat à la *Ação Educativa* du 27 juillet 2006²⁰², bien plus qu'une opposition, c'est la compatibilité, voire la dépendance, qui caractérise la relation entre les artistes et les politiques.

Et l'une des façons d'aplanir ces différences de perception, ces ontologies qui persistent dans l'antagonisme, est certainement de considérer la place des cultures urbaines, dont la culture hip-hop, dans le grand ensemble socio-politique qu'est le mouvement altermondialisme. À partir de la perspective globale de ce dernier, il ne reste aucun doute sur la complémentarité entre les volets culturel et politique. L'un ne va pas sans autre : isolé, l'altermondialisme ne pourra que demeurer marginal ou se cloisonner dans un repli identitaire qui donnera raison aux thèses des néotribus postmodernes.

Bien plus que la division mise en évidence par Batista, c'est une formidable et nécessaire complémentarité que nous avons observée dans la communauté hip-hop paulista.

²⁰² Voir section 3.2.2.1

Conclusion

En 2008, la course à l'investiture du parti Démocrate aux États-Unis oppose la sénatrice Hillary Clinton au sénateur Barack Obama, un métis. En marge de l'un des nombreux débats entre les deux candidats, une petite manifestation d'appui à Obama. Parmi ces partisans réunis dans une rue de Los Angeles se trouve Derrick Ashon, un Afro-américain qui, par son style vestimentaire, semble appartenir à la culture hip-hop. Dans ses mains, une pancarte sur laquelle on peut lire : « Sí, se puede », version hispanophone du slogan de campagne d'Obama. Un homme s'approche d'Ashon, caméra à l'épaule. Depuis quelques années, l'expansion des vidéos amateurs et leur distribution accélérée sur le web ont eu un impact considérable sur le déroulement des campagnes électorales. L'homme qui porte la caméra interpelle brutalement Ashong et le soumet à un barrage de questions sur les idées défendues par le candidat qu'il appuie. Les questions sont lancées avec agressivité, parfois sans attendre la fin de la réponse, et elles frôlent parfois la mauvaise foi. L'homme à la caméra n'hésite pas à reformuler les mêmes questions en demandant constamment plus de détails sur divers sujets, notamment le système de santé public étasunien.

C'est à ce moment que se produit l'improbable. Placés dans pareille situation, la plupart des citoyens, militants et même plusieurs candidats ne sauraient répondre efficacement du tac au tac à un tel bombardement. Or, Ashong, choisi au hasard parmi la foule dans la rue, ce porte-étendard apparent de la culture hip-hop, offre des réponses, posées, articulées et convaincues à chacune des nouvelles charges de l'homme à la caméra.

Hillary Clinton avait entrepris sa campagne à l'investiture en répétant qu'Obama était un candidat charmeur mais qu'à toutes ces belles paroles ne correspondait aucun projet concret. C'est peut-être ce que voulait faire ressortir l'homme à la caméra en interrogeant Ashong. Avec pour toile de fond cette campagne électorale où pour la

première fois un métis est un aspirant sérieux à la Maison Blanche, l'éblouissante prestance de ce jeune homme de la culture hip-hop est tout aussi inattendue que la prestation de Obama lui-même dans cette course à l'investiture démocrate. Au moment où le monde occidental s'enlise dans les replis nationalistes et dans un pays où les néo-conservateurs sont au pouvoir depuis près d'une décennie, c'est un fils de Kenyan et un discours de compassion qui suscitent l'engouement. Cette situation était imprévue.

Dans la rue, devant l'édifice où se tient le débat Clinton/Obama, Ashong réserve une dernière surprise à l'homme à la caméra et aux centaines de milliers de personnes qui visionneront le vidéo après coup sur internet. À la toute fin de l'interrogatoire serré, au moment où l'intervieweur donne l'impression de rendre les armes, Ashon a cette dernière réplique : « Attention, je ne suis pas démocrate, je suis indépendant. Je supporte Obama contre Clinton, mais je n'ai toujours pas choisi pour la présidence. Au fond, je voterai peut-être pour McCain (le candidat républicain)¹ ».

Toute l'essence de la culture hip-hop se trouve dans cet entretien improvisé entre ce caméraman amateur et Derrick Ashon. Complexe, éloquente, ambiguë, riche, farouchement indépendante et toujours surprenante... Cette indépendance et ce sens critique sont des éléments nécessaires à la citoyenneté et à la pratique de la démocratie. C'est pourquoi Hugues Bazin écrit que les « codes sources » de la culture hip-hop, comme les logiciels libres, sont publics ; ils ne peuvent être appropriés par un groupe.

La culture hip-hop n'a de cesse de causer la surprise par son génie créateur et créateur et par son aptitude au recyclage. La puissance symbolique qu'elle a acquise au cœur de la civilisation occidentale contemporaine est d'autant plus impressionnante lorsqu'on rappelle la situation socio-économique des ghettos dont elle est issue. Et au moment où elle nous a charmés par sa versatilité, sa capacité d'oeuvrer dans le champ esthétique puis de bondir dans le politique, avant de se métamorphoser en outil

¹ Source : <http://www.youtube.com/watch?v=kica8hmSdAM>

pédagogique ou autre chose, elle se retourne et montre un visage infâme, elle recrache des paroles qui célèbrent un nihilisme vulgaire et destructeur. Depuis trente ans, la culture hip-hop est insaisissable.

Ce mémoire avait d'abord pour objectif de nous situer dans un contexte spatio-temporel qui légitime l'étude de la périphérie de la ville-globale. Même si la disparition des États-nationaux, et des cultures nationales, n'a pas mis fin à l'histoire humaine, les phénomènes transnationaux ont affaibli sa capacité d'action et notamment sa force de mobilisation symbolique. Les répercussions sont observables dans les sphères culturelles, esthétiques, scientifiques et politiques. Le phénomène hip-hop se superpose à l'un des récipients défavorisés par les reconfigurations des réseaux du pouvoir économique et symbolique à l'échelon mondial : la périphérie post-industrielle de la ville-globale. Aller à la rencontre de cet espace dans un travail universitaire en sciences humaines, c'est plonger dans ce magma d'une part de la société qui participera à la formation d'un renouvellement de la lecture internationaliste du monde. une interprétation qui se distingue à la fois du paradigme néolibéral et de la réaction conservatrice.

Curieusement, la culture hip-hop a pour berceau la même métropole qui sert de laboratoire à l'application des politiques économiques néolibérales de Milton Friedman, la ville de New York. Dos-à-dos, les deux phénomènes partent à la conquête du monde au début des années 80, chacun dans son habitat de prédilection : les réseaux des élites transnationales d'une part, et les périphéries exclues d'autre part. Le néolibéralisme accompagne le triomphe de l'économie de marché sur l'antagonisme socialiste et il se traduit par l'accélération de la mondialisation des échanges commerciaux mais aussi sociaux. Une dizaine d'années après son envol, la culture hip-hop surpasse la musique country et devient le premier genre musical en importance au cœur de l'empire étasunien. Elle emprunte ensuite les puissants canaux médiatiques de ce dernier et se dépose dans les recoins sombres et dans les foyers des laissés-pour-compte de cet asservissement progressif des peuples aux lois du marché.

La culture hip-hop et ses quatre éléments, auxquels s'ajoute un cinquième pour veiller au maintien des quatre premiers, confortent le caractère spirituel du phénomène. Ses plus fiers représentants deviennent des espèces de jésuites post-modernes qui donnent une voix aux nouveaux exclus. Mais la culture hip-hop ne s'arrête pas là. Elle amorce une guérilla urbaine à l'aide de textes décapants et de graffitis éclatants. Ce n'est pas tout : elle se complexifie et une fois bien ancrée dans ce « troisième espace », elle fait montre de son génie d'alchimiste en mariant les traditions locales, voire ancestrales, avec les phénomènes techniques les plus récents. Elle fait du métissage un nouveau genre de pureté raciale et un grand chantier sur lequel on trouve encore de grands terrains vagues où peuvent être aménagées des initiatives politiques au diapason des masses populaires de notre époque.

C'est à São Paulo au Brésil que s'est le plus développée cette affinité entre la politique et la culture hip-hop. Nous l'avons vu au chapitre 3, les éléments de la culture hip-hop paulista sont conformes à ceux que l'on trouve sur la trame globale de cette culture, notamment l'influence des idées de l'*Universal Zulu Nation*. Qui plus est, les tentatives de fronts nationaux hip-hop dans ce pays de près de deux cents millions d'habitants ont éclipsé par leur ampleur les embryons qui ont existé ailleurs dans le monde. Nous avons vu également comment ce développement politique de la culture hip-hop brésilienne a donné naissance à une relation tendue entre les artistes qui défendent le caractère révolutionnaire de l'art en soi et les militants de toutes les lignes idéologiques, y compris l'islam politique et le stalinisme, qui tentent de fusionner leurs organisations avec le peuple des périphéries. Dans un État qu'on décrit volontiers comme l'un des principaux acteurs de l'échiquier politique de l'avenir, mais qui constitue aussi un pays dont la société possède des mouvements sociaux transnationaux des plus forts. l'articulation entre les populations qui ont pour environnement l'envers périphérique des médailles de la mondialisation économique, la puissance culturelle du phénomène hip-hop et la gauche politique, peuvent entretenir une relation dialectique au sein du mouvement altermondialiste. Les militants urbains et ceux d'une gauche internationaliste

peuvent être à la fois boussole et cristallisation des initiatives de solidarité internationale dans le bitume de rues parfois tout récemment pavées.

De façon simultanée, la composante globale du mouvement altermondialiste favorise la compréhension du phénomène hip-hop, et la culture hip-hop permet de jeter un éclairage nouveau sur l'altermondialisme. De fait, les débats qui divisent la communauté hip-hop de São Paulo permettent de réfléchir aux débats inhérents à la dynamique des Forums sociaux dans le monde.

L'altermondialisme favorise l'étude de la culture hip-hop puisque les deux phénomènes se nourrissent d'une nouvelle forme de « réseautage » social mondial. Dans les deux cas, il s'agit d'un horizon international ou plutôt transnational qui permet de transcender les luttes locales. La fameuse devise « *Agir local, penser global* » met en rapport deux actions complémentaires puisque ses partisans croient que l'une ne peut aller sans l'autre. Cette position comporte un risque de confinement à l'action locale puisque, à cette échelle, de façon démocratique mais fragmentée, décentralisés et largement horizontaux, les mouvements sociaux se limitent souvent à « penser », sans plus, le volet global. La culture hip-hop est le résultat d'une fusion entre les référents locaux et nationaux d'une part et la trame globale de ses quatre éléments et de son esthétique post-industrielle d'autre part.

La culture hip-hop de São Paulo jette un nouvel éclairage sur la culture altermondialiste, puisque les débats qui l'animent au regard de l'action politique se retrouvent également au sein de la mouvance qui sponsorise la voie vers « *l'autre monde possible* ». L'opposition entre les rappeurs « *revolucionários* » et les artistes désireux de préserver l'indépendance de la culture hip-hop ressemble à bien des égards au débat qui oppose les militants « rouges » (marxistes, communistes, socialistes, dont l'analyse accorde une place plus ou moins centrale à l'économie et dont la stratégie politique passe souvent par les partis politiques) et les militants « multicolores » (anarchistes, féministes,

mouvements communautaires, syndicalistes et étudiants, écologistes, défenseurs de la diversité culturelle et nationale, autochtones, défenseurs des droits humains, etc.). Pour les premiers, comme pour les « políticos » de la communauté hip-hop paulista, le monde ne peut être changé en secouant seulement l'une de ses parties; il faut alors trouver une stratégie globale, voire « totale », qui réunit tous les sympathisants d'une culture progressiste sociale. Les structures qu'ils mettent sur pied menacent constamment d'étouffer la flexibilité des réseaux globaux à travers lesquels s'organisent les mouvements sociaux des années 2000. Les seconds, les artistes, sont bien conscients du risque de voir leurs énergies vitales subordonnées à l'ambition de leurs collègues plus politisés (ou politisés différemment). Ils savent que l'esthétique qu'ils chérissent ne peut faire de compromis avec aucune plate-forme électorale et que la cooptation de leur art équivaldrait à signer son arrêt de mort.

Mais au-delà de l'opposition qui existe entre les artistes et les politiques du hip-hop à São Paulo, et entre les rouges et les multicolores à Porto Alegre, ce que nous avons trouvé durant notre ethnographie, c'est d'abord et avant tout leur fascinante complémentarité : l'engagement social dont chacun se revendique ne peut franchir de nouvelles étapes et acquérir une force de frappe permettant d'honorer durablement leur engagement sur une base à la fois locale et globale que si les deux tendances se fusionnent au sein d'un « troisième espace » politique. Autant les artistes ne pourront changer le monde en organisant ultimement « une grande fête avec des gens de tous les pays », comme le souhaite un rappeur *paulistano* que nous avons rencontré, autant les « *socialistas chatos* » (socialistes ennuyants) demeureront seuls et sans écho s'ils échouent à maintenir un contact organique avec les masses prises non pas comme un troupeau qu'on cherche à guider mais comme une grande collectivité avec laquelle il faut savoir « communier » avant de prétendre au changement social de grande envergure. Au niveau global, les fines et indispensables analyses socio-économiques ainsi que la stratégie politique et l'expertise organisationnelle des « rouges » sont indispensables aux « multicolores » qui, au sortir de la décennie des années 90, ont saisi qu'ils ne pouvaient

demeurer circonscrits à une stratégie de lobbying ou à une dynamique de résistance perpétuelle (c'est d'ailleurs ce qui explique que « l'anti-mondialisation » soit devenue « altermondialisme »).

À l'heure de la démocratie participative, jamais les « multicolores » n'admettront les dérives autoritaires ou élitistes dont les « rouges » se sont rendus coupables durant le vingtième siècle. Les nouvelles stratégies politiques devront par conséquent considérer dans leur diversité les revendications qui émanent de l'éclectique société civile. Les politiques et les artistes devront se rendre aux impératifs de la camaraderie.

Igor du Mouvement des Sans Terre (MST) nous a expliqué comment, sur une base nationale cette fois, son mouvement qui était jadis exclusivement axé sur une lutte politique pour la terre, a pris une telle ampleur qu'il a créé sa propre culture de résistance. C'est dans la foulée de ce développement culturel que le MST a rencontré la culture hip-hop. À l'inverse, celle-ci est née d'une manifestation artistique festive avant de se métamorphoser en une force de plus en plus politique. L'altermondialisme paraît bien loin aux militants progressistes qui luttent pour des objectifs locaux aussi concrets que l'obtention de logements décents ou la fin de la discrimination raciale. Mais l'altermondialisme, par ses Forums et par la trame de solidarité qu'il instaure et dont il se nourrit, fomenté une nouvelle culture politique à l'échelon international. C'est ce volet culturel qui, comme le MST jadis, et à un niveau cette fois inédit, peut l'amener à croiser la culture hip-hop dont les communautés se sont politisées, au moins partiellement, il y a bientôt trente ans. Depuis quelques années, la majorité des êtres humains habitent la ville. Les zones urbaines, et la culture hip-hop qui agit souvent par défaut comme son attaché politique, seront indéniablement le terrain de nouvelles luttes dans un monde dont l'histoire est bien loin d'être finie.

Bibliographie

- ALBERT, Michael et al. *Liberating Theory*. Boston: South End Press (1986), 197 p.
- ALVAREZ, Sonia E, Evelina Dagnino et Arturo Escobar (sous la dir.). *Cultures of Politics. Politics of Cultures: Re-visioning latin american social movements*. Boulder /Oxford : Westview Press (1998), 459 p.
- APPADURAI, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis : University of Minnesota Press (1996), 229 p.
- AUGÉ, Marc. *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Éditions du Seuil (1992), 149 p.
- BACQUÉ, Dominique. *Pour un nouvel art politique: De l'art contemporain au documentaire*. Paris : Éditions Flammarion (2004), 318 p.
- BARLEY, David H. et Clifford D. Shearing. « The future of policing ». *Law & Society Review*, vol. 30, numéro 3 (1996), p. 585-606.
- BAZIN, Hugues. *La culture hip-hop*. Paris : Desclée de Brouwer (1995), 305 p.
- BAZIN, Hugues. « Le hip-hop : le besoin d'une nouvelle médiation politique ». In Collectif, « Hip-hop : les pratiques, le marché, la politique ». *Mouvements* (no. hors-série), no. 11 (sept.-oct. 2000).
- BENGA, Ndiouga Adrien. « Entre Jérusalem et Babylone : Jeunes et espace public à Dakar », *Autrepart*, vol. 18 (2001), p. 169-178.
- BENJAMIN, Walter. « *Le conteur, Oeuvres III* » (traduit par de Gandillac, Rochlitz et Rusch). Coll. « Folio Essais ». Paris : Éditions Gallimard (2000).
- BÉTHUNE, Christian. *Le Rap : Une esthétique hors la loi*. « Coll. Mutations ». Paris : Éditions Autrement (2003), 245 p.
- BEAUDRY, Lucille. « Le recours à l'art comme lieu d'inscription du politique », UQÀM : Note de recherche numéro 54 (septembre 1995), 20 p.
- BHABHA, Homi. *The Location of culture*. New York/Londres : Routledge (1994), 285 p.
- BIRD, S. Elisabeth. *For Enquiring Minds: A cultural study of supermarket tabloids*. Knoxville : The University of Tennessee Press (1992), 234 p.

- BODSON, Xavier. « Culture « hip hop » et recomposition de sens ». *Recherches sociologiques*, vol 27, no 3 (1996), p. 5-15.
- BOLLIG, Ben. « White rapper/Black beats: Discovering a Race Problem in the Music of Gabriel o Pensador ». *Latin American Music Review*, Volume 23, Number 2, Fall/Winter, 2002, p.159-178.
- BYNOE, Yvonne. *Stand & Deliver: Political Activism, Leadership, and Hip Hop Culture*. Brooklyn : Soft Skull Press (2004), 210 p.
- C., TONI (sous la dir.). *Hip Hop a Lapis : o Livro*. São Paulo : Anita Garibaldi (2006), 219 p.
- CALDEIRA, Teresa. *City of Walls : Crime, Segregation and Citizenship in São Paulo*. Berkeley : University of California Press (2000), 487 p.
- CANCLINI, Néstor García. *Imaginario urbano*. Buenos Aires : Eudeba (1999), 149 p.
- CANCLINI, Néstor García. « Villes-spectacles et villes paranoïaques » (traduction par Emmanuelle Tremblay), *Sociologie et sociétés*, vol 37, numéro 1 (2005), p. 151-170.
- CANCLINI, Néstor García. « Cultural studies and revolving doors » (p.12-23). In Stephen Hart et Richard Young (sous la dir.). *Contemporary Latin American Cultural Studies*. Londres : Arnold (2003), 348 p.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Consumidores y ciudadanos: Conflictos multiculturales de la globalización*. Mexico : Grijalbo (1995), 200 p.
- CANCLINI, Néstor García. *Diferentes, Desiguales y Desconectados: Mapas de la interculturalidad*. Barcelone : Gedisa Editorial (2004), 223 p.
- CASTELLS, Manuel. *La société en réseaux*. 2^e édition. Paris : Fayard (2001), 672 p.
- CASTELLS, Manuel. *The Informational City : Information, Technology, Economic Restructuring and the Urban-Regional Process*. Oxford : Basil Blackwell (1989), 408 p.
- CHANG, Jeff. *Can't Stop, Won't Stop : A History of the Hip-Hop Generation*. New York : St-Martin's Press (2005), 546 p.
- COMAROFF, Jean et John Comaroff. « Millenila Capitalism : first thought on a second coming ». *Public Culture*, vol. 12, numéro 2 (printemps 2000), p. 291-343.

CÔTÉ, Jean-François. « Le spectacle du monde : nouvelles formes du cosmopolitisme et espaces-temps fracturés des métropoles contemporaines ». *Sociologie et sociétés*, vol. 37, numéro 1. (2005), p. 231-260.

DABÈNE, Olivier. *Exclusion et politique à São Paulo : Les Outsiders de la démocratie au Brésil*. Paris : Karthala (2006), 243 p.

De CERTEAU, Michel. *L'invention du quotidien : arts de faire* (tome 1). Folio/Essais. Paris : Gallimard (1990), 350 p.

DJERRAHIAN, Gabriella. *Montreal's Global Culture : An invitation to the study of Hip Hop* (document de travail). Groupe de recherche ethnicité et société (GRES), Centre d'études ethniques. Université de Montréal (mars 2003), 17 p.

DOOLEY, James. « *Hip Hop World – Where the Local Meets the Global* ». Conférence prononcée durant le symposium « *Others worlds, Other Globalization, and Open Space and Dissent in Movement* ». Ottawa, 20-22 juin 2007.

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

FISHMAN, Gustavo E. et Peter McLaren. « Rethinking critical pedagogy and the Gramscian and Freirean Legacies : From Organic to Committed Intellectuals or Critical Pedagogy, Commitment, and Praxis », *Cultural Studies ↔ Critical Methodologies*, vol. 5, numéro 4 (2005), p. 425-447.

FORMAN, Murray. *The 'Hood Comes First: Race, Space, and Place in Rap and Hip Hop*. Middletown : Wesleyan University Press (2002), 387 p.

FREIRE, Paulo. *L'éducation : pratique de la liberté*. Collection Terres de Feu. Paris : Éditions du Cerf (1975), 158 p.

FREIRE, Paulo. *Pédagogie des opprimés suivi de Conscientisation et Révolution*. Petite collection Maspéro. Paris : La Découverte/Maspéro (1983), 202 p.

FREITAG, Michel. *Le naufrage de l'université*. Québec : Nota Bene (1998), 368 p.

GALLO, Max. *Manifeste pour une fin de siècle obscure*. Paris : Éditions Odile Jacob (1989), 201 p.

GARCIA, Maric-Carmen. « Histoire identitaire et histoire locale dans la construction du Pays cathare ». *Espaces et sociétés*, numéro 113-114 (2003), p. 183-196.

- GOIRAND, Camille. *La politique des favelas*. Paris: Karthala (2000), 373 p.
- GONÇALVES, Maria das Graças. « Racionais MC's : o discurso possível de uma juventude excluída ». Thèse, São Paulo: Universidade de São Paulo (2001).
- GUARATO dos SANTOS, Rafael et Newton Dângelo. « O movimento hip hop em Uberlândia: Dança, musica e identidades urbanas – 1970-2000 (miméo).
- GUAY, Pierre-Yves. « Mondialisation et fracture sociale – Un monde de zone franches... : ... et les nantis se réfugient derrière clôtures et guérites ! ». *Le Devoir* (Montréal), 2 avril 2006.
- HANNERZ, Ulf. *Cultural Complexity: Studies in the Social Organization of Meaning*. New York : Columbia University Press (1992), 347 p.
- HART, Stephen et Richard Young (sous la dir.). *Contemporary Latin American Cultural Studies*. Londres : Arnold (2003), 348 p.
- HARVEY, David. *The Condition of Postmodernity*. Oxford: Basil Blackwell (1989), 378p.
- HOLANDA, Sergio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: Jose Olympio (1982).
- HOLLOWAY, John. *Changer le monde sans prendre le pouvoir : le sens de la révolution aujourd'hui*. Montréal : Lux Éditeur (2007), 317 p.
- HUNTINGTON, Samuel P. *Political Order in Changing Societies*, New Haven : Yale University Press (1968).
- INDA, Jonathan Xavier et Renato Rosaldo (ed). *Anthropology of Globalization : A Reader*. Oxford: Blackwell (2002), 498 p.
- JESUS FELIX, João Batista. « Hip Hop : Cultura e Política no Contexto Paulistano ». Thèse: São Paulo: Universidade de São Paulo (2005).
- KAYA, Ayhan. *Sicher in Kreuzberg: Constructing Diasporas: Turkish Hip-Hop Youth in Berlin*. Bielefeld: Transcript (2001), 236 p.
- KIT-WAI MA, Eric. « Translocal spatialiy ». *International Journal of Cultural Studies*. Vol. 5, numéro 2 (2002), p. 131-152.
- KITWANA, Bakari. « The State of the Hip-Hop Generation: How Hip-Hop's Cultural Movement is Evolving into Political Power ». *Diogenes*, numéro 203 (sept. 2004), p. 115-120.

- KOKOREFF, Michel. « Tags et zoulous : Une nouvelle violence urbaine ». *Esprit*, (février 1991), p. 23-36.
- KOKOREFF, Michel. *La force des quartiers : de la délinquance à l'engagement politique*. Paris : Payot, 2003, 349 p.
- LACHMANN Richard. « Le graffiti comme carrière et comme idéologie », *Terrains & Travaux*, numéro 5 (nov. 2003), p. 55-86.
- LAFARGUE de GRANGENEUVE, Loïc. « L'opéra de Bordeaux, la danse hip-hop et ses publics ». In Olivier Donnat et Paul Tolila, dir. *Le(s) public(s) de la culture : Politiques publiques et équipements culturels. Tome 1*. p.343-357. Paris : Presses de Sciences Po, 2003, 400 p.
- LAFARGUE de GRANGENEUVE, Loïc. « L'ambivalence des usages politiques de l'art ». *Revue française de science politique*, vol. 56, numéro 3 (juin 2006), p. 457-477.
- LAPASSADE, George et Philippe Rousselot. *Le Rap ou La fureur de dire*. 6^e édition. Paris : L. Talmart (1998), 143 p.
- LEHMANN, David. *Struggle for the spirit : religious transformation and popular culture in Brazil and Latin America*. Cambridge : Polity Press (1996), 244 p.
- LEMOS LOURENÇO, Mariane. *Cultura, arte e movimento hip-hop*. Curitiba : Editora do Chain (2000).
- LEVY, Charmain. « Brazilian Urban Popular Movements : The 1997 mobilization of the inner-city slum movement in São Paulo » (miméo).
- LINS RIBEIRO, Gustavo. « Cybercultural Politics : Political Activism at Distance in a Transnational World » (p. 325-352). In Sonia E. Alvarez, Evelina Dagnino et Arturo Escobar (sous la dir.). *Cultures of Politics. Politics of Cultures: Re-visioning Latin American Social Movements*. Boulder /Oxford : Westview Press (1998), 459 p.
- LIPSITZ, Georges. *Dangerous Crossroads : Popular Music, Postmodernism and the Poetics of Place*. Londres : Verso (1994), 192 p.
- MAFFESOLI, Michel. *Le temps des tribus: le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse*. Coll. « Sociologies au quotidien », Paris : Méridien Klincksieck (1998), 226 p.
- MARTINEZ, Theresa A. « Popular Culture as Oppositional Culture: Rap as Resistance ». *Sociological Perspectives*, vol. 10, numéro 2 (1997), p. 265-286.

MARTINS SANTOS, Rosana Aparecida. « O estilo que ninguém segura : Man é mano ! Boy é Boy ! Boy é mano ? Mano é Mano ? ». Mémoire de maîtrise, São Paulo : Escola de Comunicações e Arte (ECA) da Universidade de São Paulo (2000).

MARY, André. « En finir avec le bricolage ... ? ». *Archives de sciences sociales des religions*, 116 (2001), [En ligne], mis en ligne le 12 octobre 2005. URL : <http://assr.revues.org/document494.html>. Consulté le 25 septembre 2007.

MATTAR, Yasser. « Virtual communities and hip-hop consumers in Singapore : interplaying global, local and subcultural identities ». *Leisure Studies*, numéro 22 (oct. 2003), p. 283-300.

McLAREN, Peter. « Gangsta Pedagogy and Ghettoethnicity : The Hip-Hop Nation as Counterpublic Sphere ». *Socialist review*, vol 25, numéro 2 (1995), p. 9-55.

MILLIOT, Virginie. « The french touch : le hip-hop au filtre de l'universalisme républicain ». *Anthropologie et Sociétés*, vol. 30, numéro 2 (2006), p. 175-197.

MUCCHIELLI, Laurent. « Violence urbaines, réactions collectives et représentations de classe chez les jeunes des quartiers relégués de la France des années 1990 ». *Actuel Marx*, numéro 26 (1999), p. 85-107.

MUCCHIELLI, Laurent. « Le rap de la jeunesse des quartiers relégués. Un univers de représentations structuré par des sentiments d'injustice et de victimisation collectives », (p. 325-355). In BOUCHER Manuel et Alain Vulbeau (dir.), *Émergences culturelles et jeunesse populaire. Turbulences ou médiations ?* Paris : L'Harmattan - Débats jeunesse (2003).

NEATE, Patrick. *Where you're at : notes from the frontline of a hip-hop planet*. New York : Riverhead Books, 2004. 274 p.

NEVEU, Érik. *Sociologie des mouvements sociaux*. Paris : La Découverte (2001), 121 p.

NOVÃES, Regina. « Les errants du nouveau millénaire : psaumes et versets dans l'espace public ». Présentation à la XXVIIe Conférence Internationale de la Société Internationale de Sociologie des Religions, 13 octobre 2003. [En ligne] URL : <http://www.gripal.ca/content/view/full/36/69/> . Consulté le 15 janvier 2008.

NUNES de ANDRADE, Elaine (éd.). *Rap e educação, Rap é educação*. São Paulo : Selo Negro (1999), 169 p.

OTTMANN, Goetz. « About God and b-boys : what is local in Brazilian Hip-Hop ? ». (miméo), 19 p.

- PARDUE, Derek. « Putting mano to music: The mediation of race in Brazilian rap ». *Ethnomusicology Forum*, vol. 13, numéro 2 (nov. 2004), p. 253-286.
- PARDUE, Derek. « Blackness and periphery: A retelling of marginality in hip-hop culture of Sao Paulo, Brazil ». Thèse, University of Illinois at Urbana-Champaign (2004), 615 p.
- PAZ TELLA, Marco Aurelio. « Atitude, arte, cultura e auto conhecimento : o rap como voz da periferia ». Thèse, São Paulo : Pontificia Universidade Catolica (2000).
- PIMENTEL, Spensy K. « O livro vermelho do hip hop ». Monographie : Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo (1997).
- PINEAULT, Éric. « Finance et conscience de classe dans le capitalisme avancé ». *Bulletin de la chaire de recherche du Canada en mondialisation, citoyenneté et démocratie*, numéro 7 (automne 2006), p. 5-7.
- PINN, Anthony B. (éd.). *Noise and Spirit : The Religious and Spiritual Sensibilities of Rap Music*. New York : New York University Press (2003), 214 p.
- POTTER, Russel A. *Spectacular Vernaculars : Hip Hop and the Politics of Postmodernism*. Albany: State University of New York Press, 1995, 198 p.
- PROULX, Raphaëlle. « Variations colorées d'une pratique globalisée : l'appropriation culturelle du graffiti hip-hop à Montréal et à Sao Paulo ». Thèse, Montréal : Université de Montréal (2008).
- ROSE, Tricia. *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Hanover: Wesleyan University Press of New England, 1994, 147 p.
- ROWE, William et Vivian Schelling. *Memory and Modernity : Popular Culture in Latin America*. London/New York : Verso (1991), 244 p.
- RIVERA, Raquel Z. *New York Ricans From The Hip Hop Zone*. New York: Palgrave Macmillan (2003), 279 p.
- RUBIN, Jeffrey W. « Meanings and Mobilizations: A Cultural Politics Approach to Social Movements and the States ». *Latin American Research Review*, vol. 39, no. 3 (oct. 2004), p. 106-142.
- SASSEN, Saskia. *La ville globale : New York, Londres, Tokyo*. Paris : Descartes et Cie (1996), 536 p.

SASSEN, Saskia, « New York reste la capitale du monde », *Alternatives internationales*, numéro 4, septembre-octobre 2002, p. 6-11.

SASSEN, Saskia. « Spatialities and Temporalities of the Global: Elements for a Theorization ». *Public Culture*, vol. 12, numéro 1 (hiver 2002) p. 215-231.

SCANDIUCCI, Guilherme. « Juventude Negro-descendente e a cultura hip hop na periferia de São Paulo : Possibilidades de desenvolvimento humano sob a otica da psicologia analitica » *Mémoire de maîtrise*, São Paulo: Universidade de São Paulo (2005).

SCOTT, Jonathan. « Dynamic Multiculturalism: A Race-Free Concept of America ». *Rethinking Marxism*, vol. 17, numéro.1 (jan. 2005), p. 139-145.

SHUSTERMAN, Richard. « Rap remix : pragmatisme, postmodernisme et autres débats ». *Mouvements*, numéro 11 (sept.-oct. 2000), p. 72.

SILVA, Armando (éd.). *Urban imaginaries from Latin America, Documenta 11* (traduction par Vincent Martin). Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz (2003), 319 p.

SIMON, Patrick. « Le MIB fait rentrer le rap en politique ». *Mouvements*, numéro 11 (sept.-oct. 2000).

SIQUEIRA DARA, Danilo. « GOG e Buzo, suburbanos convictos pelas periferias do Brasil », *Brasil de fato*. [En ligne], URL: <http://www.brasildefato.com.br/v01/agencia/cultura/gog-e-buzo-suburbanos-convictos-pelas-periferias-do-brasil> (27 septembre 2007).

SLATER, David. « Rethinking the Spatialities of Social Movements: Questions of (B)orders, Culture, and Politics in Global Times » (p. 380-404). In Sonia E. Alvarez, Evelina Dagnino et Arturo Escobar (sous la dir.). *Cultures of Politics. Politics of Cultures: Re-visioning Latin American Social Movements*. Boulder /Oxford : Westview Press (1998), 459 p.

SOKAL, Alan D. « Transgressing the Boundaries: Toward a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity » *Social Text*, numéro 46-47 (Printemps-été 1996), p. 217-252.

TAILLEFER, Guy. « L'Amérique latine globale », *Le Devoir* (Montréal), 23-24 juin 2007, p. E10.

TONI C., « MST e Hip-Hop... fazendo escola! », *Vermelho*, [En ligne], URL: http://www.vermelho.org.br/diario/2005/1028/toni_1028.asp?nome=Toni%20C.&cod=5043 (28 octobre 2005).

TRAPP, Eric. « The push and pull of hip-hop ». *American Behavioral Scientist*, vol. 48, no. 11 (July 2005), p. 1482-1495.

TRAVERSO, Enzo. « Bohème, exil et révolution : Notes sur Marx et Benjamin », p.9-28. In Jean-Marc Lachaud (éd.). *Art, culture et politique*. Coll. Actuel Marx Confrontation. Paris : Presses Universitaires de France (1999), 171 p.

TURNER, Terence. « Representation, Politics, and Cultural Imagination in Indigenous Video: General Points and Kayapo Examples », p. 75-89. In *Media World: Anthropology on new terrain*. Ed. par Faye D. Ginsburg, Lila Abu-Lughod, Brian Larkin. Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California Press (2002).

VANDER GUCHT, Daniel. *Art et politique : Pour une reféinition de l'art engagé*. Bruxelles : Éditions Labor (2004), 93 p.

VARGAS, João Costa. « The Inner City and the favela: Transnational Black Politics ». In *Race and Class*, vol. 44, numéro 4 (Avril-Juin 2002), 19-40.

VULBEAU, Alain. « Les cultures urbaines : esthétiques nouvelles et mouvements d'avant-garde ». *Recherche sociale*, numéro 164 (2002), p. 70-80.

WALLERSTEIN, Immanuel. « Forum Social Mondial : De la défensive à l'offensive ». *solidarités*, numéro 102 (14 février 2007), p. 5.

ZIBECHI, Raul. « A nação apática ainda vai despertar : Interview de João Pedro Stédile », *Carta Capital*, [En ligne], URL: www.cartacapital.com.br (11 novembre 2005).

ZIBECHI, Raul. « Entre la autonomia y la lucha por los cambios ». *América Latina en Movimiento*, numéro 424-425 (22 octobre 2007), p. 15-19.

Collectif. « Hip-Hop Hoje ». *Especial Caros Amigos*. São Paulo : Editora Casa Amarela (24 juin 2005), 31 p.

Appendice A:

GRILLE D'ENTREVUE

A – Profil personnel

B – Organisation

C – Hip-hop

D – Espace

A – Perfil pessoal

1. Nome :
2. Nome de artista (si différent):
3. Lugar de nascimento :
4. Bairro?
5. Idade:
6. Origem dos pais :
7. Língua(s) falada(s):
8. Estudos / Trabalho
9. Religião

B – Organização / Grupo / Instituição

1. Nome e explicação do nome.
2. Qual é a sua posição?
3. Histórico
 - 3.1 Faz quando tempo que existe?

- 3.2 Quem criou?
 - 3.3 Qual recursos?
 - 3.4 Sempre teve hip-hop ?
 - 3.5 Sinão, como começou ?
 - 3.6 Qual elementos do hip-hop ?
4. De que maneira pode ajudar ao bairro e aos moradores ?
 5. Proporção de mulheres / homens?
 6. Qual é o perfil socio-economico e cultural dos jovens que participam?
 - 6.1 Noirs, blancs..?
 - 6.2 Nordestinos?
 7. Os obstaculos na vida que tem os jovens aqui são os mesmos que em outras Zonas? Que os jovens do centro?
 8. Tem parcerias o contatos com organizações do bairro o de otros bairros?
 9. O hip-hop pode ajudar a desinvolver a cidadania dos jovens?
 10. Qual são os laços da organização com:
 - 10.1 A prefeitura
 - 10.2 O Estado (SP)
 - 10.3 O Governo federal
 - 10.4 Os ONGs
 - 10.5 As Organizações a fora do pais ?
 11. Alem da pequenas vitoria cotidiana, você pode identificar um logro da organização? (Ex: convencer a prefeitura de fazer tal coisa)

C – Hip-hop

1. Que é o hip-hop?
 - 1.2 Quantos elementos tem?
 - 1.3 É uma cultura o um movimento?
- φ [Musicien]
 2. Quels sont les thèmes que tu traites dans ta musique?

3. Depuis quand tu fais du rap?
4. Comment est-ce que tu t'es impliqué dans le rap?
5. Faz musica so o em grupo?
6. Collègues sont originaires de quel quartier?
7. Qual são os seus influenciadores musicais?
 - 7.1 Locais
 - 7.2 Internacionais
8. Você tem uma canção preferida ? Porque esta?
9. O que é o gangsta rap? Você gosta?

-
10. Porque os jovens gostam do hip-hop? Porque não foi só uma moda pra só tempo breve?
 11. Você acha que tem uma comunidade hip-hop em São Paulo ? (grande família, união, solidariedade...)
 12. Acredita em transformações sociais e pessoais através do hip-hop?
 13. Você acha importante de ter todos os elementos juntos sempre?
 14. Você acha que um elemento que uma tendência a ficar mais independente?
 15. Ao começo, o hip-hop era associado as festas. Mas depois, virou politizado o consertizado. Porque?
 16. Os artistas locais do hip-hop conseguem a sobreviver com este trabalho artistico?
 17. Segundo você, os artistas do hip-hop reivindicam uma posição melhor na sociedade para eles o eles querem mudar o sistema?
 18. Qual é o papel das organizações como o MH20, a Nação Hip Hop Brasil, o Frente Brasileira de Hop Hop...

19. Qual é a relação do hip-hop com os partidos políticos?

20. Porque as grandes radios não tocam hip-hop?

21. Em geral, qual é o futuro do hip-hop em São Paulo?

D – Espace

1. O hip-hop desta Zona é igual que o bairro das outras Zonas?

2. O hip-hop de São Paulo é igual que as outras cidades

10.1 do Brasil

10.2 do Mundo

3. Você vai a Estados Unidos o na Europa, e você pode morar em uma casa onde tem Brasileiros do centro de São Paulo o com Argentinos da periferia de Buenos Aires que fazem hip-hop?

4. Você poderia eligir entre um pasaporte brasileiro o um pasaporte hip-hop, qual teria uma valor mais grande pra você?

5. Ordem das coisas mais importante pra você (você sente que faz parte de que antes de todo?) O mais representativo da sua pessoa, a coisa mais importante no seu coração?

- Bairro

- Zona (Sul, Leste, Norte, Oeste)

- Periferia de São Paulo

- Cidade de São Paulo

- Região (Estado de São Paulo o Nordeste)

- Republica do Brasil

- O hip-hop

6. Tem muitos rap que fala do seu bairro. Você acha isso:

a) normal

b) melhor

c) obrigatorio

d) sem importancia

7. Onde fica o poder no Brasil?

8. O Estado/Governo pra você é:
- Uma coisa bem longe
 - Mais coisa que ajuda de vez em quando
 - Mais um inimigo
 - Mais um instrumento / ferramenta
 - Outra coisa:
9. O que você acha dos politicos em geral
- Existe politicos boms?
 - Existe partidos politicos boms?
 - Qual é a diferenca entre os deputados federais e os vereadores
10. Você gosta da periferia?
- É uma palavra positiva o negativa pra você?
 - Você gostaria que a periferia ser como o centro?
 - Onde que você mais gostaria morar? Na cidade?
 - A vida mais legal aqui o no centro?
 - Você tem amigos mais no centro o otras Zonas?
11. Você conhece o Forum Social Mundial de Porto Alegre? O que representa para você? É algo importante para você? Porque existe este FSM segundo você?
12. O que você pensa do escândalo de corrupção do governo Lula?
13. Porque teve atentados em Nova Iorque em sept. 2001?
14. Você dizer uma serie de palavras. Para cada um, você vai me dizer si FAZ o NÃO FAZ parte da cultura/movimento hip-hop?
- | | |
|------------------|----------------------|
| - Festa | - Nacionalismo negro |
| - Politica | - Pichação |
| - Estados-Unidos | - Dinheiro |
| - Periferia | - Brasil |
| - Arte | - Nova Iorque |
| - O Centro | - Mulheres |
| - Violencia | - Favela |
| - Denunciação | - Interior |
| - Paz | - Gangsta rap |
| - Revolução | - Tolerancia |

Appendice B:

The Message

(e.fletcher, s.robinson, c.chase, m.glover - Sugarhill records 82)

Broken glass everywhere
 People pissing on the stairs, you know they just
 Dont care
 I cant take the smell, I cant take the noise
 Got no money to move out, I guess I got no choice
 Rats in the front room, roaches in the back
 Junkies in the alley with a baseball bat
 I tried to get away, but I couldnt get far
 Cause the man with the tow-truck repossessed my car

Chorus:

Dont push me, cause Im close to the edge
 Im trying not to loose my head
 Its like a jungle sometimes, it makes me wonder
 How I keep from going under

Standing on the front stoop, hangin out the window
 Watching all the cars go by, roaring as the breezes
 Blow
 Crazy lady, livin in a bag
 Eating out of garbage piles, used to be a fag-hag
 Search and test a tango, skips the life and then go
 To search a prince to see the last of scnses
 Down at the peepshow, watching all the creeps
 So she can tell the stories to the girls back home
 She went to the city and got so so so ditty
 She had to get a pimp, she couldnt make it on her
 Own

Chorus:

Its like a jungle sometimes, it makes me wonder
 How I keep from goin under

My brothers doing fast on my mothers t.v.
 Says she watches to much, is just not healthy
 All my children in the daytime, dallas at night
 Cant even see the game or the sugar ray fight
 Bill collectors they ring my phone

And scare my wife when Im not home
 Got a bum education, double-digit inflation
 Cant take the train to the job, theres a strike
 At the station
 Me on king kong standin on my back
 Cant stop to turn around, broke my sacroiliac
 Midrange, migraine, cancered membrane
 Sometimes I think Im going insane, I swear I might
 Hijack a plane!

Chorus:

My son said daddy I dont wanna go to school
 Cause the teachers a jerk, he must think Im a
 Fool
 And all the kids smoke reefer, I think itd be
 Cheaper
 If I just got a job, learned to be a street sweeper
 I dance to the beat, shuffle my feet
 Wear a shirt and tie and run with the creeps
 Cause its all about money, aint a damn thing
 Funny
 You got to have a con in this land of milk and
 Honey
 They push that girl in front of a train
 Took her to a doctor, sowed the arm on again
 Stabbed that man, right in his heart
 Gave him a transplant before a brand new start
 I cant walk through the park, cause its crazy
 After the dark
 Keep my hand on the gun, cause they got me on the
 Run
 I feel like an outlaw, broke my last fast jaw
 Hear them say you want some more, livin on a
 Seesaw

Chorus:

A child was born, with no state of mind
 Blind to the ways of mankind
 God is smiling on you but hes frowning too
 Cause only God knows what you go through
 You grow in the ghetto, living second rate
 And your eyes will sing a song of deep hate

The places you play and where you stay
Looks like one great big alley way
Youll admire all the number book takers
Thugs, pimps, pushers and the big money makers
Driving big cars, spending twenties and tens
And you wanna grow up to be just like them
Smugglers, scrambles, burglars, gamblers
Pickpockets, peddlers and even pan-handlers
You say Im cool, Im no fool
But then you wind up dropping out of high school
Now youre unemployed, all null n void
Walking around like youre pretty boy floyd
Turned stickup kid, look what you done did
Got send up for a eight year bid
Now your man is took and youre a may tag
Spend the next two years as an undercover fag
Being used and abused, and served like hell
Till one day you was find hung dead in a cell
It was plain to see that your life was lost
You was cold and your body swung back and forth
But now your eyes sing the sad sad song
Of how you lived so fast and died so young