

Les usages du politique et leurs enjeux dans les pratiques artistiques et expressions esthétiques / Théma

« Le hip-hop, une esthétique marginale au service de la communauté »

Sofiane AILANE

Résumé

Le lien entre la pratique artistique et une certaine forme d'engagement a toujours été présent dans le hip-hop. Il est aussi au cœur des débats sur l'authenticité de la pratique hip-hop et notamment de ses relations avec le marché et la culture dominante. Au Brésil, précisément dans le Nordeste, le hip-hop se donne à voir sous une dimension militante et engagée dans la résolution des problèmes rencontrés par les populations des quartiers dits périphériques et *favelas*. Cet article se propose, à partir d'un récit ethnographique, d'explorer la dimension territoriale et politique de la culture hip-hop à Fortaleza et de montrer de quelle manière une pratique musicale se révèle être un instrument puissant de conscientisation, d'action et d'émancipation.

Abstract

The link between the artistic practice and a certain kind of commitment has always been present into hip-hop. It is also at the heart of the debates about the authenticity of the hip-hop practice and especially on its relationships with its merchandizing and the dominant culture. In Brazil, more precisely in the Northeastern region, hip-hop shows a militant dimension committed to the resolution of the problems encountered by the inhabitants of the so-called peripheries and *favelas*. Through an ethnographical narrative, this paper aims to explore the territorial and political dimensions of the hip-hop culture in Fortaleza (Ceará) and demonstrate how a musical practice can be a powerful tool for the rise of critical consciousness, action and emancipation.

Au Brésil, les membres du mouvement hip-hop, ou *hip-hoppers*, sont associés à un espace des plus stigmatisés : la *periferia*, cet espace de la ville où se concentreraient à la fois violence, misère et précarité et qui apparaît comme une zone à l'aura sulfureuse. Plus particulièrement dans la ville de Fortaleza ⁽¹⁾, les *hip-hoppers* sont devenus des acteurs politiques au niveau local, porteurs de fortes revendications sociales, et représentant la *periferia*.

Dans cet article, nous montrerons comment le hip-hop contourne les stigmates qui pèsent sur les populations des quartiers périphériques, et comment à partir d'attaches territoriales spécifiques, les *posses*, le hip-hop en tant qu'expression artistico-politique, arrive à mobiliser dans son projet les populations des zones urbaines précaires au Brésil. Nous questionnerons donc dans un premier temps l'institutionnalisation de cette esthétique via les groupements du « hip-hop organisé ». Et, dans un deuxième temps, nous mettrons en évidence son usage dans la construction d'un projet social dans des quartiers délaissés, afin de montrer de quelle manière le hip-hop en tant que pratique artistique ne peut se comprendre qu'au travers de sa dimension politique. Pour étayer mes propos, je m'appuierai principalement sur un travail de terrain effectué de manière discontinue durant ma recherche doctorale de 2008 à 2011.

O Forró, une bande originale qui sonne faux...

Je ne pense pas faire de généralités en disant que la musique préférée du *cearense* est le *forró* ⁽²⁾, tant son implantation dans la ville de Fortaleza est impressionnante. En effet, durant la journée, les vendeurs de CD's de la ville inondent le centre d'un fort son *forró* pour vendre les dernières nouveautés. C'est une musique qui bénéficie d'une très large audience également par son caractère festif. Par exemple, les innombrables *casas de forró*, comme celles des quartiers de *Siqueira*, de *Maraponga*, ou d'*Antônio Bezerra*, sont des clubs immenses où la jeunesse des quartiers populaires aime à se retrouver et danser le *forró*. Les transports en commun d'ailleurs, comme le métro aérien de la ville, sont ornés de figures xylographiques mettant en scène des groupes de *forrozeiros* donnant le ton ainsi sur l'identité musicale de la ville, la mettant en scène. En résumé, le *forró* possède une place privilégiée dans cette ville.

Il ne s'agit pas de relier de façon précise un lieu avec un style musical, mais comme le constate Sarah Cohen dans son étude du « Liverpool Sound », on pourrait également penser que malgré ses influences régionales, nationales et internationales, le *forró* de Fortaleza reflète « des facteurs sociaux économiques et politiques » propre à sa région d'expression (Cohen, 1994, p. 117-134).

En un sens, le *forró* à Fortaleza apparaît comme en symbiose avec son lieu d'expression. Ce son festif colle avec l'idée que se font les *Fortalezenses* ⁽³⁾ de leur ville. Le *forró* participe à entretenir l'image d'une ville ensoleillée où il ferait bon vivre, les descriptions des relations amoureuses sont faites avec une certaine légèreté dans le propos, parfois à la limite de la vulgarité par un maniement expert du second degré. Le *forró*, est aussi une danse où les corps s'emmêlent pour ne plus se séparer (Motta et Bruno, 2007). Le *forró*, ce serait l'expression de la sociabilité à la manière nordestine, la mise en avant de la fête.

Bien plus qu'une expression musicale, le *forró*, c'est la bande sonore de la ville, il fait partie de la construction identitaire de celle-ci. Il est, par exemple, mis en avant en tant qu'attraction touristique, avec des parcours organisés pour inciter les voyageurs à découvrir le « vrai » *forró*, le *forró pé-de-serra* ⁽⁴⁾. Le *forró* en tant que style musical permet, comme le fait d'ailleurs le « Liverpool Sound », de mettre en scène une certaine identité de la région et autour de cette expression, se greffe une économie importante. Il s'agit du tourisme mais également de celle des sociétés de production, des maisons de disques et des groupes de *forró*, qui vivent de cette expression musicale, et qui permettent de maintenir et re-construire le lien de la ville avec cette musique.

Le hip-hop face à la toute-puissance de la scène *forrozeira* et des groupes folkloriques a bien du mal à trouver sa place dans cette ville pris par le rythme, la musicalité et les mélodies enjoués. On pourrait même affirmer que la lecture que le *forró* fait de la ville, ce côté exaltant lumineux à outrance, ne correspond pas à l'expérience musicale dans lequel le rap local nous plonge.

Ajoutons que les jeunes de Fortaleza ne sont pas spécialement habillés selon les codes Nord-Américains globalisés de la mode hip-hop, ils préfèrent le look *surfista*, *rockeiro*, ou bien tout simplement *social* ⁽⁵⁾. Les magasins de *streetwear* existent, mais ils sont peu nombreux et confinés à une galerie marchande discrète, la *galeria Pedro Jorge*.

Le hip-hop, donc, se fait de prime abord inaudible, mais aussi invisible, à Fortaleza, et finalement, en tant que citoyen *lambda* déambulant en ville, je constatais que le hip-hop ne se donnait guère à voir, même si la ville arbore sur quasiment tous ses murs des *tags* appelés *pichação* ⁽⁶⁾.

Pour pouvoir connaître ce microcosme du hip-hop à Fortaleza, il fallait avant tout accepter de se confronter à l'ambiance urbaine brésilienne, se mettre à découvert de l'insécurité ambiante, mobiliser les marges et les périphéries de cette métropole. J'ai ainsi pu me connecter à un réseau, dans lequel le *hip-hopper* est une figure centrale, composé de plusieurs associations, certaines ONG qui convoquent le hip-hop ou tout du moins son esthétique, pour effectuer un travail social envers les « jeunes » des quartiers périphériques de la ville, où siègent leurs bases, au coeur des « quartiers vulnérables » de la Grande Fortaleza ⁽⁷⁾.

Hip-hop é periferia

Les éléments du hip-hop, Dj'ing, graffiti, rap et breakdance sont essentiellement présents à Fortaleza dans

les activités de plusieurs groupes qui se définissent comme faisant partie du *hip-hop organizado*, le « hip-hop organisé »⁽⁸⁾. Ces institutions jouent, entre autres, un rôle de représentant de quartier et tentent de conduire un travail social auprès des « jeunes » de la ville avec pour objectif premier de donner à voir « le jeune habitant de la *periferia* » d'une manière plus positive.

Cet engagement fournit une réponse à la stigmatisation des « jeunes » des quartiers périphériques, qui sont désignés, comme peut l'être « le jeune des banlieues » en France, comme perturbateurs de l'ordre urbain. Au Brésil, l'espace au centre des attentions est la *periferia*, elle est associée à la violence, à la criminalité, on suppose dès lors la dangerosité des populations qui la composent, ainsi elles deviendraient en quelque sorte symbole de ces symptômes créant un véritable stigmat territorial (Wacquant, 2007, p. 19). Affublés de surnoms péjoratifs et situés dans les « lieux de la violence » des métropoles brésiliennes, les habitants des *comunidades*⁽⁹⁾ sont victimes de la discrimination qui est extrêmement présente notamment dans le traitement médiatique des faits divers, plus précisément dans les programmes policiers⁽¹⁰⁾.

Comme dans la plupart des grandes villes brésiliennes, de nombreux *hip-hoppers* ont essayé de créer des collectifs, mais le « hip-hop organisé » de Fortaleza s'est construit selon une dynamique bien différente de la version *paulista*⁽¹¹⁾ par exemple. En effet, le MH²O-Ce, *Movimento hip-hop Organizado do Ceará*, premier collectif de Fortaleza, n'est pas né de la volonté des artistes hip-hop soucieux d'accéder à une sphère médiatique plus large. Il a surgi de l'engagement de militants politiques issus du mouvement étudiant anarchiste qui sont allés à la rencontre des *breakers* pour les convaincre de l'utilité de leur art, afin de créer une organisation s'appuyant sur le hip-hop comme vecteur, moyen de communication envers les populations les plus vulnérables, et en particulier les jeunes des *subúrbios* (Ailane, 2011).

Durant les années 2000, le collectif historique s'étant quelque peu morcelé, on retrouve aujourd'hui dans tout Fortaleza, diverses organisations du « hip-hop organisé » mais qui ont maintenu un lien fort avec l'idéologie première du MH²O-Ce, et donc, une continuité avec la volonté de produire un hip-hop militant et non-commercial.

Le cas de Fortaleza est extraordinairement intéressant dans le sens où la « subtile différence » du hip-hop *cearense*, comme le souligne Francisco José Damasceno (2007), réside dans l'originalité de sa posture qui est née de la fusion d'un savoir de la rue avec des mouvements anarchistes et qui fonde ses principes et ses pratiques à l'intérieur d'un champ idéologique de « gauche », et plus précisément autour des conceptions marxistes (2007 p. 232).

Le mouvement hip-hop consolida ainsi son appareil idéologique et politique dans le but de trouver un moyen de communiquer avec les jeunes des quartiers, leurs objectifs premiers étant de les conscientiser et les politiser.

Cette volonté de conscientiser les plus jeunes provient de la nécessité de rompre avec la violence et de minimiser les rivalités territoriales par la mise en place d'une réflexion sur leur mode de vie⁽¹²⁾.

Cela passa par une modification des comportements des *hip-hoppers*, ainsi furent interdits les *rachas*⁽¹³⁾, les *battles* « sauvages » improvisées entre équipes de danseurs de quartiers rivaux. De façon systématique, le *hip-hop organizado* chercha à se différencier autant que possible de son « faux frère », le *funk carioca*⁽¹⁴⁾ en étant très critique vis-à-vis de cette forme carioca du hip-hop⁽¹⁵⁾ et en dénonçant son non-engagement et son apologie de la violence.

Le mouvement renforça ainsi son côté militant en démontrant son engagement et ses idées par une « hyperpolitisation » dans les attitudes et dans les productions musicales. Il organisa et politisa les groupes de *breakers* et a donc également donné un ton spécifique, une orientation au style hip-hop, en termes d'influences sur les ateliers d'apprentissage des éléments hip-hop, en promouvant le rap qu'il définit comme un style *defou hardcore* et en censurant toutes les productions qui ne lui conviendront pas, celles assimilées au style *Miami Bass* du *funk carioca* entre autres⁽¹⁶⁾.

Roger, rappeur et responsable local du « hip-hop organisé », insiste sur le fait que le rap du mouvement, c'est le son *def*, il explique cela par la posture militante qui collerait mieux à ce style. Sur la composition des morceaux, il met en avant l'attention particulière qui l'habite :

Quando eu escrevo rimas, eu tô ligado, eu corto em pedaços o tema. O que eu canto, é pra comunidade... é pra representar, não é pra fazer grana... aqui a gente não discrimina ninguém, nem os pobres, nem as prostitutas que podem até ser a mãe de suas amigas e de seus amigos, nem os drogados... Minhas palavras se encaixam na minha realidade, meu rap tem uma ética, ele tem um recado a dar sobretudo pra os jovens de periferia. (17)

La dénonciation virulente d'un système, de la corruption, des violences policières deviennent ainsi centrales dans le discours du mouvement hip-hop. Le hip-hop, en tant que tel s'affirme pendant ses premières années en une esthétique de la protestation.

Au fil du temps, il va se construire un lien indéfectible entre le mouvement hip-hop de Fortaleza avec sa *periferia*, puisque d'une certaine manière, il va devenir son *locus* principal en même temps que le représentant attitré d'une jeunesse stigmatisée (Ailane, 2011)

Aujourd'hui, *in situ*, le travail des organisations du mouvement hip-hop s'effectue au sein de leurs bases dans les quartiers. C'est à dire que c'est dans les *posses* ou *núcleos* (18) qu'il est possible d'observer comment le hip-hop est travaillé et est utilisé.

Les *posses* : le hip-hop comme mode de vie

Le « hip-hop organisé » de la Grande Fortaleza est composé de personnes, les participants (qui peuvent être des activistes ou bien des pratiquants) et est structuré autour de lieux qu'ils nomment les *posses* (19), qui sont des attaches territoriales importantes dans l'univers hip-hop (Forman, 2000, p. 65-90 ; Rose, 1994, p. 10-11).

Les *posses* occupent, en effet, une place stratégique, car toujours situés au coeur des quartiers. Certains *posses*, pour signifier leur « intégration » parfaite dans le paysage du quartier, prennent place dans un logement au sein même des ruelles et des impasses ou bien occupent des places centrales des mêmes quartiers. Toutefois, les conditions matérielles sont assez précaires et les *posses* demandent un entretien quotidien et des rénovations constantes afin de garantir la sécurité des visiteurs et pratiquants. Les *posses* sont souvent entourés de fresques murales, des graffitis, qui indiquent leurs noms, ce qui leur garantit une certaine visibilité.



Tapeba's Posse dans le quartier Antônio Bezerra (© Sofiane Ailane, 2009).



Posse PH² dans le quartier Demócrito Rocha (© Sofiane Ailane, 2009).

Outre les indices visuels comme le graffiti qui peut renseigner sur la localisation d'un *posse*, le son, dans certaines occasions, notamment pendant les jours où les ateliers sont dispensés, aide aussi à s'orienter dans les quartiers.

Il n'est pas rare en effet de se repérer à la musique et se laisser guider par le *beat* des basses de la musique rap, ce dernier nous indiquant la bonne direction. Les habitants du quartier quant à eux s'accrochent bien volontiers de ces quelques nuisances sonores et lorsque je demandais mon chemin en demandant où se trouve « *o pessoal do hip-hop* », « les gars du hip-hop », tous savaient de quoi je parlais. C'est

d'ailleurs par cette phrase d'accroche que je pouvais m'ouvrir l'espace du quartier, en étant identifié comme associé à l'événement se déroulant dans le *posse* et donc éviter la suspicion car « étranger » à la *favela*.

Avant de parler du rôle de ces *posses*, précisons que l'univers du « hip-hop organisé » de Fortaleza n'est pas univoque et qu'entre les associations s'observe une certaine concurrence, de même que ces organisations ont des fonctionnements différents, notamment du fait que certaines sont plus anciennes et plus importantes que d'autres en terme de membres. Néanmoins, toutes présentent un trait commun dans les actions qu'elles entreprennent par le biais d'ateliers d'apprentissage des éléments du hip-hop et qui constitue la méthodologie préférentielle utilisée dans les *posses*. Ce mode de fonctionnement permet aux groupements de garder une assise territoriale dans leurs quartiers d'origine et d'y sensibiliser les jeunes à la pratique du hip-hop.

Ajoutons toutefois que cet apprentissage va au-delà de la simple maîtrise d'un art qu'il soit chanté, chorégraphique ou plastique.

Les *leaders* des différents *posses* que j'ai rencontrés, affirment tous qu'ils n'utilisent pas le hip-hop que pour faire du hip-hop, il est pour eux tout aussi fondamental de mener un travail envers les jeunes mais aussi pour le quartier dans lequel le *posse* s'intègre. L'objectif est aussi de tout mettre en oeuvre dans le but d'agir pour la communauté, en débattant des problèmes du quartier, penser à des solutions pour y remédier et aux moyens pour continuer à lutter, avec toujours comme porte drapeau, le hip-hop comme moyen d'unir et comme un instrument de transmission du « message ».

Les *posses* du mouvement hip-hop ainsi que les activités qui s'y déroulent, existent depuis une vingtaine d'années à Fortaleza. Ils ont lieu régulièrement, de deux à trois fois par semaine. Dans ces locaux, sont accueillis des jeunes du quartier où se situe le *posse* mais aussi ceux des quartiers avoisinants montrant ainsi une zone d'influence plus importante que l'espace même du quartier ⁽²⁰⁾.

Les jeunes sont en première ligne parce qu'ils sont attirés par le hip-hop et d'autre part, il serait plus facile de les « travailler » contrairement aux plus âgés qui auraient une expérience plus approfondie dans le hip-hop. C'est ainsi que l'explique Lobão, rappeur et *arte-educador* ⁽²¹⁾ :

Eles não estão ainda com a cabeça formada, é o melhor momento de influenciar de forma positiva na cabeça deles. Como você vai trabalhar com eles vai depender muito de que eles traz dentro de casa, da convivência deles com as outras pessoas, porque você pode...sabendo trabalhar com uma pessoa...você vai chegar bem a fundo da vida dela ⁽²²⁾.

Aujourd'hui encore, les *oficinas*, les ateliers, sont plébiscités et rencontrent un grand succès auprès des jeunes. Ce qui est d'ailleurs assez paradoxal, c'est que malgré une exposition importante dans les médias, notamment dans les publicités, le hip-hop à Fortaleza suscite encore un rejet à cause de son lien avec la *periferia* et l'imaginaire qui lui est accolé. C'est toutefois ce côté *periferia* qui fait écho chez ces jeunes vivant dans ces espaces. Outre l'impact visuel, esthétique de cette expression, l'attraction des jeunes *cearenses* vers le hip-hop réside également dans l'exploration d'un domaine sonore alternatif qui change radicalement de l'univers festif du *forró* par exemple.



Atelier de breakdance dans le quartier de Mucuripe (© Sofiane Ailane, 2009).



Atelier Enregistrement de raps dans le Centro (© Sofiane Ailane, 2009).

Cependant, et c'est une dimension sur laquelle il nous faut insister, les activistes ne voient pas le hip-hop comme une mode, mais plutôt comme une véritable culture, voire pour certain comme un instrument de changement social.

En définitif, ce qui se joue aujourd'hui dans les *oficinas* des *posses*, c'est la rencontre entre des jeunes demandeurs d'activité en lien avec une esthétique qui les attire car fortement liée à leur quotidien et à une spatialité revalorisée, celle de la *periferia*, et des militants qui eux, travaillent sur cette esthétique.

Il s'agit donc de former cette nouvelle génération de *hip-hoppers* et de leur faire comprendre que le hip-hop est bien plus qu'un style ou la mode du moment : c'est un engagement à long terme avec la pratique d'un art.

Ainsi, au-delà du travail intensif de formation des jeunes aux différentes techniques qui vont amener à la

maîtrise des éléments du hip-hop, un temps est toujours gardé afin d'échanger avec eux, faire plus de « théorique », « *trocar idéias* » (23) et donner ainsi plus de profondeur à la pratique du hip-hop, les « *rodas de breakdance* » se transformant en « *rodas de conversas* » (24). Sous une forme ludique, c'est une discipline et une « mentalité » qui sont transmises aux « élèves », une pédagogie qui est sans cesse repensée, débattue.



Roda de conversa, Posse dans le quartier de Mucuripe (© Sofiane Ailane, 2009).

Le *posse* est donc un lieu d'apprentissage, mais il est aussi un lieu de transmission de valeurs. La compétition dans le respect de l'autre, le désir d'être le meilleur dans sa catégorie, font par exemple partie de ces valeurs inculquées, mais cela doit se comprendre dans un processus collectif. On le voit nettement dans les modes d'apprentissage, mais aussi en dehors de la pratique.

Le posse comme prolongement de la comunidade

Cette dimension collective va, en effet, au-delà de l'espace du *posse*, puisque par collectif, il s'agit de considérer le *posse* comme un prolongement de la *comunidade*, plutôt qu'un espace qui viserait à protéger les jeunes de la *rua* et de ses dangers.

Toutefois, cette dimension n'est pas évidente aux yeux des populations du quartier et le mouvement hip-hop doit également composer avec une discrimination intra-communautaire, étant considéré par les parents, très souvent, comme une pratique de « *vagabundo* » (25).

En effet, les *a priori* négatifs sur le hip-hop ne manquent pas, le graffiti est ainsi parfois vu comme une pratique de vandalisme, associée au *pichação*, considéré comme une pollution visuelle et une pratique de *gangues*, et le breakdance est, quant à lui, souvent surnommé par danse des « *doidos* », c'est à dire des « dingues » ou de « drogués » et lié à une mythologie plutôt fantaisiste qui le renvoie à la pratique de la *macumba*, une représentation populaire des cultes associée à la magie noire. Il est clair que le cliché qui associe le hip-hop à des pratiques marginales apparaît, ce qui laisse également perplexes les personnes quant à leur engagement dans le « hip-hop organisé », comme Linda nous l'explique ici :

As pessoas dentro do hip-hop sabem o que é, mas quem não tá, fica ouvindo certas coisas, quando eu me juntei ao movimento, meus familiares diziam que era perigoso, que era tipo uma religião, que era ligado ao Candomblé ou que era uma dança de doido, também o visual era estranho, as pessoas acham bizarro, mau, porque não conhecem a história do hip-hop, pra eles, se resume a periferia, é ligado ao tráfico, ao uso de droga, a violência, tudo que é ruim e sujo (26).

Pour faire face à cette méconnaissance du hip-hop, les leaders des *posses* mettent en place toute une stratégie qui vise à réduire le « coût social » de participation au hip-hop, au travers de la mise en place d'activités régulières « hors les murs ». Ces pratiques à base de performance artistico-sportive, tel que le *breakdance*, le *futebol de travinha* ou encore de *streetball* (27), permettent de rapprocher les *hip-hoppers* des habitants des quartiers avec qui ils cohabitent et cette stratégie fonctionne, car les habitants les plus âgés découvrent l'univers artistique des plus jeunes, en même temps qu'ils se rendent compte que les performances des *breakers* et autres *grafiteiros* participent à donner une image plus positive de leurs quartiers.



Graffiti reprenant le nom du quartier « Poço da Draga » (© Sofiane Ailane, 2004).

Fofo, responsable du *posse Periferia hip-hop* de Fortaleza témoigne :

Isso dá orgulho até pra própria comunidade, eles falam, comentam : "Fofo eu te vi na TV, a gente ! nosso bairro ! que orgulho !", e quando a gente aparece, aparece o PH² (Periferia Hip-hop), que é o nome de nossa posse, eu me visto com a camisa « Demócrito Rocha, Pan Americano, Couto Fernandes », aí os cara falam "massa ! nosso bairro apareceu que coisa boa !", os pivetes se vêem fazendo as oficinas também. (28)

Dans les *posses* plus anciens, comme celui du quartier de Demócrito Rocha, les leaders occupent très souvent la fonction des représentants légitimes de ces quartiers auprès des médias ou des autorités publiques. Le hip-hop en tant que tel passe alors au second plan. Les *hip-hoppers* se retrouvent en position de travailler plus en collaboration avec les associations de quartier, à participer aux réunions publiques, à organiser des événements, par la force des choses, ils ne traitent plus à proprement parler que de hip-hop.

Il est vrai qu'outre leurs occupations au sein des *posses*, les activistes du mouvement hip-hop sont aussi amenés à traiter des problèmes de la vie quotidienne des habitants. Ainsi lors de coutumières pérégrinations en compagnie des *hip-hoppers* au sein des quartiers, nous étions toujours interrompus par des habitants se plaignant de choses pour le moins concrètes, par exemple, le manque de *topiques* ? ces camionnettes utilisées dans le cadre de transport en commun alternatif ? une rue obstruée par la boue, des coupures d'eau courante ou bien l'apparition d'un foyer de dengue, comme si les activistes se substituaient au pouvoir public ou apparaissaient comme des médiateurs légitimes.

Par conséquent, les problématiques du « hip-hop organisé » dépassent le cercle des arts et ce sont tous les petits tracas de la vie quotidienne que les hip-hoppers doivent gérer, ce qui peut aller jusqu'à organiser le ramassage de déchets dans une *favela* à l'organisation de la fête de la Saint Jean. Ces exemples nous montrent comment les activistes du mouvement hip-hop peuvent servir leur *comunidade* en endossant le rôle de médiateur. Cette médiation, entre le quartier et les autorités ou institutions, permet de manière assez efficace de faire remonter les doléances des habitants des quartiers. Les pouvoirs publics et notamment la municipalité de Fortaleza dialoguent d'ailleurs de manière assez ouverte et régulière avec ces organisations.

Et pour cause, le mouvement hip-hop a acquis l'image d'une entité travaillant dans le domaine social, plus précisément dans celui de la médiation et dans le traitement des « pathologies urbaines ». Ainsi les pouvoirs publics font parfois appel aux organisations du mouvement hip-hop, par exemple pour aller dans les communautés « vulnérables » des villes et réaliser des ateliers, précisément parce que le hip-hop « parle » aux jeunes.

De même, certains partis politiques de gauche, comme le Partido dos Trabalhadores (PT) par exemple, usent très largement des *b-boys* et autres rappers dans leurs *meetings* électoraux montrant ainsi, leur proximité avec les habitants des « quartiers », « *o povo das comunidades* » et leur goût pour ce style. Notamment durant les campagnes électorales, on voit les murs de la ville ornés de graffitis à l'effigie des candidats.

On pourrait être très critique par rapport à cette instrumentalisation du « hip-hop organisé » de la part des politiques. En effet, d'une part, l'impression est que les pouvoirs publics voient dans le hip-hop la panacée des problèmes rencontrés par la jeunesse, et d'autre part, cela reviendrait à produire le stéréotype du hip-hop en tant que « subculture musicale référence » pour les habitants des *periferias*, et donc continuer à le stigmatiser en considérant que le domaine de compétence des organisations du mouvement hip-hop serait circonscrit à l'espace de la *periferia*. Cependant, les *leaders* du mouvement hip-hop sont conscients de la posture qui les cantonne à cette place, mais ils considèrent qu'ils ont une légitimité dans leurs actions du fait de leur expérience dans les quartiers et autres *favelas*, et que de plus, les ressources économiques qu'ils ont ainsi dans la capacité d'amasser leur donne plus de moyens afin de continuer la lutte.

C'est donc un positionnement d'ordre stratégique que fait le « hip-hop organisé », puisqu'il y a une certaine demande, liée aux défaillances des pouvoirs publics quant au traitement des « pathologies urbaines » : le mouvement hip-hop s'est engouffré dans cette brèche afin d'en tirer des avantages.

Conclusion

J'ai tenté par cet article de montrer les particularités de l'actualisation de la culture hip-hop à Fortaleza en explicitant le passage d'une expérience sonore, musicale, à une expérience urbaine, sociale et politique. Il est donc original de constater qu'à Fortaleza, les *hip-hoppers* ont dépassé la lecture qu'ils font de leurs situations sociales et essaient de la transformer en mode d'action pour leur communauté.

La dimension émancipatrice de la pratique artistique apparaît clairement formulée par les acteurs, mais bien plus qu'une conséquence de la pratique artistique, le caractère émancipateur est pensé, théorisé dans la façon même de transmettre et de pratiquer l'art. Le hip-hop sous cette configuration dépasse « l'art », il se fait l'instrument d'une pédagogie de reconnaissance de soi et de la lutte contre la stigmatisation sociale et territoriale.

Le *posse* constitue le lieu important dans ce processus d'*empowerment* puisqu'il est le lieu d'apprentissage du hip-hop et de son « style de vie », mais aussi parce qu'il met en avant des groupes socialement disqualifiés. Les activités du *posse* ne s'arrêtent pas à la formation des *hip-hoppers* pour en faire des virtuoses des arts de rue. Le projet que porte le mouvement hip-hop à Fortaleza est à observer à plus long terme, notamment dans la conscientisation des participants des *posses* en tant qu'acteur ayant un rôle à jouer dans un projet de changement social. De même, les activités « hors les murs », outre un rapprochement du hip-hop avec le quartier et ses habitants, permettraient dans un second moment de sensibiliser ces zones d'habitation au hip-hop et ainsi, à ses acteurs, d'être reconnus comme des interlocuteurs légitimes auprès des habitants.

La remise en cause d'un système est au centre de la politique du « hip-hop organisé » *fortalezence*. Cette remise en cause permet de mettre « en mouvement » les actions qu'entreprennent les organisations du « hip-hop organisé ». Ces actions, par la mobilisation dans des espaces publics notamment, remettent au centre de l'agora les échanges d'idées et questionnent le pouvoir et les autorités qui pèsent sur les populations. C'est en tout cas ce que donne à voir le mouvement hip-hop par son travail dans la *comunidade* et pour la *comunidade*.

Il s'agit pour les activistes de mettre l'État au-devant de ses responsabilités, en revendiquant non plus des besoins matériels ou financiers par exemple, mais en souhaitant une application entière des droits dans ce qui caractérise « un ample processus de révision et de définition d'un espace de citoyenneté » (Jacobi, 2008, p. 113-129).

Cette mobilisation permet également de contrer la stigmatisation que subissent les habitants des quartiers périphériques, en réduisant la distance entre la politique et le citoyen (pauvre). De cette manière, l'éloignement « physique », mais aussi symbolique entre territoires urbains ne constituerait plus un obstacle dans nos sociétés contemporaines où la distance par rapport à un centre s'accompagne bien souvent d'une perte du statut de citoyen (Cambier, 2005, p. 50). L'*empowerment* du mouvement hip-hop se joue donc au niveau de la revendication d'une citoyenneté effective, car il donne une inflexion au rapport qu'entretiennent les populations stigmatisées avec l'État et les replacent dans une action participative (Jouve, 2006, p. 5-15).

Bibliographie :

AILANE, Sofiane, « Le(s) lieu(x) du hip-hop au Brésil », *Parcours Anthropologique*, Lyon : Revue du CREA, n° 8, décembre 2011. Disponible en ligne : URL : <http://recherche.univ-lyon2.fr/crea/230-Le-s-lieu-x-hip-hop-Bresil.html>

CAMBIER, Alain, « L'urbain, condition d'une nouvelle citoyenneté », *Urbanisme*, n° 342, 2005, pp. 49-51.

COHEN, Sarah, « Identity, place and the « Liverpool sound » » in STOKES, Martin (Éd.), *Ethnicity, identity and Music: the musical construction of place*. Oxford et New York: Berg, 1994, p. 117-135.

DAMASCENO GOMES, Francisco José, « As cidades da juventude em Fortaleza », *Revista Brasileira de História*, vol. 37, São Paulo: 2007, pp. 215-242.

DRAPER, Jack Alden, *Forró and redemptive regionalism from the brazilian northeast: popular music in a culture migration*, New York: Peter Lang Publishing, 2010.

FORMAN, Murray, « "Represent": Race, space, and place in rap music », in *Popular Music*, vol. 19, n° 1, 2000, pp. 65-90.

HERSCHMANN, Michael, *O funk e o hip-hop invadem a cena*, Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro Editora, 2005.

JACOBI, Pedro, « Les mouvements revendicatifs urbains au Brésil », in *Cahiers des Amériques latines*, n° 8, Repenser l'urbain, 1989, pp. 113-129.

JOUBE, Bernard, « L'empowerment : entre mythe et réalités, entre espoir et désenchantement », in *Géographie, économie, société*, vol. 8, 2006, pp. 5-15.

LEWIS, Miles Marshall, *Scars of the soul*, New York: Akashic Books, 2004.

MAC GLYNN, Aine, « The Infinity Lessons of The Universal Zulu Nation », in HESS, Mickey, *Icons of hip hop: an encyclopedia of the movement, music, and culture* (Volume 1), Westport: Greenwood Press, 2007, p. 269-270.

MOTTA, Hellem ; BRUNO, Louise, « Les univers du forró », in DORIER-APPRILL, Elisabeth (Dir.), *Danses latines, le désir des continents*, Paris : Autrement, 2007, p. 284-293.

ROSE, Tricia, *Black Noise, Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Middletown: Wesleyan University Press, 1994.

UNTERBERGER, Richie, *Music USA, the rough guide*, Londres : Penguins Books, 1999.

VALLADARES, Lícia, « Louis-Joseph Lebreton et les favelas de Rio de Janeiro (1957-1959) : enquêter pour l'action », in *Genèses*, vol. 3, n° 60, 2005, pp. 31-56.

WACQUANT, Loïc, « La stigmatisation territoriale à l'âge de la marginalité avancée », *Fermentum*, año 17, n° 48, 2007, pp. 17-29.

WACQUANT, Loïc, *Parias urbains, ghettos, banlieues, État*, Paris : La Découverte, 2006.

Notes :

1. Capitale de l'État du Ceará et cinquième ville la plus peuplée du pays (IBGE, recensement de 2010).

2. Le *forró* est un genre musical populaire originaire du Nordeste du Brésil. Etymologiquement, le terme issu de l'anglais « for all » car les soirées organisées par les ingénieurs anglais durant la construction des chemins de fers au début du XXe siècle, étaient ouvertes à tous, ouvriers, propriétaires terriens ou péons. Néanmoins, d'autres retiennent dans *forró*, une origine distinctement brésilienne dans le terme *forróbodó*, dont il serait une abréviation. Ce dernier signifiant des festivités populaires incluant de la musique et des danses. Il convient donc de préciser qu'il y a débat étymologique non dénué d'implication régionaliste (Draper, 2010, p. 7-12).

3. Habitants de Fortaleza.

4. Ce *forró* est rendu « authentique » par l'usage acoustique de trois instruments traditionnels que sont la *sanfona* (accordéon), le *zabumba* (tambour) et le *triângulo* (triangle). La scénographie minimaliste de ces représentations

le distingue du *forró universitário*. Ce dernier style résolument plus moderne reprend notamment les mélodies « pop » du moment et bénéficie d'une audience beaucoup plus importante que le *forró pé-de-serra*, notamment dans les programmations musicales des radios et dans les *casas de forró*, ces immenses complexes festifs destinés à accueillir les *bandas*, les groupes de *forró*.

5. Même s'il est complexe de définir un style visuel, on pourrait définir le style *streetwear* par l'usage de vêtements larges tels que les baggys ou bas de jogging. Le *streetwear* se caractérise également par l'ajout de vêtements de sport, maillots ou shorts portés également très large. On retrouve parfois les mêmes marques chez les surfeurs (*surfistas*), mais ces derniers préfèrent arborer des chemises et des bermudas colorés. Les *rockeiros* (fans de métal) se distinguent dans la jeunesse *cearense* par la prédominance du noir dans leurs tenues et l'usage de t-shirts à l'effigie de rockstars. Ces styles sont assez reconnaissables et tranchent dans une ville plutôt traditionnelle avec une parure sociale relativement conformiste que l'on pourrait d'ailleurs « définir » comme le style *social*, un style plutôt classique qui ne serait pas rattaché à une expression subculturelle.

6. Les *pichações* sont des signatures, écrites sous un mode illisible pour celui qui ne connaît pas l'alphabet runique. Dessinés au spray ou au marqueur noir, les *pichações* sont présents sur presque tout le mobilier urbain et autres édifices des villes brésiliennes, des quartiers des banlieues aux quartiers les plus nobles. Ce sont donc des *tags* mais les *pichadores* ne se revendiquent pas de la culture hip-hop contrairement au *grafiteiros*, les dessinateurs des fresques murales appelées *grafites*.
7. Ce découpage administratif correspond à la Région Métropolitaine de Fortaleza composée des villes en périphérie de la capitale. Ces villes sont : Aquiraz, Cascavel, Caucaia, Chorozinho, Eusébio, Guaiúba, Horizonte, Itaitinga, Maracanaú Maranguape, Pacajus, Pacatuba, Pindoretama, São Gonçalo do Amarante.
8. Les quatre expressions artistiques qui forment la culture hip-hop sont communément définies par les chercheurs travaillant sur la question comme des « éléments du hip-hop ». Les acteurs sur le terrain ont repris cette terminologie, ils parlent dès lors d'*elementos*. Il faut ainsi préciser que les *hip-hoppers* rencontrés sont également des lecteurs des publications sur le hip-hop, et mettent toujours en avant le fait qu'ils ont une connaissance « théorique » de leur pratique (« *pesquisar nossa prática* »).
9. Le terme *comunidade*, communauté en français, pourrait prêter à confusion. *Comunidade* est à vrai-dire polysémique, c'est tout d'abord dans le contexte urbain un synonyme de « quartier ». Je viens de telle *comunidade*, par exemple. Bien que le terme puisse, dans d'autres contextes recouvrir un sens racial et ethnique, il s'agit ici de définir son appartenance à un quartier, puisque définir son quartier en tant que *comunidade*, c'est appliquer l'idée sous-jacente d'un espace où le lien entre les personnes est plus important qu'ailleurs et où le tissu social conduit à la solidarité et à l'entraide entre habitants. Voir à ce propos Licia Valladares sur l'historicité de ce terme et le lien qu'elle dresse avec les recherches menées par le Père Lebret dans les années 1950. Ce dernier considérait la *favela* « comme une communauté sociale » et à ses yeux la solution pour résoudre les problèmes de grande pauvreté se trouvait dans « le sens communautaire » des habitants de *favelas* (Valladares, 2005, p. 31-56).
10. Les « programmes policiers » s'apparentent à un spectacle télévisé où les faits divers, y compris les plus sordides sont rapportés. Diffusés sur les canaux régionaux des réseaux télévisés aux heures de grande écoute, ces émissions de télé-réalité rencontrent un succès populaire notamment par leur caractère sensationnaliste.
11. De São Paulo.
12. On retrouve dans cette posture, même si elle n'est pas formulée clairement par les activistes du « hip-hop organisé », l'inspiration de la Zulu Nation d'Afrique du Sud, l'un des pères fondateurs du hip-hop. Il théorisa la notion de « the knowledge », le savoir, en lui conférant le statut de « cinquième élément » du hip-hop ». Ce cinquième élément est à la base de la philosophie de vie du hip-hop que l'on retrouve dans un corpus de texte, les « Infinity Lessons », « les « Leçons Infinies ». Les « Infinity Lessons » incitent à faire preuve d'une attitude positive, à rejeter la violence et le racisme, par un processus qui place le savoir au coeur de sa philosophie. C'est uniquement par le savoir que la vérité peut être atteinte et surtout le savoir donne la capacité à celui qui la possède de produire une pensée critique sur soi-même et la société qui l'entoure, le « pouvoir de l'esprit » dans la Zulu Nation est donc libérateur (Lewis, 2004, p. 106-107 ; Mac Glyne, 2007, p. 269-270).
13. Terme argotique signifiant *dispute, affrontement*.
14. De Rio de Janeiro.
15. Bien que le rap ait été diffusé de façon concomitante à São Paulo et à Rio de Janeiro, il est intéressant de voir que cette expression musicale, qui animait les *nightclubs*, s'est actualisée de façon bien différente dans les deux villes. Alors qu'à São Paulo, le rap devient la source de revendications sociales et raciales, à Rio de Janeiro, le rap substitue la *soul music*, mais les soirées gardent l'appellation *funk*, le terme même de hip-hop n'est pas utilisé, les jeunes lui préférant le terme de « *balanço* », de « *funk pesado* ». Ces termes nous indiquent que le rythme importait bien plus que le contenu des chansons, qui étaient alors incompris, anglais oblige. Michael Herschmann précise que les « références politiques, raciales et culturelles » étaient reléguées au second plan (2005, p. 26). Dès lors le *funk carioca* s'est développé de

façon autonome en privilégiant une musique rythmée et dansante avec une mélodie facile à retenir qui sert à guider des chorégraphies, parfois, sexuellement explicites.

16. *Miami Bass* est un sous-genre du hip-hop qui apparaît au milieu des années 1980 à Miami en Floride. Il se caractérise par son *booming*, qui sont des lignes de basses extrêmement marquées, et son rythme ponctué de pause/reprise où prédominent la grosse caisse et les cymbales. Les paroles sont souvent crues, ils reflètent le langage de rue des ghettos de Miami. Différent dans la forme et dans le fond du hip-hop new yorkais, *Def style*, le *Miami Bass* se caractérise par ses paroles explicitement sexuelles, obscènes et par sa rythmique bien plus dansantes (Unterberger, 1999, p. 144-145)

17. « Quand j'écris des rimes, je suis à fond dedans, je découpe le thème en morceaux. Ce que je chante, c'est pour la communauté...c'est pour représenter, c'est pas pour faire de la thune...ici on ne discrimine personne, ni les pauvres, ni les prostituées, qui peuvent être la mère de vos amis, ni les drogués...Mes paroles correspondent à ma réalité, mon rap a une éthique, il a un message à transmettre à tous les jeunes de la *periferia* ». Extrait d'entretien avec Roger, quartier de Serrinha, Fortaleza, mai 2010.

18. Par *núcleos*, il faut comprendre que les *posses* sont des « cellules » travaillant à une échelle locale pour le compte d'une organisation plus importante à l'échelle de la ville et qui sont liées entre elles de manière réticulaire.

19. Selon l' Oxford Dictionary, le terme anglais *posse* trouve son origine au XVII^e siècle dans la locution latine *posse comitatus*. Étymologiquement, *posse* provient du verbe latin *posse* qui signifie « être dans la capacité de » (*to be able to*), *comitatus* se réfère à une étendue spatiale, en l'occurrence le « comté » (*from the county*). La signification de « *posse comitatus* » serait donc, un groupe d'hommes exerçant un pouvoir sur un territoire.

20. Il s'agit essentiellement de pré-adolescents et d'adolescents et il n'y a pratiquement aucune présence féminine, les femmes sont malgré tout présentes lors d'évènements importants, comme les concerts rap ou bien les *meetings* des organisations. Néanmoins, elles ont une place importante dans les organigrammes de direction des organisations. A propos de la provenance de ces jeunes, certains formateurs m'ont également affirmé la réunion au sein du même *posse* d'adolescents de quartiers différents, lesquels avaient permis de fluidifier les relations dans les espaces publics et d'éviter la logique de formations de *gangs* (« gangs » à la brésilienne).

21. Educateur artistique. Lobão se définit comme tel car pour lui, la pratique artistique est un excellent moyen de transmettre des valeurs à des jeunes peu sensibles au discours académique des enseignants. Le hip-hop tel que le conçoit Lobão peut donc servir d'outil pédagogique.

22. « Ils ont encore l'esprit ouvert, c'est le meilleur moment pour les influencer, de manière positive. La façon dont tu vas travailler avec eux, va dépendre beaucoup de ce qu'ils ramènent de chez eux, de la cohabitation avec d'autres personnes, parce que tu peux, en sachant travailler, en les connaissant bien, arriver à les comprendre », Extrait d'entretien avec Lobão, quartier de Mucuripe, Fortaleza, avril 2010.

23. Littéralement, « échanger des idées ».

24. Rodas : rondes.

25. Il convient de préciser qu'ici le terme de *vagabundo* n'est pas obligatoirement synonyme de vagabond dans le sens de « clochard ». En contexte brésilien, il signifierait plutôt un individu marginal, on retrouve le sens originel du mot « vagabond », une personne sans occupation, qui erre dans les villes. Il est au Brésil, antonyme du « travailleur » et des valeurs morales qui l'accompagnent.

26. « Les personnes du hip-hop savent ce que c'est mais, en dehors on entend toutes sortes de choses, lorsque je me suis rapproché du mouvement hip-hop, mon entourage m'a conseillé de faire attention, on me disait que c'était une religion, que c'était lié au Candomblé ou encore que c'était une danse de fou et le look était aussi bizarre. Les personnes trouvent ça étrange, mauvais, car elles ne connaissent pas l'histoire, le hip-hop se résume au monde de la *periferia*, c'est lié au trafic, à la drogue, à la violence, tout ce qui est

mauvais et sale », entretien avec Linda, quartier de Joaquim Távora, Fortaleza, mars 2010.

27. Le *futebol de travinha* ou encore le *streetball* correspondent aux sports que l'on retrouve dans les « city-stades » en France. Ce sont des pratiques sportives soumises à des règles qui diffèrent d'une pratique « encadrée » par les institutions du football ou du basket-ball.

28. « Cela rend fières les personnes du quartier, ils parlent, commentent : " Fofó, je t'ai vu à la télé, nous même ! Notre quartier ! Quelle fierté" et quand on apparaît, apparaît le PH² qui est le nom de notre *posse*, je mets mon T-Shirt avec écrit les noms des quartiers "Demócrito Rocha, Pan Americano, Couto Fernandes", alors les personnes commentent "génial ! Notre quartier passe à la télé, c'est d'la balle", les gamins se voient aussi en train de s'entraîner ». Extrait d'entretien avec Fofó, quartier de Demócrito Rocha, Fortaleza, mars 2010.

Pour citer ce document:

Sofiane AILANE , « Le hip-hop, une esthétique marginale au service de la communauté », *Cultures-Kairós* [En ligne], Les usages du politique et leurs enjeux dans les pratiques artistiques et expressions esthétiques, Théma, Mis à jour le 12/10/2013

URL: <http://revues.mshparisnord.org/cultureskairos/index.php?id=639>

Cet article est mis à disposition sous sous [contrat Creative Commons](#)