

Cotutelle internationale de thèse

**Université Paris 7 - Diderot – Sorbonne Paris Cité
et
Universidade Federal Fluminense - UFF**

ÉCOLE DOCTORALE

Économies, Espaces, Sociétés, Civilisations : pensée critique, politique et pratiques sociales

**UFR DE SCIENCES SOCIALES
Laboratoire de changement social**

**Doctorat de sociologie Université Paris 7 - Diderot – Sorbonne Paris Cité
Mention sociologie du pouvoir : politiques, institutions, sociétés**

Doctorat de psychologie Universidade Federal Fluminense – UFF

Ana de SANTA CECILIA MASSA

La sociologie clinique du rap :
La symbolisation dans la construction des jeunes rappers dans leurs espaces de vie.

Thèse dirigée par

Vincent de Gaulejac (directeur de thèse)

Teresa Carreteiro (co-directeur de thèse)

Soutenue le 24 septembre 2013

JURY

Teresa Carreteiro, professeure de psychologie à l'Universidade Federal Fluminense. **Vincent de Gaulejac**, professeur de sociologie à l'Université Paris 7, directeur du Laboratoire de Changement Social.

Florence Giust-Desprairies, professeure de psychosociologie à l'Université Paris 7, co-directrice du Laboratoire de Changement Social.

Didier Lapeyronnie, professeur de sociologie à l'Université Paris-Sorbonne.

Licia Valladares, professeure émérite de sociologie à l'Université Lille 1, chercheure à l'IESP (Instituto de Estudos Sociais e Politicos) à l'Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ.

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

M414 Massa, Ana de Santa Cecília.
Sociologia clínica do rap: a simbolização na construção de jovens rappers brasileiros e franceses em seus espaços de vida / Ana de Santa Cecília Massa. – 2013.
439 f.
Orientador: Vincent de Gaulejac.
Coorientador: Teresa Cristina Carreiro.
Tese (Doutorado) – Université Paris 7 – Diderot – Sorbonne Paris Cité et Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de Psicologia, 2013.
Bibliografia: f. 404-425.

1. Rap (Música). 2. Juventude. 3. Favela. 4. Hip-hop (Cultura popular). 5. Arte. 6. Mediação. 7. Violência. I. Gaulejac, Vincent de. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. III. Título.

CDD 782.421649

Aux jeunes rappers d'ici, de là-bas et d'ailleurs...

À Renaud, mon compagnon de tous les déplacements.

Remerciements

Ma gratitude va en premier lieu aux jeunes brésiliens et français qui ont participé à cette recherche, pour cette période passée ensemble. Aux jeunes adultes, responsables et encadrants des ateliers artistiques, qui ont ouvert leurs portes pour accueillir ma présence au sein de leur pratique, et qui se sont engagés dans cette recherche à travers leur implication dans la tâche de me « faire comprendre ».

Je remercie Vincent de Gaulejac pour m'avoir accueillie au LCS en 2003, quand je parlais à peine français, lors de la réalisation du DEA. Pour m'avoir accordé le temps de mûrir ma réflexion, et m'avoir appuyée lors des moments importants de ma trajectoire de jeune chercheuse. Et surtout pour la ténacité à soutenir ses « doctorants étrangers » en France lors des périodes particulièrement difficiles. Mes remerciements vont à Teresa Carreteiro pour avoir accepté d'intégrer la direction de cette recherche dans le cadre d'une cotutelle de thèse, pour son engagement dans la discussion sur l'évolution de l'écriture tout au long de sa réalisation, pour l'accueil chaleureux qui m'a toujours été réservé à Paris et aussi à Rio. Que mes deux directeurs de recherche soient ici remerciés d'avoir admis la réalisation de la cotutelle de thèse, et d'avoir fait preuve de souplesse pour affronter le tiraillement entre les différentes exigences des parcours universitaires de ces deux pays.

Je tiens à remercier Florence Giust-Desprairies pour le travail partagé durant la préparation de l'ouvrage « *La recherche clinique en sciences sociales* », pour les séminaires d'analyse des pratiques cliniques de recherche où nous avons eu l'occasion d'élaborer les achoppements de cette recherche. Je remercie également M. Didier Lapeyronnie et Mme. Licia Valladares pour avoir accepté d'examiner notre travail et pour nous donner l'occasion de le discuter au moment de la soutenance.

Merci à Rose Goulancourt-Bouaziz pour son attention, pour son aide durant toutes ces années et notamment lors de la mise au point de ce travail.

Je remercie mes parents, pour l'amour qui ne se décourage jamais de témoigner une présence malgré la distance, pour m'avoir transmis la possibilité de croire que c'est possible. À ma sœur et à mon frère, qui ont la finesse et la perspicacité du mot juste, pour leur soutien,

leur humour et leur affection. À Elisa, qui m'a tant appris sur la vie, à Bruno, pour nos moments passés à Paris.

Mes remerciements vont également à Anne-Christine Le Gendre pour la générosité avec laquelle elle s'est proposée de lire ce manuscrit, pour son interlocution et pour les suggestions précieuses apportées à ce travail.

À Bettina Ghio pour l'amitié nourrie par les échanges autour du rap, pour la réalisation de notre documentaire « Iguazu-Mesnil » au sein des turbulences du terrain. À Ana Naskidachvili pour sa présence attentionnée tout au long de ces années.

À l'ensemble des doctorants du LCS, à Dominique Piau, pour son dévouement à ce collectif.

À mes chères amies rencontrées au LCS au fil des années : Valérie Hartwich, Alexandra Felder, Irene Ehrlich, Patricia Guerrero, Iclâl Incioglu, Elsa Tuffa, Francisca Espinoza pour l'affection, pour l'intimité et la qualité de nos échanges, pour le partage de l'intensité de ces moments et du silence.

À Dédé Timponi, pour le souffle des discussions durant les journées à la BNF, à Melissa Van Drie, pour le soin de la traduction en anglais.

Au groupe de formation à l'animation des groupes d'implication et de recherche à l'IISC, dont le travail a produit des résonances dans cet écrit.

À Renaud, mon premier et plus exigeant lecteur, pour le partage de la pensée, pour la présence nécessaire durant cette traversée, pour la patience et la complicité durant toutes ces années, pour l'investissement qui a fait de cette thèse un travail partagé. Pour avoir dit oui à tout cela...

Sociologia clínica do rap: a simbolização na construção de jovens rappers brasileiros e franceses em seus espaços de vida

A experiência com grupos de jovens habitantes de periferias da *Île-de-France* e de periferias e de favelas do Brasil nos mostrou que, nas particularidades das tramas das sociedades francesa e brasileira, uma reivindicação é partilhada, que remete a um mesmo sentimento de discriminação e abandono. Esses jovens se opõem à negatividade assimilada ao espaço urbano onde vivem, à cor de suas peles ou a suas origens étnicas e culturais. Essa pesquisa se baseia no rap, expressão falada do movimento hip-hop, que se constrói entre as experiências locais de habitantes de espaços urbanos estigmatizados e a ressonância produzida pela partilha dessas experiências entre «periferias» do mundo, afim de compreender o que os jovens rappers pensam, o que sentem e como agem em suas trajetórias de vida, na encruzilhada entre aquilo que é socialmente estabelecido e o que é subjetivamente vivido. A metodologia clínica conduz o pesquisador a se posicionar «o mais perto do vivido do sujeito», nos permitindo cernir a função simbólica do rap nas possibilidades que ela comporta, mas também na complexidade da sua construção, entre ato e palavra, entre performance e discurso. A expressão através do rap implica o sujeito na produção de sentido, de novas significações de símbolos e na (re)construção de representações. Estas, por sua vez, produzem incidências sobre o imaginário social. O rap é discutido como um instrumento de análise da vida dos jovens rappers brasileiros e franceses, como um suporte para a construção de suas existências, favorecendo novas experimentações sociais e subjetivas na realidade.

Palavras-chave: rap; simbolização; juventude; periferia; favela; hip-hop; mediação artística; violência.

Sociologie clinique du rap : la symbolisation dans la construction des jeunes rappers brésiliens et français dans leurs espaces de vie

L'expérience avec des groupes de jeunes habitants des banlieues d'Île-de-France et des banlieues et des favelas au Brésil nous a montré que dans les particularités des trames des sociétés française et brésilienne, une revendication est partagée, renvoyant à un même sentiment de discrimination et d'abandon. Ces jeunes s'opposent à la négativité assimilée à l'espace urbain où ils vivent, à la couleur de leur peau ou à leurs origines ethniques et culturelles. Cette recherche s'appuie sur le rap, l'expression parlée du mouvement hip-hop, qui se construit entre les expériences locales des habitants des espaces urbains stigmatisés et la résonance produite par leur partage avec les « périphéries » du globe, afin de comprendre ce que les jeunes rappers brésiliens et français pensent, ce qu'ils ressentent et comment ils agissent sur leurs trajectoires de vie, au carrefour entre ce qui est socialement établi et ce qui est subjectivement vécu. La démarche clinique amène le chercheur à se positionner « au plus près du vécu de sujet », nous permettant de saisir la fonction symbolique du rap dans les possibilités qu'elle apporte, mais également la complexité de sa construction, entre acte et parole, entre performance et discours. L'expression par le rap engage le sujet dans la production de sens, de nouvelles significations des symboles, (re)construisant les représentations, qui ont à leur tour une incidence sur l'imaginaire social. Le rap est discuté comme un analyseur de la vie des jeunes rappers brésiliens et français, comme un support dans la construction de leur existence qui favorise de nouvelles expérimentations sociales et subjectives dans la réalité.

Mots clés : rap – symbolisation - jeunesse - banlieue - favela - hip-hop - médiation artistique – violence.

INTRODUCTION	9
CHAPITRE - I : LES BANLIEUES, LES FAVELAS, LEURS JEUNESSES ET LE HIP-HOP	21
1. La construction des espaces sociaux : les banlieues pauvres et les favelas	25
1.1 Banlieue, grands ensembles, quartiers, cités : des noms associés à un espace social 27	
– L’origine des banlieues	28
– Les grands ensembles : l’ascension et la chute d’un modèle	29
– L’émergence de la question sociale et les réponses des politiques de proximité..	33
– Rénovation urbaine et mixité sociale, une solution ?.....	36
– Les banlieues et les quartiers pauvres sont-ils un ghetto ?.....	39
1.2 Les favelas au Brésil : la construction de l’espace social.....	41
– Morro da Favella, les premiers essais d’éradication et leurs effets.....	42
– Pauvreté urbaine et le contrôle politique des favelas	46
– L’éradication des favelas et l’apparition des conjuntos habitacionais	48
– De l’éradication à l’urbanisation des favelas	50
– « Trafic de drogues » et UPP, Unidade de Policia Pacificadora	53
2. Les jeunes en situation défavorisée en France et au Brésil : des traces du passé colonial dans la contemporanéité.	59
2.1 Jeunes dans la banlieue : la race, l’urbain et le social.	67
2.2 Jeunes dans les favelas : la race, l’urbain et le social.....	72
3. Le hip-hop	75
3.1 L’histoire du hip-hop : Afrika Bambaataa, Zulu Nation et les 5 éléments	77
3.2 Le hip-hop comme mouvement hybride : La France et le Brésil.....	83
– Les débuts du hip-hop en France	83
– Les débuts du hip-hop au Brésil.....	87
CHAPITRE - II : LES MODALITES D’ENTREE DANS LE TERRAIN ET SA CARACTERISATION	93
1. Favelas, banlieues, périphéries... : un rassemblement à travers le hip-hop.....	93
1.1 Un regard sur le terrain brésilien.....	93
1.2 Un regard sur le terrain français	103
2. L’entrée dans le terrain.....	106
2.1 D&T : entre les cités des Tilleuls et du 212 au Blanc-Mesnil.....	107
2.2 Movimento Engajados : ateliers de militance et de DJ à Nova Iguaçu	110
2.3 Atelier de rap à Rocinha.....	115
3. La présence/absence des femmes sur le terrain.....	116
CHAPITRE - III : POUR UNE EPISTEMOLOGIE CLINIQUE OU ‘LA TROISIEME RIVE DU FLEUVE’.....	118
1. La clinique, complexité et subjectivité.....	120
1.1 L’objet leurrant du chercheur	123
1.2 De l’idéalisat ion à la problématisation, un cheminement clinique	125
1.3 Les assignations identitaires et le terrain : transfert et contre-transfert.....	127
1.4 Vers une co-construction de la recherche	131
2. « Donner, recevoir, rendre » ou la « restitution » dans une recherche clinique	133
2.1 Le don, le contre - don et la recherche	134
2.2 L’apport du terrain : le don de l’objet de recherche	135
2.3 La transaction dans la recherche	143
2.4 Le contre - don du chercheur.....	144
2.5 La restitution au centre de la démarche clinique de recherche.....	147
2.6 La clinique du contre-don et du contre-transfert.....	148

3. Les traversées dans la recherche – construction des méthodes et outils de travail	152
3.1. Pour une observation participante clinique	152
– Le chercheur, un étrange étranger	157
– Rappeuse rime avec chercheuse : une femme sur le terrain.....	162
– En quête d’une place au Blanc-Mesnil ou « On monte dans la tour ! ».....	166
– L’objet de recherche saisi par lui-même : les jeunes blanc-mesnilois face à l’imaginaire associé aux favelas.....	170
– L’atelier de rap à Rocinha : les médiations facilitatrices du terrain.....	172
3.2 Corps à corps avec le terrain : les enjeux autour des entretiens au cœur de l’observation clinique au Blanc-Mesnil	175
– Les échanges avec le Clandestin Crew, les débuts du terrain	177
– Le premier entretien au Blanc-Mesnil et ses enseignements	181
– Le lapin du lundi de Pâques et la nouvelle étape de la recherche	185
4. Prise par le terrain : l’après-coup de la recherche	190
4.1 Projet Iguaçú-Mesnil : le premier retour au terrain finalisé	192
4.2 Projet France - Brésil : le deuxième retour au terrain est finalisé	193
4.3 Le basculement de la place de la chercheuse : la mise en action	196
4.4 Un conflit dans la proximité : le face à face avec Ali	200
RECAPITULATIF DU MATERIEL RECUEILLI	204
CHAPITRE - IV : LA DIMENSION GROUPELE : LES APPARTENANCES - HIP-HOP ET TERRITOIRE	206
1. De la filiation à l’affiliation au mouvement hip-hop.....	207
1.1. Filiation et Idéal du Moi.....	208
1.2 Les support substituts : le rappeur et le mouvement hip-hop.....	218
1.3 La figure du rappeur confirmé - entre Idéal et réalité	222
2. La constitution du groupe : rap et territoire, les enveloppes groupales.....	230
2.1. La cité et la favela : le territoire comme enveloppe groupale	232
2.1.1 Rap et pratiques groupales au Blanc-Mesnil.....	236
– Territoire et capital guerrier au Blanc-Mesnil.....	238
– Le territoire de la cité entre imaginaire, symbolique et culturel	243
– « Faire – corps » – « Etre –corps » : l’imaginaire groupal.....	245
– Rap et territoire blanc-mesnilois	248
– Rap et bagarre : les frontières symboliques	250
2.1.2 Rap et pratiques groupales à Rocinha et à Nova Iguaçú	257
– L’atelier de rap de l’Objetivo Juventude.....	259
– Une bataille free style entre jeunes rappeuses.....	261
– Rap et territoire à Rocinha	267
– Le rap de l’Objetivo Juventude : imaginaire groupal et insertion professionnelle 272	
3. Hip-hop et Fratrie	276
3.1 Grand frère, grande sœur au Blanc-Mesnil	277
3.2 La fratrie et le rap : idéal, illusion et alliances dans le groupe	278
3.2 Les jaloux au Blanc-Mesnil : lien fraternel et alliance inconsciente.....	283
CHAPITRE -V: L’EXPRESSION PAR LE RAP : LES ENJEUX DE LA SYMBOLISATION DANS LA CONSTRUCTION DU SUJET	289
1. Le rap, un phénomène transitionnel	291
2. Ce que rapper veut dire : langage et performance dans la construction de sens.	300
2.1 Le corps métaphore de la subjectivité	301

2.2 Image <i>versus</i> discours, visibilité <i>versus</i> reconnaissance	305
2.3 Le langage du rap : Blanc-Mesnil, Rocinha et Nova Iguaçu.	310
- L'instrumental, une base partagée par plusieurs	310
- Le « Rap de la cité » et le « Français Contemporain des Cités ».....	312
- Le Rap et l'oralité	318
- Le rappeur : un conteur qui partage son expérience	321
- Le rappeur : compositeur et interprète entre fiction et vérité.....	324
3. L'expression par le rap- entre « l'éducatif et le culturel »	330
3.1 D&T : pour poser, il faut se rencontrer ou « l'unité sur Blanc-Mesnil ».....	337
3.2 Movimento Engajados : les contradictions d'un discours engagé	345
3.3 Le rap : entre rêve de travail et de célébrité	349
CHAPITRE-VI : LE HIP-HOP ENTRE LE GLOBAL ET LE LOCAL.....	358
1. Les déplacements du rappeur la postmodernité : le franchissement des frontières.....	359
2. L'Atlantique noir entre la France et le Brésil.....	364
2. 1. Hip-hop, une expression des Noirs?.....	369
- Le Noir dans le hip-hop brésilien, la représentation d'un combat.	371
- Le Noir dans le hip-hop français, l'hétérogénéité d'un combat.....	376
3. Iguaçu-Mesnil et France – Brésil : le local et le global dans le rap	380
3.1 Iguaçu-Mesnil et France - Brésil : entre le tremplin et l'enracinement.....	392
CONCLUSION	398
BIBLIOGRAPHIE.....	404
GLOSSAIRE.....	426
ANNEXES	428

Introduction

Dans les débuts des années deux mille, le hip-hop est déjà établi sur la scène artistique brésilienne et a des milliers de fans partout dans le monde. Je suis alors à la faculté de psychologie à l'Universidade Federal de Minas Gerais, où je découvre la psychologie sociale et l'intervention psychosociologique. Mon désir d'être psychologue clinicienne pouvait alors attendre face aux possibilités de découverte de différents univers sociaux et au sentiment de se rendre utile à travers l'intervention en « milieux défavorisés ». J'ai alors l'occasion de faire partie d'un groupe d'intervention et de recherche coordonné par Maria Lucia Afonso, portant sur "*La psychologie sociale dans l'alphabétisation de jeunes et d'adultes*" dans le cadre d'un stage lié à l'obtention de mon diplôme de psychologue. Ce projet articulait, à travers la mise en place d'un travail d'alphabétisation de jeunes et d'adultes, le groupe opératif développé par Pichon-Rivière et la Pédagogie de l'autonomie de Paulo Freire. J'ai été désignée pour animer un groupe qui déployait ce projet dans le cadre d'une ONG à Belo Horizonte, partenaire de l'État dans l'accompagnement de jeunes en trajectoire de rue et/ou en liberté surveillée. Nous travaillions la « tâche interne » du groupe, ses processus, ses dynamiques propres dans le but de favoriser sa « tâche externe » qui était l'apprentissage de la lecture et de l'écriture, en articulant cognition et émotion.

Les jeunes participants vivaient dans les favelas de la ville. A chaque séance, ils devaient se mettre au travail pour choisir des mots-thèmes générateurs mais aussi afin de réfléchir et de débattre sur leurs significations comme un travail préalable à l'apprentissage de leurs familles de syllabes. Pour notre deuxième rencontre, le groupe a désigné « favela » comme mot-thème générateur. Nous avons donc apporté au groupe le morceau « *O morro não tem vez* »¹, samba qui est devenue célèbre au Brésil dans les années 60, comme support de discussion dans le cadre du travail d'alphabétisation. Le morceau à peine commencé, les jeunes nous interpellent : « *Arrêtez cette musique de vieux !!* ». Entre agacement et dérision, ils nous demandent de couper cette musique qui ne leur parlait pas. Leur contre-proposition vient tout de suite : « *On pourrait chanter Racionais*² ! ». Les jeunes qui, pour la plupart, ne savaient ni lire ni écrire, ont commencé à chanter un rap qui durait plus de dix minutes et dont ils savaient par cœur les paroles, malgré la longueur du texte. Le rap était un de ces durs

¹ « *La favela n'a pas de place* ». Cette samba est chantée par Elis Regina et Jair Rodrigues.

² Racionais : le groupe de rap le plus connu au Brésil, originaire de Capão Redondo, *périphérie* de São Paulo.

récits qui témoignent de la violence dans les favelas, exprimant la rage et la révolte face à la discrimination et aux injustices subies par les favelados. Le rap chanté par le groupe renvoyait à une représentation de l'expérience de la favela et du favelado qui était à des années lumières de la samba romantique évoquant la favela que nous avons apportée, laquelle exaltait les potentialités de l'espace et de ses habitants à travers son rythme joyeux. Pendant que les jeunes chantaient, une ambiance incroyable se créait dans le groupe. Ils se regardaient entre eux et ils souriaient, nous bougions tous plus ou moins nos corps. L'autre animatrice du groupe et moi-même étions éberluées par la scène, qui me permettait de découvrir l'énergie et la puissance du son « lourd » - dont j'entendrai parler plus tard - à travers ce partage avec les jeunes et de poser un autre regard sur le rap.

Mon expérience personnelle n'était en effet qu'une expérience de plus qui s'ajoutait à celles des chercheurs en sciences humaines et sociales, mais aussi d'enseignants, journalistes et professionnels de l'éducation qui ont découvert le rap dans les années quatre-vingt dix lors de leur contact avec les jeunes. Les publications ne cachaient pas l'enthousiasme de leurs auteurs face à cette nouvelle expression née dans les ghettos américains qui faisait l'objet d'une réappropriation par les jeunes de différentes périphéries urbaines dans le monde et qui était également arrivée au Brésil. Se manifeste dans les travaux publiés la hâte d'exploiter et d'analyser les potentialités de cette expression artistique, mais aussi de soutenir les jeunes dans leur pratique qui est tout de même considérée comme marginale et associée aux vieux stigmates assimilés à ces jeunes.³

Notre expérience dans ce groupe réactualisait le lien établi depuis les origines du hip-hop entre le rap, la jeunesse et leurs espaces de vie, lien que nous n'avons cessé de revisiter pendant toutes ces années, en essayant de comprendre les significations élaborées par les jeunes autour de cette pratique dans les contextes institutionnels et sociétaux dans lesquels elles s'inscrivent. Nous pouvions ainsi identifier les questions et les ressentis apparus le jour de cette rencontre dont nous avons fait plusieurs fois le tour ces dernières années, leur cheminement étant à l'origine de la construction des hypothèses et de la méthodologie de ce présent travail :

³ L'une des premières publications collective a été organisée par Nunes de Andradre (org.) en 1999 dont le titre « Rap e educação, rap é educação » (*Rap et éducation, rap est éducation*) laisse entrevoir l'engagement des auteurs contribuant à l'ouvrage.

- Pourquoi les jeunes aiment-ils le rap ?
- Pour le comprendre il faut être dans le partage et dans la proximité avec les jeunes.
- Le rap se présente comme un outil d'expression des jeunes.
- La force des liens créés dans le groupe est produite par le partage du rap.
- Le rap apparaît comme un outil permettant de potentialiser des capacités.
- Le rap est une symbolisation, la mise en récit d'un vécu à laquelle les jeunes s'identifient.

Après avoir obtenu le diplôme en psychologie, nous sommes venus en France, afin de réaliser un DEA, Diplôme d'études approfondis, en 2003, quand nous avons eu l'occasion de co-animer des groupes réalisés par une équipe de psychanalystes à travers des masques maquillés sur le visage dans les SEGPA's⁴ des banlieues de la région parisienne. Cette association intervenait dans le cadre de la « prévention primaire et globale de la violence » à travers la médiation artistique du maquillage. Lors de notre mémoire, nous nous sommes interrogés sur la « fonction symbolique dans la construction du sujet », sur la quête et la manipulation de symboles dans la représentation de soi.

La réalisation d'une thèse donne l'occasion de revenir sur le rap, expression qui fait lien entre les jeunes brésiliennes et françaises qui habitent dans les espaces urbains discriminés des grands centres de ces deux pays, dans l'objectif de réaliser une confrontation de leurs expériences. Un terrain réalisé dans un « pays du Nord » et un « pays du Sud » nous permet de dépasser les frontières et les essentialismes pour aller à la rencontre d'une expression partagée. Le rap est saisi comme un analyseur de ces jeunes, qui nous permet d'aller vers les singularités locales mais également vers la mise en commun de leur expérience à travers cette manifestation artistique. Le rap se présente ainsi comme une voie pour comprendre ce que ces jeunes pensent, ce qu'ils ressentent et comment ils agissent sur la réalité sociale, au carrefour entre ce qui est socialement établi et ce qui est subjectivement vécu. Dans ce sens, ce travail n'est pas conçu comme une étude comparative entre les jeunes amateurs de rap dans les localités de deux pays, la France et le Brésil, ce qui pourrait nous conduire à une construction figée par la production des équivalences ou des oppositions entre ces deux contextes distincts. Il nous paraît ainsi plus intéressant de penser cette étude comme une « mise en résonance » de leur vécu, de façon à pouvoir penser l'un par rapport à l'autre, ce qui nous permet d'effectuer une mise en perspective de nos analyses, dans l'objectif de

⁴ Section d'enseignement général et professionnel adapté.

tisser dans le va-et-vient une problématique commune attentive aux spécificités des réalités sociales de ces deux pays. Dans les particularités des trames des sociétés française et brésilienne, une revendication est partagée. Nous sommes allés à la rencontre de ces jeunes pour interroger cette parole à travers le rap qui renvoie à un même sentiment de discrimination et d'abandon. Dans notre travail, nous nous interrogerons sur la fonction symbolique du rap, pour découvrir comment les jeunes, à l'intérieur de l'univers créé par cette expression artistique, utilisent et manipulent des symboles pour se représenter dans la réalité, mais également pour agir sur elle, produisant des déplacements qui auront une incidence sur la dimension imaginaire qui lui est associée. Ces jeunes s'opposent à la place symbolique qu'ils occupent dans la société, qui renvoie à une négativité assimilée à l'espace urbain où ils vivent, à la couleur de leur peau ou à leurs origines ethniques. Nous sommes partis à la rencontre des associations créées à partir des initiatives locales qui proposaient des activités liées au rap, et avons ainsi découvert l'univers des jeunes rappers au Blanc Mesnil, banlieue d'Île-de-France, et ensuite celui des jeunes rappers à Rocinha, et Nova Iguaçu, respectivement une favela et une banlieue cariocas.

Le choix d'étudier notre objet de recherche à travers la sociologie clinique se fonde tout d'abord sur la possibilité que la démarche clinique nous présente de saisir les dimensions psychique et sociale qui traversent l'expression des jeunes rappers, pour aller « au plus près du vécu des acteurs » (de Gaulejac, 2007). Si le rap est une expression culturelle et collective, marquée par une dimension socio-historique ancrée dans la postmodernité, il se présente également comme une modalité de subjectivation et de production de sens pour les jeunes. L'expression par le rap est ainsi un processus individuel créatif qui prend son sens au sein du groupe, traversé à la fois par les questions urbaine, sociale, ethnique/raciale, identitaire. Nous nous sommes ainsi appuyés sur un référentiel théorique multiple qui nous permet de rendre compte de la complexité de notre objet, au croisement entre l'individuel et le collectif, en le discutant toujours à partir de nos expériences sur le terrain. Edgar Morin (2005) souligne que la complexité ne signifie pas la prétention de saisir la totalité de l'objet, mais qu'elle permet de rendre compte de ses différentes dimensions. C'est ainsi à travers la démarche clinique qui offre un soutien dans la confrontation avec la complexité de notre objet que nous examinerons « la fonction symbolique du rap dans la construction des jeunes rappers dans leurs espaces de vie ».

La tâche de symbolisation engage le sujet qui produit des représentations dans l'interaction avec l'autre, les construisant dans une « interférence dynamique entre le psychologique et le social » (Giust-Desprairies, 2006 - b, p. 231). Selon la psychanalyse lacanienne, le symbolique doit être compris dans son articulation avec le réel et l'imaginaire, les trois registres essentiels au champ psychanalytique, qui s'intéresse aux phénomènes d'ordre symbolique, structurés comme un langage. Dans ce sens, la réalité se constitue de ce qui a pu être symbolisé du réel, de ce qui a trouvé une représentation, un symbole. Les représentations « sont avant tout un discours porteur de significations qui traduit une vision du groupe ou de l'organisation permettant à ses membres de s'y reconnaître » (*Ibid.*, 2006, p. 235), un moyen de rendre la réalité compréhensible et maîtrisable. L'approche clinique intègre la trace du sujet producteur de représentations, comprenant ces dernières comme une construction déterminée non seulement par des conditions socio-économiques objectives, mais également par la subjectivité du sujet dans sa condition d'être désirant. Cela dévoile la partialité et les contradictions de ce que les représentations désignent comme réalité, une construction mouvante. (*Ibid.*, 2006)

Le symbolique est le médiateur par excellence qui fait le passage entre l'univers externe, le champ social et le monde interne du sujet. Le symbole est une représentation, un substitut, mis à la place de quelque chose d'autre, l'activité symbolique se caractérisant par un déplacement⁵. Par ailleurs, l'imaginaire est une présence interne de « perceptions antérieures », déformées, rendues floues dans la mesure où il s'agit d'une trace psychique de l'objet absent. Dans ce sens, l'image est le produit d'une représentation psychique. (*Ibid.* ; 2006) La fonction symbolique attribue du sens aux images à travers la fonction signifiante, donnant forme à l'imaginaire et le rendant partageable. Le symbolique se présente comme clef de voûte du social dans la mesure où il puise dans l'imaginaire individuel pour le conjuguer dans les représentations collectives. L'imaginaire contribue à la cohésion groupale et à l'ordre social, dans la mesure où il participe à la formation du « nous » et d'« eux », en se présentant comme l'imaginaire social à partir du moment où il est adopté par des groupes,

⁵ Freud (1920) dans « Au-delà du principe du plaisir », analyse l'expérience inaugurale d'un petit patient qui, en utilisant une ficelle et une bobine, symbolise le départ et le retour de sa mère, dans un univers ludique qui permet à l'enfant de mieux supporter son absence. Ce jeu se présente comme une activité symbolique pour l'enfant, les allers et retours de la mère étant symbolisés par l'enfant à travers le jeu avec la bobine et la ficelle qu'il fait disparaître pour ensuite la faire réapparaître. Si l'enfant ne peut pas avoir le contrôle sur le départ de la mère, ni sur son retour, à travers la symbolisation il peut jouer avec ses substituts de façon à avoir une maîtrise de la réalité à l'intérieur de l'univers du jeu, action qui lui permet de mieux supporter l'angoisse de la séparation effective d'avec la mère.

transmis et partagé au sein de la réalité. (Barus-Michel, 1987, p. 32). La dimension créative, fécondante et structurante de l'imaginaire est mise en avant par Enriquez (1997) à travers la conceptualisation de l'« imaginaire moteur », qui œuvre pour les projets, distingué par l'auteur de l'« imaginaire leurrant », qui renvoie au désir de toute puissance et à l'illusion de l'unité. Cela montre l'importance de l'activité imaginaire dans la constitution de l'individu. Son absence est désignée par de Gaulejac comme l'« imaginaire bloqué », caractérisant l'impossibilité pour l'individu de rêver.

Selon l'approche clinique, le sujet est le sujet d'énonciation, inséré dans le symbolique, être du langage à travers lequel il exprime ses pensées, ses émotions, son éprouvé. Il est producteur de sens, « il se signifie et signifie à l'autre », il cherche sa singularité signifiante et la reconnaissance dans la confrontation ou dans l'alliance dans la relation avec autrui. Étant pris dans le langage, le sujet est également *parlé*, saisi par le discours de l'autre, avant même son arrivé au monde, il se trouve marqué par les rapports de pouvoir. Le sujet doit ainsi toujours être saisi dans son rapport à l'autre, dans la dimension réelle et imaginaire à laquelle il s'adresse. (Ardoino, Barus-Michel, 2006, p. 260 - 263). Mais il est aussi sujet du désir, sujet inconscient, dont l'énoncé lui échappe dans sa totalité. L'ordre du langage, au sein duquel le sujet est inséré et qui a une fonction structurante, l'introduit dans une chaîne signifiante, métonymique, qui fait que la signification de ce qu'il dit se déplace sans cesse. Il se produit ainsi une emprise du symbolique sur l'imaginaire, qui permet au sujet d'être au moins conscient de son aliénation dans ce qu'il dit (Giust - Desprairies, 2006 - b). Ainsi,

« Le sujet ne se réduit pas à *l'individu*, unité constitutive, indivisible, holistique, biologique. (...) L'individu est une unité de compte, et non une identité à caractère unique et une singularité comme le sujet. (...) Le sujet, lui, prétend à l'unité et à la continuité au sein même de sa division et ses ruptures. (...) Si *l'identité* apparaît comme une permanence du sujet ; pour autant, elle est construction incessante et fragile d'une représentation de soi prétendant à une unité singulière, continue et reconnue, qui au fur et à mesure, peut être confortée ou non par ce que fournit l'environnement » (Ardoino, Barus-Michel, 2006, p. 259 - 260).

Contrairement au sujet-individu dont l'enveloppe organique confère l'intégrité, Barus-Michel (1987) postule l'existence du sujet social, sujet de l'énoncé à la première

personne du pluriel, qui se présente comme une construction imaginaire, un projet, une représentation et une construction symbolique « qui renvoie à son tour à l'image du groupe, mais qui n'est pas le groupe ». Le sujet social est ainsi une réalité extérieure, une organisation fondée sur une unité signifiante, qui le conduit au partage d' « une histoire, des valeurs et du projet ». (Ardoino, Barus-Michel, 2006, p.264). Il n'y a pas de coïncidence totale entre les individus, l'énoncé au nom du groupe étant toujours arbitraire, les dimensions du social restant imaginaires et symboliques. Dans ce sens, le sujet social ne se construit pas au détriment du sujet-individuel, qui préserve sa singularité, il se présente comme une complémentation identitaire, à partir de l'assimilation à un ensemble. (Barus-Michel, 1987, pp. 27- 29)

Le symbolique participe ainsi de la construction et de l'organisation du monde social - lui-même symbolique - structuré par des places assignées dans le champ social qui se définissent les unes par rapport aux autres. En effet, le rap, n'a pas manqué d'être analysé par différents auteurs comme un outil pour la médiation symbolique, un moyen d'expression des jeunes habitants des espaces urbains stigmatisés, qui se présenterait comme une voie royale pour l'intervention sociale auprès des jeunes et pour la pacification des conflits, comme un contenant pour le passage à l'acte violent. L'évolution des jeunes au sein de cette expression les conduirait vers l'émancipation et l'autonomie. Parmi les analyses des différents chercheurs qui investissent le rap comme une médiation pour l'expression des jeunes, ce passage de Shusterman donne à entendre la tonalité que peuvent prendre leurs propos :

« Il s'agit ici d'exprimer cette violence en expression poétique *hardcore*, de mener un combat symbolique, verbal et rythmique, qui ne détruira pas les corps, mais éveillera les consciences (*mind*), animera les esprits (*sprits*) et créera une tradition artistique dont la grandeur contribuera à promouvoir la fierté culturelle, le profit social, et le potentiel économique des Afro-Américains. » (Shusterman, 2003, p. 121)

Shusterman révèle l'idéalisation du rap qui a été partagée par plusieurs intellectuels qui se sont consacrés à l'étude de cette expression artistique de la jeunesse des quartiers défavorisés. Tout d'abord, un idéal de pacification, qui investit le rap comme un moyen de canaliser la violence, mais aussi un idéal sociétal qui le transforme en dépositaire de l'espoir d'un autre avenir socio-économique pour les rappeurs, ce qui produirait par ailleurs la valorisation culturelle de cette expression populaire. Selon l'auteur, cela proviendrait du

déploiement de la transformation de la violence, qui devient « positive » dans le rap. La réalisation de notre recherche nous a amenés à revenir sur nos hypothèses de départ, elles aussi traversées par ces idéalizations du rap et plus largement du hip-hop. La déconstruction et la reconstruction de ces hypothèses seront analysées tout au long de ce travail.

Au Brésil et en France, le rap est investi par deux discours à première vue paradoxaux qui associent le rap à l'expression des « jeunes de banlieue » ou des « jeunes favelados ». Le premier met en garde vis-à-vis du contenu de leurs paroles qui expriment la révolte liée à la discrimination et à la précarité de leur vie et deviendrait une incitation au passage à l'acte violent. Le deuxième soutient à l'extrême opposé la médiation artistique introduite par le rap comme un contenant des mêmes actes violents que les premiers l'accusent de provoquer. Les chercheurs sont ainsi amenés à se positionner dans un débat dont les places sont préalablement définies, et qui conduisent à la polarisation de la discussion dans un « pour » ou « contre » l'expression par le rap, entre ses vices et ses vertus, à travers un défilé d'arguments et d'exemples. La dichotomie de ce débat produit des analyses partielles qui saisissent le rap à travers l'extériorité de la place du chercheur-expert et des cadres normatifs qui s'éloignent de l'éprouvé du jeune rappeur, de la dimension existentielle engagée dans la performance à travers l'expression artistique. Ces deux discours ont néanmoins un socle commun : tous deux saisissent ces jeunes qui vivent dans les espaces urbains stigmatisés à travers leur potentiel dangereux. Dans le premier, le rap inciterait à développer ce potentiel, les jeunes étant ainsi amenés à reproduire dans la vie réelle l'esthétique violente de la révolte exprimée par la musique, réaffirmant la peur vis-à-vis de cette jeunesse et de ce qu'elle produit, qui se manifeste par la crainte de l'esthétique hip-hop, de celui qui porte des capuches ou qui tient son corps d'une façon spécifique. Le rap contiendrait en lui-même ce potentiel violent associé à la jeunesse. Dans le discours opposé, le rap en tant que médiation artistique serait un cadre contenant pour la manifestation de la violence et de la dangerosité de ces jeunes. Les valeurs pacifistes transmises par le mouvement associé à la valorisation de leurs trajectoires et de leurs appartenances seraient mises au service de la « pacification » de ces jeunes.

La démarche clinique soutient le chercheur dans son mouvement pour quitter la place de l'« expert », afin d'aller au plus près du vécu du sujet, de façon à pouvoir saisir le rap à partir de l'expérience qu'en ont les jeunes eux-mêmes, et les enjeux qui la traversent. Cela nous a amenés à revenir autrement aux pratiques des jeunes rappeurs afin de tenir la tension

qui traverse la symbolisation entre l'acte et la parole, entre discours et performances, associés dans l'expression de soi, dans la quête de reconnaissance et d'une existence sociale. Selon de Vincent de Gaulejac et Pierre Roche, la Sociologie clinique amène à

« rompre avec la position d'expertise du chercheur, mettre la question du transfert et du contre-transfert au cœur de l'analyse, transformer la relation entre le chercheur et ses interlocuteurs, revisiter les questions de neutralité et d'objectivité, repenser les enjeux autour de l'implication et de l'engagement, repenser les rapports entre la recherche et l'intervention. » (de Gaulejac et Roche, 2007, p. 13)

Certains travaux publiés récemment à propos du rap s'appuient notamment sur le témoignage ou l'oeuvre des rappeurs adultes ou confirmés (Weller, 2000,2004 ; Takeuti, 2009, 2010 ; Dayrell, 2005 ; Pecqueux, 2007). La contribution de notre recherche est d'aller à la rencontre des jeunes qui font du rap dans les banlieues brésiliennes et françaises, cette nouvelle génération née à la fin des années quatre-vingt dix, et au début des années 2000, qui ont aujourd'hui entre 12 et 19 ans. Dans cette recherche, nous mettons en lumière la « face cachée » de cette expression, dans la mesure où nous interrogeons la parole de ces jeunes brésiliens et français qui rêvent de devenir rappeurs confirmés, comme une échappatoire à la précarité. Être rappeur confirmé ne veut pas forcément dire être une célébrité, une star, encore que dans le désir des jeunes le rappeur puisse avoir cette image. Être un rappeur confirmé signifie pour la grande majorité obtenir une certaine reconnaissance de son art, à travers la réalisation de petits concerts ou la sortie d'un cd indépendant, et la possibilité ainsi de recevoir de l'argent grâce à son activité, aux petits cachets des concerts ou à la réalisation d'ateliers de rap, encore que cela ne lui permette pas de vivre de sa musique. Ainsi, être un rappeur confirmé dans les banlieues ou dans les favelas ne signifie pas forcément sortir de la précarité, mais avoir une reconnaissance de sa pratique, qui se présente de façon structurée. Notre observation clinique a été enrichie des entretiens avec les jeunes rappeurs, mais aussi avec certains des rappeurs confirmés liés aux jeunes que nous avons accompagnés soit par l'encadrement des ateliers de rap au Brésil soit par le partage de la vie dans la cité en France, ce qui nous apportait un autre regard sur leur pratique, à partir de leur propre expérience.

Dans notre étude, le rap est saisi comme un analyseur de la vie des jeunes rappeurs dans leurs espaces de vie, à partir duquel nous examinons la construction symbolique du sujet. Nous avons choisi la dimension spatiale comme entrée pour saisir notre objet. Or la

vente de disques, la consommation du style hip-hop à travers les vêtements, les concerts, les soirées par les classes aisées affirment la vitalité du rap et attestent de sa capacité à franchir les frontières entre les classes sociales et les territoires. Ainsi, si le rap n'est nullement une musique destinée uniquement aux espaces urbains stigmatisés, il est néanmoins investi d'un sens particulier par les jeunes habitant ces espaces urbains, profondément liés à l'origine de l'expression de ce mouvement culturel.

Dans le premier chapitre, nous faisons un retour socio-historique sur l'apparition des banlieues en France et des favelas au Brésil afin de saisir les dimensions symboliques et imaginaires qui traversent la construction de ces espaces sociaux. Leurs jeunes habitants d'aujourd'hui sont héritiers de l'histoire de ces espaces urbains, la négativité qui leur est associée produisant une incidence sur leur construction subjective. Nous examinons également les discriminations raciales et sociales associées à la question urbaine, dont les origines renvoient aux passés coloniaux brésilien et français actualisés dans le rapport établi dans la contemporanéité avec ces jeunes. Nous analysons les singularités de cette problématique qui condense la question urbaine, sociale et raciale à laquelle ces jeunes brésiliens et français sont confrontés et qui trouvent un socle pour la dénonciation à travers le hip-hop. Cela nous permettra d'entamer le travail de mise en résonance du vécu de ces différentes jeunes, ces deux réalités sociales distinctes qui trouvent une expression commune à travers le rap. Enfin, nous reviendrons sur l'histoire du mouvement hip-hop et de son récit fondateur qui remonte au Bronx des années soixante-dix comme un moyen de saisir ce qui dans son histoire fait lien, favorisant la réappropriation d'une revendication et d'un combat dans la décennie qui a suivi par les jeunes français et brésiliens habitant les espaces urbains discriminés.

Dans le deuxième chapitre, nous procédons à la caractérisation des espaces où nous avons réalisé notre terrain de recherche. Nous éclairons également les modalités de prises de contact pour le déroulement de nos observations au Blanc Mesnil, banlieue française, et à Rocinha et Nova Iguaçu, respectivement une favela et une banlieue brésiliennes.

Dans le troisième chapitre nous discutons la clinique en tant que construction méthodologique et épistémologique qui fonde cette recherche. Nous présentons l'évolution de la relation intersubjective entre la chercheuse et son sujet-objet de recherche comme une modalité de production de savoir clinique. Les sens engagés dans les « arts de faire » du rap

ne sont pas toujours dicibles et transmissibles par la voie de l'entretien. Nous verrons dans quelle mesure l'objet de recherche met la chercheuse dans la position de comprendre les enjeux qui traversent leurs pratiques au sein de l'univers du rap, qui s'ouvre au partage d'une expérience sur le terrain, caractérisant l'observation clinique. Dans ce chapitre nous analysons les processus de déconstruction et de reconstruction qui traversent la recherche, et qui se réalisent également par l'analyse des mouvements transférentiels qui la constituent.

L'espace social a plusieurs facettes et différentes fonctions pour les jeunes rappeurs. Il est à la fois objet d'amour et de haine, source de force et de faiblesse, de fierté et de rejet, lieu de conflits et socle de leurs liens, du refus du stigmatisme et de la revendication d'appartenance, contradictions qui composent et nourrissent le rap. Dans le quatrième chapitre, nous analysons le rap et le territoire en tant qu'enveloppe groupale (Anzieu, 1999) en nous appuyant sur l'analyse des enjeux qui traversent la pratique des groupes dans chaque localité. Nous verrons que les pratiques autour du rap prennent leur sens au sein du groupe de pairs, se fondant sur une dimension groupale et collective et non seulement au niveau de la dimension de la création individuelle. Nous discuterons le lien entre les expériences de filiation et d'affiliation au mouvement hip-hop, ainsi que les enjeux qui composent la fratrie, qui prend forme également au sein de ce mouvement artistique.

Le rap en tant qu'outil privilégié dans la production subjective des rappeurs est abordé dans le cinquième chapitre. Le rap est examiné comme un espace intermédiaire (Winnicott, 1975) entre le monde interne et le monde externe des jeunes au sein duquel se déploie la production créative. Nous analysons la manipulation des symboles faite par les jeunes au sein de cet espace, comme un moyen d'agir sur les significations, de (re)construire des représentations, oeuvrant pour la production de sens. Dans cet espace, le corps et la voix sont mobilisés dans construction de la performance, le langage du rap est manipulé pour permettre la transmission, le partage de l'expérience, dans la construction du lien social mais aussi dans la quête de reconnaissance. Nous examinons également les enjeux présents autour de l'appropriation du rap dans sa potentialité de médiateur symbolique comme un outil d'intervention sociale à partir de notre expérience au sein des associations rencontrées durant la réalisation de notre terrain.

L'histoire du mouvement hip-hop est faite de déplacements, de réappropriations par les jeunes de différentes localités. Le hip-hop se construit au carrefour entre le local et le

global. Dans un monde globalisé, il se montre en phase avec ses outils et ses exigences. Dans le sixième chapitre, nous discutons le rap comme un moyen utilisé par les jeunes rappers pour réaliser des déplacements dans la postmodernité, créant des ponts favorisant des expérimentations subjectives et sociales dans d'autres univers, permettant à la fois un enracinement dans l'expérience locale, et un déplacement de la façon de produire des liens qui rassemblent les localités à travers un réseau créé autour des périphéries du monde.

Chapitre – I : Les banlieues, les favelas, leurs jeunessees et le Hip-Hop

Ali : En France, pourquoi on dit quartier ? C'est quoi un quartier ?
Boussin : C'est un ensemble d'immeubles...
Nisu : C'est une banlieue !
Mohand : Un quartier c'est un ensemble de cités !
Ali : Une cité c'est quoi ?
Mohand : C'est... (*il se gratte la tête*)
Boussin : C'est un petit espace dans un quartier... une cité c'est chaud !
(*Tous rigolent*)
Ali : On a cassé le mystère ! (*tous rigolent encore...*)
Hé ! Tu sais, on a des gens qui réfléchissent pendant cinq ans,
dix ans pour faire des thèses sur ça,
pour au final comprendre qu'une cité c'est chaud !
C'est tout ! Les gens se fatiguent pour rien... faire des études...
(*Tous rigolent*)

L'espace n'est pas objectif, neutre, fixe ou innocent. D'après Lefebvre (2000), l'espace social est le produit d'une construction sociale, bien qu'il ne soit pas passif. Il participe lui-même par interaction ou par rétroaction de la production des représentations sociales, devenant ainsi à la fois produit et producteur, support de rapports économiques et sociaux de la société, forgé dans le rapport continu entre l'espace physique et les acteurs sociaux. Pinçon-Charlot et Rendu (1981) montrent également que la façon dont l'espace est organisé et desservi, les valeurs qui lui sont associées et les possibilités dont il dispose dévoilent la place qu'il occupe dans la ville. Mais l'espace, en tant que construction sociale, est également constitué par la dimension imaginaire du rapport que les individus établissent avec lui à la fois dans le périmètre de leur localité et dans l'ensemble de la ville, prenant forme dans l'organisation symbolique du tissu urbain mais également dans l'assignation sociale de ses habitants. La relation dialectique entre l'espace social et les acteurs sociaux les mettent en constante tension, confrontation et transformation réciproques. Dans les grands centres urbains, des espaces comme les banlieues pauvres et les favelas condensent les représentations des maux de la société. Loïc Wacquant (2006) décrit ces espaces stigmatisés des métropoles où résident selon l'expression de l'auteur « les parias urbains du tournant du siècle » :

« Ils sont connus, à l'intérieur comme à l'extérieur, comme les « zones de non droit », les « secteurs à problèmes », les quartiers « interdits » ou « sauvages » de la ville, comme des territoires de privation et de déréliction qu'il faut craindre, fuir et éviter parce qu'ils sont – c'est du moins leur réputation mais, en la matière, la perception contribue puissamment à fabriquer la réalité – des foyers de violence, de vice et de dissolution sociale. (...) Et la vie sociale en leur sein semble partout la même : nue, chaotique et brutale.». (Wacquant, 2006, p.2)

Dans l'imaginaire social, l'espace urbain stigmatisé et ses jeunes sont pris dans une spirale qui les rend réciproquement dangereux, responsables de l'insécurité à laquelle est confronté l'ensemble des sociétés. Les signifiants « jeune de banlieue » et « jeune favelado » révèlent la trace du territoire discriminé dans la construction de la représentation sociale du jeune habitant, désignation qui aura une incidence sur la subjectivité de ces jeunes.

L'hypothèse formulée par certaines recherches en sciences sociales selon laquelle la marginalité serait une conséquence de la vie dans ces espaces sociaux brésiliens et français a été réfutée par plusieurs chercheurs : leurs analyses conduisent à la déconstruction de ce qui a été présenté plutôt comme un mythe. L'étude de Licia Valladares (2006) démontre que postuler d'emblée la marginalité sociale comme caractéristique essentielle des favelas n'a aucun sens. Les observations et les analyses de l'auteure mettent en lumière la dynamique sociale au sein des favelas, comme une conséquence de l'action des habitants au niveau économique, politique et social, en dépit de ses limites liées au contexte dans lequel elle est réalisée. L'auteure avance trois dogmes agissant sur la production savante à propos de la favela, producteurs d'un regard sur l'espace qui renferme son image dans des représentations qui s'avèrent être, selon les analyses de l'auteure, des présupposés. Le premier se réfère à la spécificité de la favela en tant qu'espace urbain, à l'origine d'une singularité culturelle, affirmant une « culture de favela », caractérisée par la production musicale (comme le samba, le funk et le hip-hop), par le rapport avec la violence (la délinquance, le trafic de drogues) et par des pratiques politiques (les associations de quartier), et religieuses (les cérémonies d'umbanda et les cultes protestants), ce qui forgerait une identité spécifique. Les jeunes, par exemple, seraient typiquement conduits à l'échec scolaire et attirés par le trafic de drogues. « La favela conditionnerait ainsi le comportement de ses habitants, dans une réactivation du postulat hygiéniste ou écologiste de la détermination du comportement humain par le milieu. » (Valladares, 2006, 158p.) Le deuxième dogme relie la favela à la pauvreté, et la

caractérise comme territoire des pauvres, la marque de la ségrégation spatiale. Les habitants, appartenant aux classes populaires sont associés aux problèmes sociaux et enfermés dans la stigmatisation. Le troisième dogme détermine l'unité de la favela, qui est toujours pensée au singulier, comme une catégorie unique. Cela implique la mise à l'écart de toute la diversité et de la multiplicité des situations au sein d'une favela. L'auteure souligne qu'il n'existe pas d'unité et d'homogénéité, pas même à l'intérieur des grandes favelas. Perlman (2002) s'était également employé à déconstruire le mythe de la marginalité des favelados, en montrant que celle-ci est désignée par rapport à la norme du groupe dominant, les rapports de pouvoir et de domination étant à l'origine de sa conception. Ainsi, dans la mesure où il s'agit d'une notion comparative et relationnelle, ce qui peut être désigné comme marginal dans un contexte peut se présenter comme tout à fait intégré et adapté dans un contexte distinct. Par ailleurs, dans le contexte français, Kokoreff (2003), dans sa recherche sur les banlieues françaises, va dans le même sens que Valladares. Il montre le dynamisme social et politique présent dans ce qu'il a nommé les « banlieues invisibles ». Selon l'auteur, la participation active des habitants observée à travers les initiatives associatives et la mise en place des projets et des dispositifs est estompée en faveur de l'aspect spectaculaire des violences et des faits divers médiatisés, ce qui a pour effet de neutraliser le caractère critique des manifestations de révolte. Dans ce contexte, une grande place est faite au voyeurisme et la logique sécuritaire prend le pas sur la logique sociale. L'univers qui entoure aujourd'hui le rap dans les banlieues et les favelas met en lumière ce dynamisme au plan culturel, politique et social, dont les acteurs sociaux sont notamment issus de la jeunesse qui y trouve un moyen de potentialisation de l'action dans et à partir de l'espace social.

Dans ce chapitre, nous nous consacrerons tout d'abord à un retour socio-historique sur l'apparition des banlieues et des favelas afin de comprendre la genèse de ces espaces sociaux en France et au Brésil. Nous n'avons pas l'intention d'établir une comparaison entre eux, mais de saisir au fil du temps la construction sociale du regard qui est porté aujourd'hui sur ses habitants. Les grands ensembles dans les banlieues françaises et les favelas brésiliennes deviennent centenaires en ce début de XXI^{ème} siècle. Les jeunes qui y vivent aujourd'hui sont des héritiers de leurs histoires, héritage qui produit des effets dans leurs vies. Notre objectif est de situer ces espaces sociaux aujourd'hui par rapport à leurs histoires propres, et de les mettre en perspective l'un par rapport à l'autre. Cela nous permettra d'entamer le travail que nous nous appliquons à réaliser tout au long de notre étude : il s'agira de mettre en résonance le vécu de ces différentes jeunesses, ces deux réalités sociales distinctes qui trouvent une

expression commune à travers le rap. Si une comparaison pourrait être artificielle et abusive étant données les différences structurelles qui caractérisent ces deux pays, la mise en perspective de l'aspect socio-historique de la construction des banlieues et des favelas permet d'identifier une même fonction de bouc-émissaire dans l'organisation spatiale de la ville, qui conduit au partage d'une même place symbolique négative dans le champ social, qui rassemble en même temps ces jeunes à travers le rap dans une cause commune.

Ainsi, dans la suite de ce chapitre, nous analyserons les enjeux qui traversent aujourd'hui les jeunes qui vivent dans les banlieues et dans les favelas. « Jeunes de banlieue » et « favelados » : l'espace social compose le nom pour désigner ces jeunes, cristallisant l'image négative qui fait fusionner leurs existences. Depuis quelques années, le mot *comunidade* est utilisé par certains à la place du mot *favela*, comme un moyen de détourner le stigma qui lui est associé. D'autres refusent ce remplacement, arguant que le mot met en avant une image d'unité qui n'existe pas dans la réalité (Valladares, 2006). Ainsi, aujourd'hui le mot « favelado » est de moins en moins utilisé. De connotation péjorative, il est de plus en plus évité. Néanmoins, si ce nom est tu dans la société, l'imaginaire dangereux associé aux jeunes qui vivent dans les favelas se fait toujours présent dans son expression sociale. Nous nous demanderons dans quelle mesure le passé colonial de ces deux pays révèle toujours son incidence dans la vie des jeunes qui vivent dans les espaces urbains, à travers la discrimination liée aux appartenances ethniques et culturelles.

Enfin, nous retracerons l'histoire du mouvement hip-hop qui est en train de s'officialiser depuis ces dernières décennies à travers la restitution de son récit fondateur fait par les recherches et publications qui se sont consacrées à l'examen de cette expression. Le retour sur l'apparition du hip-hop nous permettra de comprendre comment ce mouvement né dans les années soixante-dix aux États-Unis a trouvé un ancrage dans différents pays dans les années quatre-vingt, notamment auprès de la jeunesse qui vit dans les espaces urbains discriminés, à travers leurs revendications mais également à travers le récit qui les entoure. Bien qu'aujourd'hui l'univers du hip-hop ne se réduise pas aux favelas et aux banlieues, il s'est construit avant tout à partir du vécu des habitants de ces espaces urbains, et notamment de leur jeunesse.

1. La construction des espaces sociaux : les banlieues pauvres et les favelas

« Favela » et « banlieue » sont des noms qui désignent les espaces sociaux brésilien et français où nous avons réalisé le terrain de cette recherche. Tous les deux renvoient à une signification qui prend ancrage dans le territoire et qui le caractérise : le premier est le nom de la plante trouvée dans le premier *morro*⁶ occupé à Rio de Janeiro au XIX^{ème} siècle. Le deuxième renvoie au lieu du ban au Moyen-Age. Pour éclairer la signification des favelas brésiliennes, Le Petit Robert se réfère aux bidonvilles français. L'existence de ces maisons de fortune, signes de la misère et du dépassement de l'État français en ce qui concerne sa politique du logement, est passée sous silence dans les discours politiques mais peut être constatée par certains aux bords du tissu urbain. Par ailleurs, les banlieues françaises seraient, comme les *périphéries* brésiliennes, des endroits éloignés du centre ville et assimilés à la pauvreté. Mais si l'éloignement du centre ville ne doit pas être systématiquement assimilé à la ségrégation sociale, le fait d'habiter dans les centres urbains n'est pas synonyme d'une vie confortable et aisée. Même si dans l'imaginaire social français la représentation de la banlieue renvoie à l'image des grands ensembles, des cités et des HLM, dans l'ouest de Paris, il existe également des banlieues bourgeoises, comme les communes des Hauts-de-Seine⁷. Par ailleurs, du côté brésilien, dans le centre-ville de Rio de Janeiro, des favelas avoisinent les quartiers les plus riches de la ville.

Rio de Janeiro et Paris sont des villes bien distinctes dans l'organisation de leurs espaces sociaux. Même si à Paris intramuros il existe des logements sociaux et des cités, la ville est fortement marquée par la gentrification. L'augmentation des prix fonciers oblige les classes moins favorisées à quitter les quartiers populaires, qui sont peu à peu occupés par des individus des classes plus aisées. Ces ménages ne sont pas gênés par la proximité des classes plus pauvres et des immigrants, ils viennent vivre dans les quartiers populaires, qui finissent par être transformés par leur présence. Petit à petit le commerce, les boutiques, les

⁶ *Morros* sont des collines. Le relief caractérise des premières favelas, morro devenant synonyme de favela.

⁷ Voir à ce sujet Pinçon, M. ; Pinçon-Charlot, M. *Les ghettos du gotha : comment la bourgeoisie défend ses espaces*, Paris, Éditions du Seuil, 2007, 294 pages. D'après Pinçon et Pinçon-Charlot, « la ségrégation urbaine est toujours aussi une agrégation ». Dans le cas des riches, qui peuvent habiter où ils le souhaitent, le choix se présente de vivre dans un entre soi, dans le ghetto, dans la banlieue et dans le communautarisme, selon ces auteurs, qui caractérisent les lieux d'habitations des banlieues riches par les mêmes termes employés pour désigner les espaces de la Seine-Saint-Denis.

boulangeries changent en fonction des goûts et de la consommation de la nouvelle population qui arrive, provoquant la transformation du paysage urbain. Le départ des plus pauvres vers les espaces excentrés de la ville produit ainsi une ville de très faible mixité sociale, malgré l'existence de lois qui tentent de l'empêcher. A Rio de Janeiro, certains favelas ont réussi à résister aux politiques urbaines développées jusqu'à la fin du XX^{ème} siècle qui visaient à les éradiquer, et font aujourd'hui partie de l'espace urbain carioca. Ces tentatives sont désormais remplacées par des politiques d'urbanisation. Néanmoins, les favelas dans la zone sud de Rio deviennent également le lieu de processus de gentrification. Cette évolution fait notamment suite aux actions menées par le gouvernement de Rio de Janeiro depuis 2008 à travers les UPP, Unidade de Policia Pacificadora, qui ont occupé les favelas avec l'objectif de démanteler le commerce de la drogue qui produisait des images de violence à travers la présence ostensible d'armes dans la rue, incompatibles avec la réalisation de la Coupe du Monde en 2014 et des Jeux Olympiques en 2016 dans la ville⁸. Ces interventions ont été accompagnées de travaux de rénovation des équipements dans les favelas. Dans ce sens, le développement est générateur d'un paradoxe qui peut le transformer en facteur d'exclusion dans la mesure où ces améliorations produisant une pression sur les classes les plus démunies à travers les augmentations des factures et des loyers, les obligeant à quitter l'espace (Neri, 2011)⁹.

« Favela » et « banlieue » doivent se conjuguer au pluriel, de façon à marquer leur diversité. Valladares (2006) montre qu'il n'y a pas d'homogénéité des favelas de Rio concernant les niveaux d'équipement et le niveau social. Par ailleurs, l'évolution des modes de consommation, la présence des ONG's, la diversité des métiers présents, allant du chef d'entreprise local jusqu'à celui qui vit d'activités informelles, empêchent de les considérer uniquement comme le lieu de vie des pauvres à Rio. De l'autre côté de l'océan, Pinçon-Charlot et Rendu (1981) ont également mis en avant l'hétérogénéité des banlieues, signalant l'erreur qu'il y a à analyser le déménagement en banlieue d'emblée comme un déclassement social : un couple de jeunes cadres peut par exemple déménager en banlieue pour accéder à la propriété privée et avoir plus d'espace pour vivre avec son premier enfant, quittant ainsi son studio parisien.

⁸ Nous avons finalisé nos analyses au mois de mai 2013, quand les manifestations se sont multipliées au Brésil d'abord pour dénoncer l'augmentation des tarifs des transport publiques, prenant par la suite une autre ampleur, pour dénoncer les dépenses publiques, notamment avec la réalisation de la Coupe du monde.

⁹ http://www.cps.fgv.br/cps/bd/favela2/TEXTO_COMPLETO_FAVELA2_SITE.pdf accès 18 juin 2013.

Tout en admettant l'hétérogénéité qui traverse ces espaces aujourd'hui, nous devons revenir au processus socio-historique de l'apparition des banlieues et des favelas dans le tissu urbain français et brésiliens comme un moyen de saisir les origines des représentations qui leurs sont associées aujourd'hui, à partir desquelles les jeunes habitants vont se construire, mais qu'ils vont également combattre.

1.1 Banlieue, grands ensembles, quartiers, cités : des noms associés à un espace social

Au début de la réalisation du terrain de cette recherche, en octobre 2007, je me promenais dans la cité des Tilleuls, au Blanc-Mesnil, afin de me familiariser avec l'espace et ses habitants, en attendant le démarrage des activités autour du rap de l'association récemment contactée. J'avais l'impression d'être dans une cité presque déserte : l'espace était vide, gris, ses tours s'imposaient au regard. Peu de passants se trouvaient dans les rues, des petits groupes rassemblés ici et là m'étaient presque invisibles au milieu de ce paysage de grandes dimensions. Je me demandais où se passait la vie du quartier. Ces images se confrontaient avec celles que j'avais des favelas et des banlieues brésiliennes, où les bars, les petits commerces, les gens devant les maisons donnaient à voir un espace différemment occupé et habité. L'éprouvé de cette première impression renvoyait aux différences sociologiques déjà analysées par les chercheurs entre deux espaces urbains distincts : du côté français, un territoire où a été déployé un projet architectural selon les lignes directrices de la Charte d'Athènes, investies notamment par Le Corbusier. Ce dernier présentait les grands ensembles comme un moyen de donner naissance à une nouvelle société, à une organisation inédite de la vie sociale, dont le modèle standardisé, reproduit en larges proportions et en grandes dimensions a fini par produire un effacement de la vie collective et une difficulté d'appropriation de l'espace. Du côté brésilien, si l'occupation du territoire à travers la construction improvisée des maisons en fonction des moyens des familles révélait une pauvreté objective, ces types de construction favorisaient davantage la création d'espaces de sociabilité et la création de liens sociaux, produisant des rapports différents des habitants avec le territoire et d'autres façons de l'occuper.

Je me disais qu'il devait y avoir des espaces de rencontre dans la Cité des Tilleuls que je ne connaissais pas. Si d'une part il y est vrai je n'avais pas accès aux caves et aux halls d'immeubles qui étaient utilisés par certains jeunes comme des lieux de rencontre, ce vide que j'éprouvais renvoyait au vide et au sentiment d'enfermement auxquels les jeunes se confrontaient dans leur quotidien. Ce sont ces conditions de vie quotidiennes que dénonce notamment en 1995 le groupe N.T.M. dans « Qu'est-ce qu'on attend » :

Les années passent, pourtant tout est toujours à sa place

Plus de bitume donc encore moins d'espace

Vital et nécessaire à l'équilibre de l'homme

Non personne n'est séquestré, mais c'est tout comme

Dans notre étude, nous utiliserons les termes « cité », « quartier », « banlieue » dans le sens où nous les avons entendus durant la réalisation de notre terrain par les jeunes que nous avons rencontrés. La banlieue désigne d'une façon plus étendue et diffuse l'espace social habité, le quartier met en lumière la proximité, le rapport affectif avec l'espace que s'est approprié l'habitant¹⁰, les grands ensembles font référence aux immeubles, à la construction bâtie et la cité est une localisation précise qui rend compte des frontières symboliques mises en scène par les jeunes, notamment à travers leurs rivalités. Dans ce chapitre, nous nous intéresserons à l'apparition des banlieues en tant qu'espace social. Les enjeux qui traversent la vie des jeunes dans les cités et dans le quartier, exprimés également à travers le rap, seront discutés ultérieurement dans ce travail.

– L'origine des banlieues

Le terme de « banlieue » a ses sources dans la fin du XII^{ème} siècle, dans les langues romaines, et désigne le lieu destiné à la proclamation publique ainsi qu'à l'exclusion, lieu de la juridiction municipale où s'exerce le droit de *ban* sous l'autorité seigneuriale¹¹, lié aux « banalités », les droits dus par les paysans à leurs seigneurs comme contrepartie de l'usage de ses équipements. Pendant les XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, le mot « banlieue » perdure dans

¹⁰ Cette acception du quartier a été affirmée par Vieillard-Baron, H. (2011- b) et par De Certeau, M ; Giard, L. ; Mayol, P., 1994.

¹¹ Pour une analyse plus approfondie voir Vieillard-Baron, H. « Banlieue, quartier, ghetto : de l'ambiguïté des définitions aux représentations » in Roche, P. ; Bordet, J., *Quartiers populaires, dynamiques sociopolitiques et interventions. Nouvelle revue de psychosociologie*, Éditions Érès, n°12- automne 2011, pp. 27- 40.

sa connotation juridique, mais il commence à désigner également les alentours de la ville. Ce sera au XIX^{ème} siècle que l'aristocratie et la bourgeoisie locales marqueront la division sociale de l'espace et le terme « banlieue » prendra des significations négatives. Cette situation sociale est concomitante avec l'industrialisation qui se développe aux marges des agglomérations. Paris n'a pas assez de logements pour héberger les milliers de personnes qui arrivent à la recherche d'un travail dans l'industrie. A cette époque, deux tiers de la population vivent dans des taudis, sans eau, sans lumière et fréquemment surpeuplés. Des maladies apparaissent, liées à l'insalubrité des logements : le choléra fait des ravages, la mortalité infantile s'accroît. La population qui ne peut pas être logée à Paris est renvoyée vers la banlieue, qui devient le dépôt de tout ce qui est indésirable en ville, occupée par des grandes manufactures et accueillant les plus démunis. Cela déterminera les relations de dépendance entre ces deux espaces urbains qui sont désormais nettement différenciés.

– **Les grands ensembles : l'ascension et la chute d'un modèle.**

Après les années trente, la population en France devient prioritairement urbaine. A l'affluence qui avait commencé avant la guerre s'ajoutent, après 1945, l'exode rural, l'arrivée des premiers travailleurs immigrés qui constituent la main d'œuvre pour développer le bâtiment et l'industrie et également l'augmentation du taux de naissance, le *baby boom* de l'après guerre. Dans les villes, il n'y a pas de logements pour tous. De plus, au lendemain de la guerre, ont été comptabilisés 500.000 logements détruits et des millions sont dégradés. La France fait face à la pénurie, à la vétusté et à l'inconfort de ses logements¹².

Dans le but de contrôler la crise du logement, les loyers sont bloqués ou contrôlés depuis 1914. L'une des conséquences de ce blocage est le retardement de la reconstruction des logements nouveaux, les investisseurs n'ayant pas intérêt à construire s'ils ne peuvent pas récupérer leurs investissements par le biais des loyers. La France possède alors une activité de l'industrie du bâtiment insuffisante face aux urgences de l'époque. L'État transfère sur le secteur privé, à travers la loi de 1948, la responsabilité de la question du logement : les conditions régissant les logements existants toujours bloqués ne seront pas modifiées, mais la

¹² A peine plus de 10 % des résidences principales disposaient d'une douche ou d'une baignoire et un peu plus d'un quart avaient des toilettes intérieures.

liberté des loyers est instaurée pour les logements neufs ou complètement rénovés. Afin de rattraper le retard de constructions qui s'ajoute aux destructions de la guerre, l'édification de logements devient à partir de 1950 la politique prioritaire de l'Etat français. Les immeubles devront comprendre au minimum mille logements et intégrer des équipements collectifs. Il faut construire des milliers de logements à un prix raisonnable pour héberger une population ne disposant pas de revenus élevés. Les constructions sont standardisées, les modèles des bâtiments sont répétés en série pendant une longue période de façon à réduire la diversité des constructions et minimiser leurs coûts. L'ampleur du projet impose un besoin urgent de main-d'œuvre. Les immigrés, notamment des Portugais et des Maghrébins, viennent ainsi travailler dans les secteurs du bâtiment et de l'industrie, et acceptent des emplois que les Français de souche ne souhaitent pas occuper. Les entreprises de travaux publics réalisent des économies en recrutant une main-d'œuvre immigrante peu qualifiée et en construisant des bâtiments dans la précipitation, sans se soucier de produire une construction de qualité qui pourrait traverser les années. On répond ainsi à l'urgence sociale par une politique volontariste de l'Etat qui produit des logements rapidement et à bas coûts, mais avec des conséquences graves et durables.

Le terme « grand ensemble » apparaît dans les années trente, mais ce sera dans les années soixante, quand plusieurs bâtiments sont édifiés, que son usage est popularisé, désignant le paysage urbain regroupé des barres et des tours. En 1959, le géographe Philippe Pinchemel¹³ va ainsi le définir: « Le terme *grand ensemble* est appliqué à des réalisations de grande envergure comportant plusieurs milliers de logements et qui se veulent des unités résidentielles équilibrées et complètes. C'est donc toute une politique urbaine, un corps de doctrine avec apparition de spécialistes, d'une technocratie toute-puissante à qui est confié le soin d'organiser les nouveaux modes de vie urbaine de dizaines de milliers de foyers. » La construction des grands ensembles déploie les principes de la Charte d'Athènes conçus en 1933 par des architectes et urbanistes sous la direction de Le Corbusier, qui prévoit une ville fonctionnelle à travers la modernisation apportée par les nouvelles constructions, qui doit guider l'Europe dans les édifications de l'après-guerre. Doivent ainsi être créés de nouveaux espaces urbains non loin des zones industrialisées de façon à s'adapter aux nouvelles exigences de l'époque avec des habitations confortables et standardisées. Les grands ensembles deviennent ainsi le symbole de la modernité d'un urbanisme fonctionnel investi

¹³ Pinchemel, P. revue Logement, n°115, octobre 1959 *apud* Vieillard-Baron, H., 2011-b, p. 74.

par l'État. Mais avec les bâtiments, est également érigé un nouvel idéal de mode de vie. Le modèle doit attirer les classes moyennes et les classes populaires dont la cohabitation doit faire naître une nouvelle société, promouvant les valeurs collectives et effaçant les différences sociales. Cela doit à son tour entraîner une nouvelle hygiène de vie de la population et un meilleur contrôle social.

Les chiffres montrent l'ampleur et la rapidité de la politique menée par l'Etat : en 1948, il y avait autour de 40 000 logements construits, tandis qu'en 1959 ils étaient 320 000, le délai de construction passant de 3 500 heures à 1 250 heures environ (Vieillard-Baron, H., 2011- a). Afin de promouvoir cet avancement, en 1959, les ZUP, les Zone d'Urbanisation Prioritaire, sont créées dans le but de contrôler la spéculation foncière et d'identifier des terrains urbains disponibles. La capacité minimale de construction est fixée à 500 logements. Au total, 195 ZUP sont créées. Ces chiffres reflètent le gigantisme de l'opération menée par l'Etat. La stabilisation des inégalités sociales est momentanément réussie, le logement et l'emploi sont assurés pour tous.

Dans ces grands ensembles, plusieurs logements sont des H.L.M, des habitations aux loyers modérés, qui représentent pour les ménages les plus modestes une conquête, dans la mesure où ils peuvent désormais accéder à un habitat équipé avec toilettes, chauffage central, salle de bains et eau chaude. Cela signifie pour plusieurs familles une vie plus épanouie. Mais le grand nombre d'ouvriers qui s'installent dans les banlieues ouvre aussitôt le débat sur la territorialisation des inégalités sociales, avant même que le problème devienne explosif avec la fin des trente glorieuses.

La France pense avoir résolu le problème du logement et réglé la question sociale. Cependant, dans le début des années 70, les problèmes de ces grands ensembles deviennent indéniables. L'industrie ralentit la cadence après les constructions de l'après-guerre. Les premiers à être touchés par le chômage sont les moins qualifiés, dont une grande partie est constituée d'étrangers. Plusieurs chefs de famille immigrés perdent leur emploi juste après leur installation dans les H.L.M. Les habitants y sont isolés, non intégrés au reste de la ville, dans un espace qui est peu à peu qualifié de relégation sociale. Est publié à cette époque l'article « Proximité spatiale et distance sociale dans les grands ensembles de Chamboredon et Lemaire » (1970) qui critique l'idéal d'une nouvelle société et des nouveaux modes de vie qui seraient créés à travers le partage de l'espace dans les grands ensembles par les

différentes classes sociales. Les auteurs montrent que les conditions de logement et de voisinage ne suffisent pas à transformer la position sociale. Les différentes modalités d'occupation de l'espace et les différents habitus ne sont pas effacés. Les critiques parues depuis le début de la construction des grands ensembles deviennent évidentes. Le coût des transports pour les habitants éloignés du centre ville et le préjudice que cela créerait pour les citoyens actifs ont été dénoncés. Au-delà de la question géographique, le modèle architectural a également été l'objet de reproches du fait des impressions provoquées par ces types de constructions chez les habitants : le grand espace entre les bâtiments très hauts et très longs crée inmanquablement des avenues et jamais de rues, ce qui produit un lieu désert et donne au passant une sensation d'insécurité. Le voisinage entraîne des conflits, les économies réalisées lors de la construction des bâtiments produisent des appartements mal insonorisés. De plus, le grand nombre de résidents rend ceux-ci anonymes, ne favorisant pas la construction des liens. (Vieillard-Baron, H., 2011-a). La population qu'y habite méprise les conditions de vie dans les grands ensembles et provoque la destruction des lieux. Lepoutre (1997) décrit à travers son ethnographie dans la Cité des 4000 à La Courneuve la dégradation des cités H.L.M, qu'il comprend par l'influence que l'habitat peut provoquer chez ceux et celles qui y vivent depuis longtemps et qui finissent « par céder soi-même au laisser-aller ambiant » (p. 49). Carreiro va néanmoins plus loin dans la compréhension du phénomène pour saisir les significations de la dégradation de l'habitat par l'habitant :

« Le logis peut être considéré comme le miroir de l'image sociale que l'habitant porte sur lui-même. Quand il agresse l'habitat, il agresse également sa propre image sociale, tout en renforçant la représentation qu'ont non seulement les gestionnaires mais la société globale de la catégorie sociale à laquelle il appartient. Cependant, cette agression est également l'expression ou la réponse à la manière dont les habitants se sentent traités : être renfermé dans l'espace, avec peu de chances d'avoir une vie normale. » (Carreiro, 1993, p. 87)

L'image négative associée à l'espace s'affirme tant pour ses habitants que pour la société globale. La rapide dégradation, suite à des défauts de construction aggravés par l'autodestruction et la sur-occupation des logements est avérée, le mot « ghetto » commence à lui être associé. Dès lors, les difficultés sociales sont saisies et traitées comme des problèmes d'insécurité de l'espace. Les classes moyennes qui habitaient encore dans les grands ensembles aux débuts des années quatre-vingt quittent leurs habitations. Les catégories de la population qui ne peuvent pas accéder à un autre type de logement y restent.

Les organismes gestionnaires les appellent alors « population captive ». Face aux multiples problèmes entraînés par ce mode de construction, la circulaire de 1973 relative aux « formes d'habitation dites grands ensemble » et à la « lutte contre la ségrégation sociale par habitat » met un point d'arrêt aux constructions qui comprennent plus de mille habitations, constituées uniquement de H.L.M. Durant cette même année, est créé un groupe de réflexion HVS « Habitat et Vie Sociale » qui fait un constat sombre de la situation dans les H.L.M., concernant notamment la ségrégation des plus pauvres et l'enfermement des jeunes dans l'espace. Des actions suivent ce diagnostic, et, en 1977, est lancé le premier Plan Banlieue, qui mobilise la participation des habitants des territoires choisis pour l'intervention avec l'objectif de rénover ces espaces urbains. Ces interventions visent par ailleurs l'affirmation de l'identité du quartier comme moyen de normaliser les rapports sociaux. Pour Donzelot (2008), cette mise en avant de la question spatiale masque les particularités de la population, et notamment son caractère ethnique. Ces interventions, présupposant l'existence d'une identité différente liée à un territoire, finissent par renforcer la stigmatisation des habitants.

– **L'émergence de la question sociale et les réponses des politiques de proximité**

A la fin des années 1970, la dimension sociale et le caractère ethnique de la problématique apparue avec la construction des grands ensembles ne peuvent plus être niés. Les débuts des années quatre-vingt sont marqués par les manifestations de la jeunesse d'origine maghrébine qui s'allie à d'autres groupes sociaux et ethniques pour dénoncer le racisme et l'injustice sociale dans la société française. La première manifestation au niveau national se déroule en 1983. Elle fait suite à une confrontation des policiers avec les jeunes du quartier de Minguettes, en Z.U.P. lyonnaise. Elle est connue comme la *marche des beurs*. Le contexte politique de l'époque est marqué par le discours d'extrême droite qui devient très médiatisé suite au succès du Front National aux élections municipales de cette année-là. Le parti d'extrême droite véhicule des propos sécuritaires et fustige l'immigration, qui menacerait le *particularisme français*. La Marche pour l'égalité et contre le racisme s'y oppose à travers une manifestation pacifique antiraciste et pour la reconnaissance des enfants d'immigrés maghrébins. La *marche des beurs* a traversé la France, et ses membres ont été accueillis à la fin par François Mitterrand, qui a affirmé la nécessité de faire du développement social des quartiers une priorité nationale. Par la suite, est créé le mouvement

Convergence 84, rassemblant des Maghrébins, des Africains, des Asiatiques, des Portugais, des Européens de l'est pour affirmer l'existence d'une France multiculturelle et pluriethnique et mettre en avant la revendication pour l'égalité¹⁴. SOS-Racisme, avec le slogan « *Touche pas à mon pote* » créé par la suite, sera amplement soutenu par l'État et par les médias, s'affirmant comme une opposition au discours du Front National et comme une voix pour dénoncer les faits racistes, sans pour autant s'engager dans un questionnement en profondeur des représentations en construction à l'époque (Cordeiro, 2005). Par ailleurs, encore qu'il ne soit pas très médiatisé à ce moment-là, c'est également dans les débuts des années quatre-vingt que le hip-hop arrive en France. Le message de ce mouvement artistique qui se présente comme l'expression des jeunes Afro-américains, habitants du ghetto newyorkais, provoque une résonance chez les jeunes habitants des banlieues françaises. Cette expression artistique commence à s'affirmer comme un moyen d'expression de leur rage et de leur dénonciation des inégalités sociales. Dans les années quatre-vingt dix, moment où le rap gagne de la place en France, N.T.M enregistrera « *Qu'est-ce qu'on attend ?* » (1995) :

*Où sont nos repères ? Qui sont nos modèles ?
De toute une jeunesse, vous avez brûlé les ailes (...)
L'histoire l'enseigne, nos chances sont vaines
Alors arrêtons tout, plutôt que cela traîne
Ou ne draine même, encore plus de haine
Unissons-nous pour incinérer ce système*

Dans les turbulences provoquées par les dénonciations des problèmes qui prennent des dimensions à la fois sociales, ethniques et urbaines qui se font jour dans les années quatre-vingt, la proximité avec le quartier apparaît comme le fil à tirer à travers les politiques publiques pour apporter des réponses adaptées à la situation. Les frontières du quartier sont aussi symboliques. C'est le vécu des habitants à travers l'appropriation matérielle et immatérielle de l'espace qui les dessinent, faisant du « quartier » un mot affectif qui évoque un chez soi, le prolongement de la maison dans l'espace social. Le quartier est investi tant par les hommes politiques que par ses habitants comme un lieu de dépassement des difficultés économiques et sociales entraînées par l'échec du programme de construction des grands

¹⁴ Pour une analyse du mouvement Convergence 84, voir : Cordeiro, A. « Convergence 84 : retour sur un échec », www.cairn.info/revue-plein-droit-2005-2-page-59.htm. Selon l'auteur, le Mouvement Convergence 84 sera également un moyen de détourner la cible essentiellement antiraciste qui avait été associée au Mouvement des Beurs et récupérée par la gauche au pouvoir.

ensembles, à travers des interventions qui sont nommées à partir de 1988 comme la « politique de la ville », mais qui ont débuté à la fin des années soixante-dix. Les actions Habitat et vie sociale (1977) sont suivies par la « Commission nationale de développement social des quartiers » (1982), dont le but est de développer la démocratie locale. Le transfert budgétaire vers les territoires plus défavorisés doit ainsi assurer la mise en œuvre des interventions de grande ampleur, concernant la vie sociale, économique, juridique, scolaire et culturelle. Des équipements culturels et des associations locales sont créés pour mettre en avant les potentialités de la population des quartiers, contribuant à la construction d'une identité collective des citoyens qui étaient anonymes dans les grands ensembles.

Avec le premier acte de la décentralisation (1982-1983), les élus locaux ont le pouvoir de gouverner dans la proximité, selon l'idée que ceux qui gouvernent au plus près de la population et de la localité gouvernent mieux. La politique de la ville devient ainsi un médiateur entre l'État et les initiatives locales, dans la mesure où celles-ci se déploient dans le sens des objectifs du gouvernement.¹⁵ A partir de 1983, des projets pour animer les espaces des grands ensembles sont mis en place. La mission Banlieue 89¹⁶ est créée avec l'objectif de faire apparaître la complexité et la beauté que les modèles standardisés ont fait disparaître des banlieues. Par exemple, en 1988, le château d'eau au Blanc-Mesnil, ville où nous avons été pour la réalisation de cette recherche, est transformé en un équipement de la commune, destiné à l'animation sociale, pouvant accueillir 500 personnes dans l'espace aménagé dans le fût¹⁷. Son dernier étage offre une vue panoramique de la ville. La réhabilitation du Château d'Eau est réalisée dans le cadre de la Zone d'Aménagement Concerté de la Libération qui devait comprendre un centre culturel composé d'une médiathèque, une salle de spectacle, un auditorium, une salle d'exposition et un bassin de retenue de paysager. La place de la Libération au centre du Blanc-Mesnil est ainsi transformée par un projet architectural pour devenir un lieu de rencontre des habitants et de partage socio-culturel.

Ces politiques conduisent ainsi à des actions globales et transversales, à la fois sociales et urbanistiques, dont le but est la diminution de l'écart entre les quartiers sensibles

¹⁵ Voir à ce sujet, Donzelot, J. ; Estèbe, P. *L'État animateur*, Paris, Esprit, 1994.

¹⁶ *BANLIEUE 89, 116 réalisations*. Manière de dire, manières de faire, décembre 1989, 174 pages.

¹⁷ L'association D&T que nous avons accompagnée tout au long de cette recherche réalise aujourd'hui ses activités dans la salle du dernier étage du Château d'eau du Blanc-Mesnil. La mairie a accordé le droit d'utiliser cette salle à l'association depuis février 2010, quand l'endroit a été aménagé par les jeunes eux-mêmes dans le but d'y construire une cabine d'enregistrement, ainsi que de réaliser le décor du lieu avec les graffitis qui donnent une ambiance hip-hop à la salle. D'octobre 2007 à juin 2009, D&T réalisait ses activités dans le Centre Social des Tilleuls.

et le reste de la ville, de façon à ce qu'ils puissent se développer parallèlement. L'efficacité de la politique de la ville est néanmoins compromise par l'ampleur de sa mission et par la multiplicité des acteurs concernés. Or la question spatiale recouvre d'autres difficultés sociales qui font obstacle à l'intégration d'une population et qui sont liées notamment à l'appartenance ethnique, à la couleur de la peau, à la religion. Les champs d'action de ces politiques sont ainsi trop étendus, entre l'urbain et le social, et la difficulté de coordonner l'ensemble met en question sa possibilité d'apporter de vraies réponses aux difficultés auxquelles elle est confrontée (Donzelot, 2008).

Dans les années quatre-vingt dix, les émeutes deviennent fréquentes. Leur nombre s'élève à plus d'une centaine pendant la décennie. La Direction centrale des renseignements généraux crée la section « Violences Urbaines » qui s'appellera en 1991 « Villes et Banlieues », pour observer le risque de délinquance dans certains quartiers répertoriés. Ces actions de l'État aboutissent à une territorialisation de la violence et les incidents dans ces quartiers sont traités uniquement du point de vue pénal. Parallèlement, le développement social urbain sera orienté à partir de cette décennie vers la discrimination positive territoriale, développée entre 1991 et 1997. En 1996, la loi sur le pacte de relance pour la ville est adoptée ; elle conduit à l'identification des Zones Urbaines Sensibles¹⁸, qu'elle avance comme moyen de procurer à la politique de la ville des moyens supplémentaires pour la redynamisation urbaine. Dans les années 90 sont par ailleurs entamés d'autres types d'interventions dans les zones urbaines sensibles : les démolitions et les reconstructions des grands ensembles. L'action s'oriente ainsi vers la rénovation du bâti, qui se développe sans se substituer au financement du développement social urbain.

– **Rénovation urbaine et mixité sociale, une solution ?**

Les interventions dans le bâti sont motivées par l'idée de promouvoir la mixité sociale dans l'espace urbain, investie par l'État comme la solution pour le problème des quartiers sensibles, notamment à partir des années deux mille. En 2003, est votée la Loi de Rénovation

¹⁸ Désignées à travers les taux de chômage de longue durée, de chômage de jeunes de moins de 25 ans, de personnes sans diplômes, le potentiel fiscal du quartier, la typologie de l'habitat du quartier ; à partir de 2006 deux indicateurs ont été incorporés : l'indice de risque (calculé par la multiplication des taux de chômage, des taux de chômage de jeunes de moins de 25 ans et de personnes sans diplômes) et le revenu fiscal médian à IRIS (îlot statistique) comparé à celui de l'unité urbaine.

Urbaine, qui prévoit la destruction de bâtiments dans les cités en vue de changer l'image de l'espace urbain, en reconstruisant à la place des logements intermédiaires, de meilleure qualité et avec la possibilité d'accession à la propriété, destinés aux petites classes moyennes. Ces interventions se fondent sur un consensus entre la droite et la gauche sur l'exigence d'en finir avec les grands ensembles et de favoriser la mixité sociale.

En 2003, le Programme National de Rénovation Urbaine, PNRU, est suivi de la création de l'ANRU, l'Agence Nationale pour la Rénovation Urbaine, qui assure la mise en place des actions du programme, en visant la diminution de l'inégalité entre les quartiers sensibles et le reste du pays. Le PNRU prévoit la destruction de 250.000 logements sociaux, la construction d'autant en 8 ans et également la réhabilitation de 400.000 habitations. L'intervention de cette agence finit par produire la perte d'autonomie des communes, l'éloignement des besoins et des particularités des localités, dans la mesure où revient finalement à l'État l'arbitrage sur le choix des projets à réaliser, ce qui renvoie à un modèle de gouvernement à distance. Par ailleurs, quoique prévus par la loi, la concertation avec la population délogée et le recours à des expertises réalisées par les locataires concernant la démolition sont très limités. L'accompagnement des habitants passe plutôt par la réalisation d'un mémoire sur les bâtiments qui doivent être démolis ou par la construction d'une histoire de vie collective, qui se révèlent davantage être des moyens destinés à ce qu'ils acceptent leurs pertes¹⁹ (Oblet, T. ; Villechaise, A., 2012).

Selon Oblet et Villechaise (2012), ces interventions dévoilent en filigrane la méfiance de l'État vis-à-vis des regroupements de populations immigrées, souvent conçues comme source de communautarismes et d'intégrismes religieux et culturels. Leurs analyses concluent que bien certaines familles puissent utiliser le relogement comme un levier pour l'insertion sociale, les facteurs de reproduction de l'exclusion comme le chômage, l'échec scolaire, la pauvreté continuent à produire des effets malgré l'intervention urbaine.

¹⁹ Oblet, T. ; Villechaise, A., (2012) déduisent à travers l'enquête réalisée dans la région bordelaise que les bénéficiaires du relogement ne concernent pas les foyers le plus défavorisés comme les personnes seules âgées, les familles monoparentales précaires, des familles issues de l'immigration récentes. Ainsi, la grande satisfaction des ménages relogés, dont la proportion est inférieure aux ménages à reloger, ne doit pas dissimuler la difficulté vécue par les familles plus pauvres. Sur la Rénovation urbaine, voir l'ouvrage collectif dirigé par DONZELOT, J. *À quoi sert la rénovation urbaine ?*, Paris, PUF, 2012, qui présente la réflexion de différents chercheurs à ce propos.

L'évolution des interventions de l'État fait ainsi apparaître un déplacement de la question de l'intégration sociale des habitants des quartiers vers la question de l'intégration du quartier dans l'espace urbain. La mixité sociale et urbaine est un combat contre l'entre soi, crainte majeure d'un pays républicain. Néanmoins, les critiques du modèle des grands ensembles et le récit des habitants sur leur expérience dans l'espace urbain insistent davantage sur le fait que la ville n'est plus un espace vivant, traversé de possibilités et de surprises, que sur le manque de mixité sociale dans les banlieues. Dans ce sens, Donzelot (2008) soutient l'idée d'une politique « pour » la ville, qui favoriserait la création des opportunités pour ceux qui y vivent, afin de leur permettre d'avancer dans cette ville telle qu'elle a été produite. Il s'agirait alors de favoriser une mobilité dans l'espace urbain, traduite dans une augmentation du pouvoir des habitants, à travers la maîtrise individuelle et collective de leurs vies. Le sociologue urbain s'oppose ainsi à une « mixité sociale imposée », qui, contraignant les uns et les autres, ferait que les individus finissent par ne pas supporter leurs différences ou par s'ignorer, pour défendre une mixité sociale qui incite au mouvement, au déplacement des sujets entre les espaces urbains, conçus comme moyens d'augmenter leurs possibilités d'améliorer leurs conditions de vie, plus précisément par le biais du logement, de la scolarité et de l'emploi. Le couplet chanté par Ekoué, rappeur de La Rumeur, dans le morceau « La périphérie au centre » (2012), évoque les contradictions et les difficultés qui accompagnent celui qui a franchi les des frontières de l'espace et témoigne ainsi des difficultés qui perdurent au-delà de l'idéal de mixité sociale :

Périphérie au centre

Paris mon épicentre Refrain

Paris-phérie au ventre

Il se fait tard je me rentre

J'ai déserté le quartier pour un centre-ville plutôt tranquille

À trente-six ans et demi, qui me le reprochera ? (...)

Tellement bien là où je suis sensé ne pas être

Parce que trop immigré il faut bien l'admettre

Et trop fier de l'être

C'est pas au tiers de ma vie que j'écrirai sous un pseudo

Que je mettrai des chromes sur six mois à mon proprio

Car j'aurai le cash pour fermer des bouches

Je ferai toujours tache chez le français de souche

Selon Donzelot (2012), les analyses montrent que les concentrations de pauvreté et d'ethnies n'ont pas été estompées par la rénovation des constructions, qui par ailleurs n'a guère attiré les classes moyennes dans les cités où le chômage, l'échec scolaire et l'insécurité perdurent. La démolition des tours et des barres, les symboles de l'espace social, n'était ainsi pas suffisante pour rompre avec l'image négative de la cité et pour surmonter les difficultés sociales qui traversent l'espace. Si la rénovation urbaine a introduit de nouveaux équipements, produisant un changement du paysage urbain avec l'apparition de nouvelles constructions, elle ne favorise pas davantage la mobilité des habitants vers les opportunités qu'offre la ville.

Dans ce travail, le hip-hop sera interrogé comme un moyen de créer le déplacement et le mouvement des jeunes habitants des banlieues dans la ville, en les soutenant dans leur mouvement pour dépasser les frontières symboliques et transiter dans différents espaces. Le mot *ghetto*, d'origine américaine et souvent utilisé dans le mouvement artistique, a été souvent employé à partir des années quatre-vingt pour désigner la banlieue française. Nous devons analyser les enjeux et les critiques qui traversent ce rapprochement.

– **Les banlieues et les quartiers pauvres sont-ils un ghetto ?**

C'est dans le courant des années 80 que le mot « ghetto » a été employé pour désigner les quartiers sensibles en France. A cette époque également, ainsi que nous l'avons vu plus haut, les difficultés liées à l'espace social, ainsi que l'enfermement de la population majoritairement étrangère des grands ensembles ont été dévoilés, donnant naissance aux premières manifestations contre les inégalités sociales. Le mot « ghetto » est employé par les médias, par les hommes politiques mais aussi par certains habitants et chercheurs.

Loïc Wacquant (2006) a été l'un des plus tenaces sociologues à refuser toute sorte d'analyses qui feraient des banlieues françaises pauvres des synonymes des ghettos nord-américains. Selon l'auteur, la première différence entre ces espaces urbains s'affirme à travers la composition de leurs populations : l'hétérogénéité ethnique des origines des familles de la banlieue française s'oppose à l'homogénéité nord-américaine, ce qui selon l'auteur met en évidence le caractère spécifiquement racial du côté de la ségrégation urbaine

aux États-Unis. A cela s'ajoutent les différents positionnements des États pour atténuer l'écart entre ces espaces urbains et la société globale. L'État français se montre en effet beaucoup plus présent à travers les aides sociales (pour le logement, pour les parents isolés, pour les chômeurs...), tandis que le ghetto est délaissé par l'État étasunien, ce qui produit une dépendance plus importante des habitants de la banlieue vis-à-vis de l'État par rapport à l'autonomie des habitants des ghettos, mais également un isolement plus important du côté de ces derniers. Ainsi, selon Wacquant, la banlieue française et le ghetto américain sont deux espaces hétéroclites, formés par des logiques de ségrégation propres à chacun, qui dévoilent la détresse incomparable des ghettos afro-américains. (Wacquant, 2006, p. 08)

Vieillard-Baron (2011-b) considère également que les quartiers sensibles en France ne doivent pas être identifiés à des ghettos, dans la mesure où la concentration d'étrangers et de pauvreté ne suffit pas pour les désigner comme tel. Selon le géographe, le ghetto se caractérise par l'injonction résidentielle dans un lieu spécifique, la stigmatisation, le communautarisme de fondement ethnico-religieux, ce qui rend la réalité des cités en France très différente de celle des ghettos juifs par exemple. Pour l'auteur, le mot ghetto serait un qualificatif pour désigner une banlieue dégradée, mettant en lumière l'enfermement spatial et l'exclusion sociale vécus par ses habitants. Néanmoins, Vieillard-Baron fait partie de ceux qui admettent l'existence d'une tension en France qui pourrait conduire les banlieues françaises vers des ghettos dans l'avenir si les processus de ségrégation sont aggravés. Par ailleurs, Lepoutre (1997) admet que si un ghetto se caractérise notamment par le caractère ethnico-religieux comme facteur de ségrégation urbaine, la proportion d'étrangers de majorité arabe et musulmane dans la cité des Quatre mille, où son enquête a été réalisée, fait de celle-ci un ghetto. Il s'oppose ainsi aux analyses réalisées par Wacquant dans la même cité. (p. 84) Par ailleurs, Lapeyronnie (2008) soutient l'existence des ghettos dans les cités, des espaces symboliquement enfermés au cœur de Paris. Selon l'auteur, la présence des institutions françaises n'empêchent pas la constitution du ghetto, mais se présente plutôt comme l'une des dimensions qui le caractérisent. Le quartier ne doit pas être désigné comme un ghetto en tant que tel, néanmoins, au sein des cités, s'observent des modes d'organisation sociale du ghetto, qui produisent une population ségréguée pour des raisons sociales et raciales. En effet, l'organisation de cette population produit le ghetto, à l'origine d'un rapport ambivalent, à la fois de protection vis-à-vis du monde extérieur, mais également de ségrégation par rapport à lui.

Les analyses sociologiques exigent ainsi de la précaution dans la façon de penser des problématiques transversales propres aux espaces urbains stigmatisés, de façon à ne pas réduire des spécificités qui singularisent chaque réalité sociale dans son contexte. Dans ce travail, tout en admettant les particularités des espaces sociaux, nous analyserons les enjeux qui amènent les jeunes rappeurs des banlieues françaises à s'identifier au vécu des jeunes noirs dans le ghetto américain ou des jeunes dans les favelas et banlieues brésiliennes. Ces jeunesses créent des liens pour partager une revendication, ce qui ne revient pas à considérer les réalités sociales des ghettos, des banlieues et des favelas comme identiques.

Nous devons maintenant revenir sur l'apparition de la favela dans l'espace urbain brésilien comme un moyen de comprendre les liens qui se créent ces jeunes brésiliens et français qui vivent dans les espaces stigmatisés de la ville.

1.2 Les favelas au Brésil : la construction de l'espace social

Selon Valladares,

« La catégorie de favela utilisée aujourd'hui tant dans les productions savantes que dans les représentations médiatiques est le résultat plus ou moins cumulatif, plus ou moins contradictoire, de représentations sociales successives, issues de constructions des acteurs sociaux qui se sont mobilisés sur cet objet social et urbain. Cette favela en apparence si évidente est d'une certaine façon une favela inventée. » (Valladares, 2006, p.14)

Nous reviendrons sur l'apparition de la favela dans le scénario urbain comme un moyen de saisir la construction de cet espace urbain dans ses dimensions symboliques et imaginaires, ainsi ressenti par Lena, jeune rappeuse et habitante de la Rocinha :

« C'est beaucoup d'inégalité, beaucoup de manque d'intérêt des gouverneurs pour ici. Maintenant il y a le PAC²⁰. Ok, plein de travaux pour faire ceci, plein de travaux pour faire cela... mais ce n'est pas uniquement cela qui va changer notre vie. Il ne suffit pas de faire une jolie petite maison pour que les gens vivent mieux ici. Je pense que c'est beaucoup plus que ça. Parce que ça sert à quoi si c'est beau ici, mais quand tu sors là dehors tu n'es pas bien traité ? Si tu es discriminé ? Ça sert à quoi ? Tu as une *comunidade* jolie et quand tu vas

²⁰ Plano de aceleração do crescimento.

dehors, je ne dis pas tout le monde, mais, c'est compliqué, tu vois ? Je ne veux pas voir la Rocinha toute jolie. Je veux changer l'image que les gens qui habitent là-bas, dans la zone sud, ont des gens qui habitent (à l'intérieur d') ici. Je trouve ça ridicule ! Tout le monde est pareil, on est tous sortis du même endroit. »

– **Morro da Favella, les premiers essais d'éradication et leurs effets.**

Favela, lugar que meu povo se instalou
Favela, lieu où mon peuple s'est installé
Favela, a única coisa que sobrou(...)
Favela, la seule chose qui nous est restée
Eu tô na favela e a favela tá em mim (...)
Je suis dans la favela et la favela est chez moi
da zona Sul à Baixada de negão pra negão
depuis la zone Sud à Baixada, de re-noi à re-noi²¹(...)
Orando pelo os seus e pelo os meus
Je prie pour les tiens et pour les miens
A todas as favelas, fé em Deus
A toutes les favelas, foi en Dieu

Sem esquecer as favelas ('Sans oublier les favelas') MV Bill

Durant le XIX^{ème} siècle, la population pauvre à Rio de Janeiro vivait dans les *cortiços*²², des habitations vues par la société carioca comme des lieux de vagabondage, de crime, de promiscuité et d'épidémies. Ainsi, tout comme les taudis en France du XIX^{ème} siècle, les *cortiços* ont été également l'objet d'une politique d'éradication à la fin du XIX^{ème} siècle, condamnés par la politique hygiéniste du gouvernement brésilien pour leur insalubrité et pour les modes de vie de leurs habitants. Selon Valladares (2006), les *cortiços* ont été le germe de la favela : non seulement les types de construction se ressemblaient, mais la disparition de ces modes d'habitation a conduit ceux qui y vivaient à s'installer sur les collines, proches de leur travail, en consolidant un nouveau mode d'habitation de la population pauvre brésilienne, la favela²³.

²¹ Re-noi : noir en verlan.

²² « Taudis » en français.

²³ La discussion qui suit à propos des origines de la favela s'appuiera largement sur la publication de l'auteur : Valladares, L. *La favela d'un siècle à l'autre. Mythe d'origine, discours scientifiques et représentations virtuelles*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2006, où la sociologue fait une étude minutieuse de la documentation produite à propos des favelas cariocas depuis son origine, suivie des entretiens et d'enquêtes de terrain pour tisser la construction des représentations autour des favelas cariocas.

A l'origine, « favella », écrit à l'époque avec deux « l », est le nom d'une plante piquante du nord-est brésilien, dont le bois est utilisé en ébénisterie. A la fin du XIX^{ème} siècle, le gouvernement brésilien, qui a proclamé la République en 1889, lance une guerre pour la défense des droits républicains contre les paysans hérétiques de Canudos, dans l'État de Bahia (1896-1897). A la fin de la Guerre de Canudos, les soldats républicains se déplacent du nord-est vers Rio de Janeiro, la capitale fédérale de l'époque, pour revendiquer auprès de l'État les soldes non perçues. Une fois à Rio de Janeiro, sans hébergement, les soldats improvisent un logement temporaire au Morro da Providência, proche du quartier général du gouvernement au centre ville, ce qui doit être un moyen supplémentaire de pression vis-à-vis de l'État pour obtenir leurs droits. Sur le Morro da Providência, les soldats trouvent la « favella », plante qu'ils connaissent au nord-est du pays, et commencent à appeler le Morro da Providência « Morro da Favella ». Mais le nouveau nom attribué au *morro*²⁴ occupé symbolise également la forte résistance face à l'avancée de l'armée républicaine combattue par les soldats sur la colline de Canudos. Pour Valladares (2006), cette interprétation avancée par l'élite intellectuelle brésilienne a été possible grâce au roman *Os Sertões*²⁵, d'Euclides da Cunha, *best-seller* de l'époque qui a mis en lumière l'histoire de Canudos. Le roman aurait permis de produire ce lien entre la Guerra de Canudos et la « favella » à Rio de Janeiro qui serait autrement passé inaperçu. Selon l'auteure, ce mythe fondateur influencera profondément les représentations dominantes de la favela dans la deuxième moitié du XX^{ème} siècle. Les images créées par Euclides da Cunha qui produisent la séparation entre le *sertão*²⁶ et le *litoral* seront transposées sur l'opposition *favela* versus *ville*, *morro* versus *asfalto*²⁷ qui sera nourrie par la littérature produite par les sciences sociales sur l'espace urbain.

Dans les années qui suivent, le mot « favela » désigne les terrains de la ville, publics ou privés, illégalement occupés par des personnes avec de faibles moyens économiques, de façon non planifiée et en conditions précaires. Dans ces espaces, les habitants construisent eux-mêmes leurs maisons, avec des matériaux de fortune, comme du bois, de la terre glaise,

²⁴ « Colline » en français.

²⁵ L'histoire de la Guerra de Canudos est racontée dans le roman d'Euclides da Cunha, *Os sertões* publié en 1902, traduit en français par Jorge Coli et Antoine Seel. La première publication de ce livre, qui est devenu un best-seller au Brésil, date de 1902, c'est-à-dire de cinq ans après que le *Morro da Providência* est baptisé *Morro da Favella* (1897). Selon les analyses de Licia Valladares (2006), cet événement serait passé inaperçu si le roman d'Euclides da Cunha n'avait pas transmis la force des images dos sertões qui ont permis à l'élite intellectuelle de comprendre et d'interpréter l'émergence de la favela comme espace social.

²⁶ *Sertão* est une zone géographique du Nordeste brésilien, caractérisé par son climat semi-aride, avec des périodes d'occasionnelles sécheresses.

²⁷ Bitume, argot pour faire référence à la ville en opposition à la favela.

des planches, des bidons, des plaques en zinc. Les services publics ne sont pas présents, les habitations n'ont ni eau ni l'électricité, ne possèdent pas de système d'égouts, ne bénéficient d'aucun service de collecte des déchets. Oliveira et Marcier (2006) rappellent que l'expansion de la favela dans le tissu urbain carioca a été réalisée notamment à travers l'occupation des *morros*. S'est ainsi produite une association entre ce mot qui désigne le relief, la caractéristique topographique du terrain, et ce type d'occupation du territoire. Le *morro* est devenu synonyme de *favela*.

Depuis l'apparition des favelas dans le paysage urbain, elles sont la cible d'une politique d'éradication. Dans les années 20, une campagne contre les favelas est lancée dans les principaux journaux cariocas de l'époque, qui la désignent comme la « lèpre de l'esthétique » de la ville de Rio, la lèpre étant à l'époque l'une des pires maladies contagieuses défigurant les malades qui devaient être mis en quarantaine. L'esthétique a été ainsi introduite comme argument dans le combat contre la favela, renforçant ceux auparavant avancés en faveur de l'hygiénisation de la ville. Une opération symbolique efficace est en effet lancée dans le but de construire une image négative des favelas. En 1927, Alfred Agache, architecte et sociologue français, arrive à Rio et est engagé pour élaborer le premier plan d'extension, de rénovation et d'embellissement de la ville, en tant que responsable du Plan de la Ville. S'inspirant en cela des réformes urbaines européennes de la fin du XIX^{ème} siècle, la destruction des favelas doit être accompagnée de la construction de logements populaires. (Valladares, 2006)

La politique d'éradication des favelas prévue par Agache connaît néanmoins une inflexion en 1930, avec l'arrivée de Getúlio Vargas comme chef du gouvernement provisoire du Brésil, dont le populisme et le paternalisme l'ont fait surnommer le *père des pauvres*. Sous son gouvernement, est créé le Código de Obras de la ville de 1937 qui, reprenant le Plan Agache, interdit l'apparition de nouvelles favelas, ainsi que l'expansion de celles déjà existantes à travers la prohibition de construction de nouvelles habitations et des travaux d'amélioration de celles-ci. Néanmoins, le Código de Obras reconnaît pour la première fois officiellement l'existence des favelas dans le paysage de la ville. Ainsi, si l'objectif d'éradication des favelas perdure, Vargas tente de le réaliser avec moins de violence. Dans les années 40, est entamée sous son gouvernement la construction des « parcs prolétaires ». Ces constructions ont été inspirées non seulement par les préoccupations hygiénistes de l'époque, mais également par le souci d'amélioration de la vie des habitants des favelas, qui

sont désormais perçus comme des individus qui doivent être éduqués, de façon à ce qu'ils soient en mesure d'intégrer les codes de la société²⁸. Selon Burgos (2006), la mise en place des parcs prolétaires révèle la représentation des habitants des favelas comme des pré-citoyens, qui doivent être civilisés, et non comme des personnes ayant des droits sociaux. Ainsi, les parcs prolétaires avaient comme double fonction de constituer un relogement de transition pour les favelados, et d'ouvrir un lieu pour les éduquer. On y trouvait des écoles, un dispensaire, des équipements sportifs et sociaux ainsi qu'un poste de police. Les favelados se trouvaient amenés à assimiler une certaine hygiène de vie imposée à travers un mécanisme de contrôle extrêmement rigoureux pour qu'ils puissent intégrer par la suite la vie au sein de la société, en emménageant dans les zones urbanisées de la ville. Entre 1941 et 1943, trois parcs prolétaires sont construits, dans les zones urbaines qui n'était pas très éloignées du centre-ville (Gávea, Leblon et Caju), où ont été transférées quatre mille personnes, qui devaient pouvoir par la suite retourner dans les quartiers proches où elles vivaient auparavant dès qu'ils auraient été urbanisés. Néanmoins, elles y sont restées, et ont plus tard été expulsées car le terrain a pris beaucoup de valeur du fait de la spéculation immobilière.

L'éradication des favelas s'inscrit dans une tendance généralisée en Amérique Latine de suppression des espaces considérés comme marginaux, et dont l'existence est indésirable. Cela est supposé solutionner un problème à la fois de santé publique, de comportement moral et d'esthétique de la ville. Dans ce sens, Perlman (2002) précise que les problèmes associés aux favelas ne révèlent pas les plaintes des favelados, mais le mécontentement des pouvoirs publics, gênés par la « plaie » du paysage à Rio de Janeiro.

Les déplacements de la population des favelas dans les parcs prolétaires produisent comme effet l'organisation des habitants, qui, menacés par la perte de leurs habitations et poussés à déménager dans un espace qu'ils ne souhaitaient pas, se mobilisent afin de veiller au respect de leurs droits. Parallèlement à cela, entre la fin des années 40 et le début des années 50, le Parti Communiste mène des interventions dans les favelas cariocas dans le cadre de l'éducation populaire. Les favelas deviennent alors également une menace politique, liée à la peur du communisme. La mobilisation des habitants des favelas, accompagnée de la

²⁸ Dans ces parcs prolétaires, il y a eu également des fêtes avec la participation du président Getúlio Vargas, qui y venaient pour que les habitants témoignent leur reconnaissance pour le soutien que son gouvernement leur apportait. La légende raconte que Vargas avait les clés d'un appartement dans un parc prolétaire. (Perlman, 2002 ; Burgos, 2006).

présence des communistes, pousse les secteurs conservateurs de la ville à s'organiser dans l'objectif de contrôler leurs actions. Est ainsi créée, en 1947, la Fundação Leão XIII, née d'un partenariat entre l'Archidiocèse de Rio de Janeiro et la mairie de la ville, pour fournir une assistance matérielle et morale aux habitants des favelas de Rio. Par le biais de l'assistantat et de la proximité, les initiatives politiquement engagées menées par des habitants des favelas peuvent être contrôlées, de façon à adoucir leurs revendications à travers l'action auprès des associations des habitants des favelas. Ces derniers continuent néanmoins à se mobiliser entre eux et s'allient à d'autres secteurs de la société. (Burgos, 2006)

A partir des années 50, des liens se créent entre les organisations des favelas, certains partis politiques, des intellectuels, des artistes, des journalistes. Par le biais de ces personnes, la favela commence à être investie d'une image positive, et à être valorisée pour son capital culturel. (*Ibid.*, 2006) En 1955, est créé par Dom Hélder Câmara, de l'aile gauche de l'église catholique, la Cruzada de São Sebastião, qui obtient également le soutien du gouvernement fédéral brésilien pour intervenir de manière plus ample et durable dans les favelas par rapport aux interventions de la Fundação Leão XIII. La Cruzada de São Sebastião investit dans la construction de nouveaux logements et des équipements d'infrastructure, affirmant la nécessité d'une urbanisation des favelas et d'une amélioration des conditions de vie des habitants pour qu'ils y demeurent. (Valladares, 2006, pp. 69-70)

– **Pauvreté urbaine et le contrôle politique des favelas**

Les années cinquante sont marquées par une forte industrialisation brésilienne. Le gouvernement intensifie l'investissement dans l'industrie afin de développer le marché interne. Les familles vivant dans la campagne viennent chercher du travail dans les centres urbains, provoquant une grande vague de migration interne, venue notamment de la région nord-est brésilienne. Néanmoins, l'industrie ne parvient pas à absorber toute la main d'œuvre, et les migrants ruraux, sans formation pour travailler comme ouvriers, n'ont comme alternative que le sous-emploi dans les services domestiques ou dans le bâtiment. La pauvreté et le chômage dans les grandes villes déjà surpeuplées deviennent flagrants. Entre les années cinquante et les années quatre-vingt, le Brésil connaît une expansion urbaine sans précédent, la population dans les villes passant de 36% lors du recensement de 1950 à 68% lors du recensement de 1980. (*Ibid.*, p. 129)

Or, les logements dans la ville ne sont pas assez nombreux pour toutes les familles qui arrivent des milieux ruraux, et ceux qui sont disponibles ont connu une hausse des prix. La population des banlieues et des favelas augmentant avec l'exode rural, les favelas sur les collines autour du centre ville deviennent une solution au manque de logements qui présente également des avantages : outre le fait qu'aucun loyer n'est demandé, les habitations sont proches du centre ville, les habitants n'ont besoin de rien déboursier pour les transports en commun. En outre, dans la zone sud, existe une importante offre de travail, étant donné qu'elle est peuplée par les classes moyennes et aisées. Les femmes peuvent être femmes de ménage, domestiques, baby-sitters, les hommes peuvent travailler dans les garages, en assurant la sécurité des bâtiments ou comme maçons. (Perlman, 2002) Néanmoins, les conditions de vie sont très mauvaises, les maisons sont insalubres. L'accès à certaines habitations est très difficile : gravir les pentes qui permettent d'y accéder peut équivaloir à une ascension de vingt étages.

En 1957, est créée la « Coligação dos trabalhadores favelados do Distrito Federal » dont le but est d'intervenir pour l'amélioration des conditions de vie dans les favelas, ce qui selon Burgos (2006) produit un basculement de la signification de la catégorie de favelado, qui devient un socle pour l'organisation d'une identité collective dans la lutte pour les droits sociaux. Cette organisation, issue de la mobilisation politique des habitants des favelas, a conduit l'État à un changement de positionnement dans le dialogue avec les acteurs des favelas : la religion est désormais mise de côté pour que leurs revendications soient traitées sur le terrain politique. Dans les années 1961-1962, le gouvernement de Rio de Janeiro à travers le SERPHA « Serviço Especial de Recuperação de favelas e habitações anti-higiênicas », sous la direction de José Arthur Rios, entame un dialogue entre l'État et la favela, et soutient la formation des associations des habitants dans les favelas où il n'y en a pas, de façon à ce qu'elles puissent établir une interlocution directe avec l'État. Cependant, les associations d'habitants des favelas doivent signer un accord avec le SERPHA, dont le caractère ambigu est souligné par Burgos : les associations des habitants s'engagent à la fois à être les représentantes des habitants auprès de l'État et l'interlocuteur de l'État auprès des habitants, un moyen d'intervenir dans leurs prises de décision et leurs actions. L'État réussit à exercer un contrôle politique sur des associations d'habitants des favelas, concrétisé par une complicité avec les leaders locaux et les pouvoirs publics, en échange d'un minimum de droits sociaux dans le domaine des infrastructures des favelas.

Des enjeux politiques de visibilité aboutissent au licenciement de José Arthur Rios deux ans à peine après qu'il a pris ses fonctions au sein de la SERPHA, qui est alors désinvestie par l'État. Par la suite, est créée la COHAB, « Companhia de Habitação Popular », institution chargée de la planification, de la construction et de l'administration des habitations pour les familles à bas revenus. Parallèlement, l'évolution de l'organisation des favelados aboutit en 1963 à la création de la FAFEG, « Federação da Associação de Favelas do Estado da Guanabara », dont le but est de représenter les favelados, et de rendre publiques les raisons pour lesquelles ils s'opposent au déplacement, en prenant une position ferme contre l'éradication. (*Ibid.*, 2006)

La politique vis-à-vis des favelas se durcit cependant à partir de 1964, et le début du régime militaire, qui réprime les luttes pour les droits civiques et politiques. Comme les organisations politiques et syndicales, les organisations des favelas sont durement combattues.

– **L'éradication des favelas et l'apparition des conjuntos habitacionais**

Le déplacement des favelas s'accélère après le coup d'État militaire de 64. La police armée est désormais présente dans les favelas afin de le prendre en charge. Durant cette même année, est créé le BNH, « Banco Nacional de Habitação », chargé de centraliser, diriger et contrôler un système de financement qui doit aider l'accession à la propriété, notamment pour les ménages les plus pauvres. La construction des conjuntos habitacionais²⁹ pour l'éradication des favelas devient la priorité des investissements de cette banque.

Les conjuntos habitacionais sont éloignés du centre ville, construits dans des espaces où le terrain est bon marché. Leur principal intérêt présenté à la population à travers cette

²⁹ Les conjuntos habitacionais sont les analogues brésiliens des grands ensembles français en ce qui concerne la conception de la construction, répétées en grande quantité, de façon à optimiser les coûts et à créer de nouveaux espaces de vie. Néanmoins, les modèles des constructions ne sont pas semblables. Si en France ont été bâties notamment des tours et des barres, les immeubles des conjuntos habitacionais n'étaient pas aussi hauts et longs. A Cidade de Deus, par exemple, ont été construits des modules de maisons identiques qui pourraient par la suite être subir des travaux par leurs habitant. Ce conjunto habitacional a été le scénario du film *A cidade de Deus*, de Fernando Meirelles et Katia Lund, sorti en 2002, inspiré par le livre du même nom, publié par Paulo Lins en 1997. Nous garderons dans le texte le terme de conjuntos habitacionais pour rendre compte de la réalité brésilienne.

politique est la possibilité des habitants des favelas avoir par ce biais l'accès à la propriété... Tout comme les grands ensembles en France, les conjuntos habitacionais sont des constructions porteuses de la promesse d'une vie meilleure pour les habitants, avec le confort de l'eau chaude, l'électricité, mais qui à cause de leur localisation finissent par éloigner les habitants du centre-ville. A Brésil, le déplacement signifie la rupture avec la vie qui a été établie dans la favela, les relations de voisinage, ce qui a fait que les favelados résistent aux déplacements. Moins d'un quart des habitants des favelas interviewés par Perlman (2002) souhaitent déménager dans un conjunto habitacional. Or, leur déplacement devait permettre l'élimination des favelas, dégagant les beaux terrains du centre ville, tout en laissant ouverte la possibilité qu'ils soient mieux exploités, ce qui était l'une des principales motivations des politiques d'éradication. Ainsi, les favelas des quartiers huppés dans la zone sud de Rio subissent beaucoup plus de menaces de déplacement que les favelas de la zone nord et de Baixada Fluminense, banlieue carioca. (*Ibid.*, 2002)

En 1968, année connue pour le durcissement de la dictature militaire brésilienne, est créée à Rio de Janeiro une organisation spéciale chargée de veiller à la disparition des favelas dans la ville d'ici à 1976 : le CHISAM la « Coordenação da habitação de interesse social da area metropolitana » do Grande Rio. Selon cette organisation, les favelas constituent une déformation de l'espace, qui aurait une influence sur la formation de la morale de ses habitants. Les favelados doivent alors être la cible d'une intervention pour la réhabilitation sociale, économique, morale et sanitaire de la ville. Avec le budget du BNH, la COHAB démarre la construction massive des conjuntos habitacionais à Rio de Janeiro, permettant ainsi à la CHISAM de mettre en place le programme d'élimination des favelas. Son objectif est de déplacer 100 familles par jour. Les personnes déplacées doivent être par la suite « récupérées humainement », grâce à la vie dans un autre cadre, qui est sensé introduire de nouveaux comportements moraux, hygiéniques et sociaux (Perlman, 2002, pp.242-243). La période entre 1968 et 1975 est la plus violente qu'ait connu la politique de déplacement des favelas et de répression de ses habitants, qui se retrouvent obligés par les forces armées de quitter leurs habitations³⁰. Les opérations menées par les gouvernements de Rio de Janeiro dans les années 1962-1974 aboutissent à la suppression de 80 favelas, à la destruction de 26

³⁰ Perlman (2002) rappelle, suite au refus des habitants de quitter la favela da Praia do Pinto en 1969, située dans le quartier huppé du Leblon, qu'un incendie dans la nuit a brûlé toute la favela. Les pompiers, malgré les appels des habitants, ne sont pas arrivés. Sur ce même terrain, ont été financés des immeubles destinés aux militaires.

193 habitations et au relogement de 139 218 personnes en conjuntos habitacionais. (Valladares, 1978 *apud* Valladares, 2006, p. 133).

Il est curieux de noter que, en contradiction apparente avec ces opérations massives de déplacement des favelas, le gouvernement de Rio de Janeiro, autorise, quatre mois avant la création de la CHISAM, la création de la « Companhia de Desenvolvimento da Cidade », CODESCO, groupe composé de sociologues, d'architectes et d'économistes qui travaillent pour le maintien des favelas sur place, afin d'assurer aux habitants des favelas la propriété du terrain, la proximité des lieux de travail, leur participation à l'amélioration des services publics de la communauté, ainsi qu'à la conception et à la construction de leurs maisons. Trois favelas sont désignées comme lieux de l'expérience pilote de cette compagnie. Le projet se concrétise dans deux d'entre elles. Pour certains, la création concomitante de la CODESCO et du CHISAM constitue une manœuvre politique du gouvernement pour mieux faire passer la politique de déplacement des favelas à Rio de Janeiro. Ainsi, à côté de quelques expériences d'urbanisation des favelas, est menée la politique majeure de déplacement du CHISAM. (Burgos, 2006 ; Valladares, 2006)

Si les favelados sont politiquement organisés à travers la FAFEG, qui rassemble environ cent associations d'habitants des favelas, la répression de l'État ainsi que la peur de la brutalité avec laquelle ont été réalisés certains déplacements conduisent plusieurs associations d'habitants à participer aux opérations de déplacement. Cela, ajouté à l'ambiguïté de leur rôle et à la cooptation de certains membres par l'État, aboutit à la consolidation des objectifs stratégiques de ce dernier. Les habitants des favelas néanmoins ont fortement résisté, ce qui constitue l'une des raisons qui permettent de comprendre comment 52 favelas situées dans les quartiers de classe moyenne et supérieure ont pu exister jusqu'à 1975, quand le gouvernement a changé de ligne politique. (Burgos, 2006)

– **De l'éradication à l'urbanisation des favelas**

L'augmentation exorbitante des dépenses des ménages dans les conjuntos habitacionais provoquée par le coût du transport vers les centres-villes pour accéder au travail, ajouté aux nouvelles dépenses d'eau et d'électricité, bientôt accompagnées d'une diminution du nombre de petits emplois ponctuels disponibles du fait de l'éloignement des

possibilités offertes par la ville, ont mis plusieurs familles en difficulté économique et dans l'impossibilité de payer les échéances des nouvelles habitations, ou dans la nécessité de le faire avec beaucoup de retard, sous la menace d'un déplacement vers des endroits encore plus éloignés de la ville. En effet, les familles déménagent sans savoir exactement combien elles payeront pour leur nouveau logement. Le calcul est réalisé par les agents de l'État, en fonction du revenu déclaré et de la valeur du logement, dont la taille est proportionnelle au nombre de membres. La valeur des échéances est ainsi fixée de façon à ne pas dépasser 25% du revenu total des ménages, néanmoins ce calcul ne comptabilise pas les frais entraînés par le déménagement, cités plus haut. Certaines familles, dans l'espoir d'obtenir un meilleur logement, déclarent des revenus plus élevés que ce qu'elles percevaient réellement. D'autres ont vu leurs membres perdre leur emploi avec le déménagement : la distance à parcourir, parfois de presque deux heures entre les conjuntos habitacionais et le centre-ville, entraîne des retards à l'origine des licenciements. Par ailleurs, une grande partie des femmes doivent quitter leur emploi, dans l'impossibilité de faire garder leurs enfants, ce qui a pour effet de faire baisser les revenus des ménages. (Perlman, 2002)

Les défauts de paiement des échéances sont également un moyen utilisé par les habitants des conjuntos habitacionais pour exprimer leur mécontentement et la frustration de vivre dans un endroit qu'ils n'ont pas choisi et qui finalement s'avère moins confortable que leurs anciennes habitations. La politique de déplacement des favelas produit ainsi des effets imprévisibles, comme l'a montré Valladares (Valladares, 1978 *apud* Valladares, 2006). En effet, plusieurs familles déplacées vendent leur habitation dans les conjuntos habitacionais et reviennent dans les favelas, ce qui finit par réalimenter la population de celles-ci. Finalement, le non remboursement des échéances par les habitants des conjuntos habitacionais a fait de la politique de déplacement des favelas une entreprise non rentable économiquement, ce qui conduit le BNH à changer le but de son investissement, passant des habitations des classes populaires à celles des classes moyennes et supérieures, plus lucratives. Par ailleurs, selon Burgos (2006), le déplacement des favelas ne visait pas uniquement libérer des territoires valorisés par le marché immobilier, son objectif était également d'affaiblir l'organisation des favelados dans les associations. Ce dernier élément étant selon l'auteur une réussite. A la fin de l'année 1975 un vide politique est laissé, jusqu'à 1982. Durant cette période, très peu de politiques publiques sont tournées vers les favelas.

A partir des années quatre-vingt, la croissance de la population se stabilise, le flux migratoire diminue, mais la population des favelas continue à augmenter. Leurs habitants sont également des travailleurs urbains qui deviennent de plus en plus pauvres, suite à l'instabilité économique provoquée par une inflation immaîtrisable. Pendant les années quatre-vingt dix, il y a une augmentation de 4,8% des domiciles dans les favelas, contre 2,8% des domiciles dans les autres régions de la ville³¹. Avec le processus de re-démocratisation dans les années quatre-vingt, la politique d'urbanisation des favelas a remplacé celle du déplacement. L'État reconnaît que ces constructions font partie du paysage urbain et qu'il faut donc les intégrer à la ville.

Dans les années 80, la municipalité de Rio de Janeiro met en place le programme Favela-Bairro³², coordonné par la Secretaria Municipal de Habitação et partiellement financé par la Banque Interaméricaine de Développement (BID). Si d'une part les deux mots révèlent une antithèse qui laisse entrevoir la représentation de la favela comme étant en dehors de l'espace urbain, le tiret symbolise également le rapprochement tenté à travers cette politique publique pour intégrer la favela dans l'organisation de la ville et la faire advenir au statut de quartier, dans son sens positif qui renvoie aux rapports humains chaleureux et à la proximité avec un espace urbain. Le Programa Favela-Bairro prévoit que chaque favela puisse avoir un projet d'urbanisation, discuté avec ses habitants. Néanmoins, des recherches ont montré que non seulement les concertations avec les habitants étaient quasiment absentes, mais que les habitants avaient également le sentiment d'être à nouveau, après certains travaux de façade, abandonnés par l'État, ce dernier n'ayant pas procédé à des améliorations des maisons des habitants.

En 2007, est mis en place le PAC, Programa de Aceleração do Crescimento, par le biais d'un partenariat entre la mairie, l'État et le gouvernement fédéral, qui entre en 2011 dans sa seconde phase. Ce programme vise l'amélioration des conditions de vie des habitations, la création d'emplois, l'augmentation des investissements publics dans les infrastructures des espaces urbains défavorisés, mais ambitionne également d'attirer les investissements privés³³. Simultanément à ces interventions, en 2009, le gouvernement de

³¹ Censo 2000 <http://www.ibge.gov.br/censo/>

³² *Favela-Quartier*

³³ Voir le site du gouvernement fédéral :

http://www.planejamento.gov.br/secretarias/upload/Arquivos/noticias/pac/070122_PAC_medidas_institucionais.pdf, accès le 04 mai 2013.

l'État de Rio de Janeiro entame la construction d'un mur de trois mètres de haut, dans treize favelas cariocas avec pour objectif de maîtriser leur croissance horizontale. L'argument utilisé pour justifier cette l'intervention étant la préservation des zones de protection environnementale, ce qui n'a pas convaincu les habitants, ni la presse nationale et internationale, contribuant à donner une image négative du gouvernement. Ainsi, malgré les politiques publiques d'urbanisation pour l'amélioration de la vie des habitants des favelas, la représentation négative qui lui est associée, ainsi que les mesures de répression sont toujours présentes.

Les enjeux concernant la réalisation de la Coupe du Monde de 2014 et les Jeux Olympiques en 2016 viennent dans une grande mesure façonner les politiques orientées actuellement vers les favelas. Le gouvernement du pays et des États doivent se montrer en mesure de rassurer les investisseurs et le public concernant les questions sociales, notamment sous l'angle de la sécurité et des infrastructures, de façon à transmettre une bonne image du pays et de la *Cidade Maravilhosa*³⁴ qui accueillera prochainement ces importants événements internationaux.

– **« Trafic de drogues » et UPP, Unidade de Policia Pacificadora**³⁵

Dans les années 80, les activités illégales se développent au sein des favelas cariocas, à travers le *jogo do bicho*³⁶ mais aussi à travers la commercialisation de drogues notamment avec l'entrée de la cocaïne sur le marché, ce qui a produit une augmentation d'un quart des crimes de sang dans l'ensemble du pays, qui s'élèvent à 11,68 pour 100.000 habitants, tandis qu'aux Etats-Unis à la même époque le taux était environ de 10 morts pour 100.000 habitants (Peralva, 2001, p. 57).³⁷ Sabotage, considéré comme l'un des plus grands rappeurs brésiliens, assassiné en 2003, n'a jamais caché son lien avec le « trafic de drogues », quand il était plus jeune. Dans son unique album, il a écrit le morceau Cocaina :

³⁴ Cidade Maravilhosa, « Ville Merveilleuse », est le nom d'une chanson de carnaval écrite en 1935, pour rendre hommage aux beautés naturelles de Rio de Janeiro, qui devient ainsi surnommée.

³⁵ Unité de police pacificatrice

³⁶ Jeu de hasard interdit au Brésil.

³⁷ Peralva (2001), dans *Violence et démocratie, le paradoxe brésilien*, fait une analyse approfondie pour comprendre l'augmentation de la violence et de la criminalité au Brésil à partir des années quatre-vingt à travers les études réalisés à Rio de Janeiro et São Paulo.

A química é o demo e quer então nos destruir
 La chimie est le diable et veut donc nous détruire
Vários da função só sangue bom que viciaram (aham)
 Plusieurs, que des mecs bien ont vicié (...)
Quem não se aposentou só se esta preso ou é finado
 Ceux qui n'ont pas pris leur retraite, ou bien sont en prison ou sont décédés
Alguns pedindo nos faróis desnorteados
 Certains font la manche aux feux rouges, déboussolés
Tem química na fita, contamina os brasileiros
 Il y a de la chimie dans la zone, contamine les brésiliens
 (...)
Hu ha ha ha com a cocaína eu vou parar
 Hu ha ha ha je vais arrêter avec la cocaïne
Hu ha ha ha eu sei coca eu sei que mata
 Hu ha ha ha je sais que la coke tue
Hu ha ha ha por isso eu tenho que para de cheirar
 Hu ha ha ha c'est pour cela que je vais arrêter de sniffer
ha ha, Nessas eu não posso desandar (2x)
 Ha ha je ne peux pas me faire avoir.

La violence létale au Brésil va beaucoup s'aggraver dans les décennies suivantes, notamment chez les jeunes, catégorie de la population qui comprend le plus de victimes de morts violentes. Si en 1980, il y a eu parmi les 15-29 ans 9,1 homicides par arme à feu pour 100.000, en 2010, ce taux est monté à 42,5 pour 100.000 jeunes dans la même tranche d'âge. (Chez la population non-jeune, le taux d'homicides par arme à feu a été de 10,7 pour 100.000 pendant la même année). A titre de comparaison, en 2009, il y a eu en France, 2,9 décès par arme à feu pour 100.000 habitants³⁸.

La criminalisation de la commercialisation de la drogue dans les favelas est à l'origine d'un conflit qui oppose les différentes factions pour le contrôle de la vente dans le territoire de la favela, auquel s'ajoute la participation de la partie corrompue de la police, qui bénéficie également de cette commercialisation, tout en participant aux invasions des favelas dans le combat de la vente de la drogue, qui font augmenter les hauts taux d'homicide sans pour

³⁸ Rapport *Mapas da Violência 2013*, coordonné par Waiselfisz, J, 2013.
http://www.mapadaviolencia.org.br/pdf2013/MapaViolencia2013_armas.pdf, accès 08 mai 2013.

autant réussir à mettre fin aux organisations des factions. Carreiro (2007) montre que la police n'est pas perçue comme une institution en mesure de défendre le citoyen.³⁹ Ouvertes à la fois entre les factions et entre les factions et la police, les confrontations sont à l'origine d'une surenchère dans l'utilisation d'armement, le trafic international d'armes contribuant à ce que les « trafiquants » soient hautement armés. Ces confrontations, extrêmement médiatisées, montrent les favelas comme le lieu de la criminalité, encore que différentes recherches soulignent que seule une petite minorité des habitants participent directement à ce qu'il a été convenu d'appeler le « trafic de drogue ». La « guerre contre le trafic » est une métaphore souvent employée tant par les journalistes que par les policiers qui utilisent un vocabulaire guerrier pour traiter du thème, évoquant « l'invasion » des trafiquants ou de la police ou de « l'ennemi », l'« occupation du territoire », la « pacification du territoire » et finissent par renforcer cette image de la favela comme un territoire à l'écart de la ville. (Cunha et Mello, 2011; Machado da Silva, 2010 ; Cano, 2012). Par ailleurs, le terme « pacification », encore qu'amplement employé par la société en générale et les habitants des favelas, parmi ces derniers, certains le critiquent sévèrement. Parler de « pacification » réaffirme l'existence d'une guerre dans la favela qui doit être combattue par des forces externes.

Par ailleurs, bien que les favelas soient désignées comme le lieu du « trafic de drogue », force est de constater qu'il n'y a pas dans son espace de plantation d'herbe ou de la cocaïne, comme c'est le cas dans d'autres pays en l'Amérique Latine. La drogue arrive de l'étranger. Cette opération oblige donc à s'interroger sur ceux qui sont à l'extérieur des favelas et qui ont le pouvoir de faire entrer la drogue dans le pays, pour qu'elle soit commercialisée dans ces espaces urbains. Or, comme la commercialisation est illégale, ceux qui travaillent dans son conditionnement ou dans la vente sont persécutés comme « trafiquants », en tant qu'« ennemis » de la société, aggravant ainsi la persécution des jeunes habitants des favelas, et expliquant pour partie ces chiffres impressionnants de morts. MV Bill, rappeur carioca, sort en 2000 le rap *Soldado do Morro*, en se mettant dans la peau d'un « trafiquant de drogue » :

Eu carrego uma Nove e uma HK

³⁹ Voir Carreiro, « Jeunes brésiliennes, institutions et changement dans les groupes défavorisés » in *Adolescence* 2007/1 - n° 59 pp. 61 à 71 où l'auteur analyse les effets de la présence de la commercialisation de la drogue dans les favelas.

Je porte une Neuf et une HK⁴⁰

Pra minha segurança e tranqüilidade do morro

Pour ma sécurité et pour que le morro soit tranquille

Se pa se pam eu sou mais um soldado morto

Si pa si pam, je suis un soldat mort de plus

Vinte e quatro horas de tensão

Vingt quatre heures de tension

Ligado na policia bolado com os alemão

Attentif à la police, soucieux des ennemis⁴¹

(...)

É muito fácil vir aqui me criticar

C'est très facile de venir ici me critiquer

A sociedade me criou agora manda me matar

La société m'a créé et maintenant ordonne de me tuer

Me condenar e morrer na prisão

De me condamner et de mourir en prison

Virar noticia de televisão

De me transformer en nouvelles à la télévision

(...)

Que fabrica a guerra e nunca morre por ela

Celui qui fabrique la guerre ne meurt jamais pour elle

Distribui a droga que destrói a favela

Distribue la drogue et détruit la favela

Fazendo dinheiro com a nossa realidade

Fait de l'argent avec notre réalité

Me deixaram entre o crime e a necessidade

M'ont laissé entre le crime et la nécessité

(...)

Me colocou no lado podre da sociedade

M'a mis du côté pourri de la société

Com muita droga muita arma muita maldade

Avec beaucoup de drogue, beaucoup d'armes et beaucoup de méchanceté

Vida do crime é suicídio lento

La vie dans le crime est un suicide lent.

⁴⁰ Nove (pistolet de 9mm), HK (modèle de fusil).

⁴¹ Alemão : argot du mot ennemi.

Dans le but de combattre ce taux de mortalité violente dans les favelas, en décembre 2008, le gouvernement de l'État du Rio de Janeiro met en place les UPP, Unidade de Policia Pacificadora. Si l'intervention des forces spécialisées de la police, le BOPE, ressemble aux opérations réalisées auparavant, désormais, les policiers demeurent dans la favela après son occupation, dans l'objectif de garder le contrôle du territoire et d'empêcher de nouvelles confrontations avec les trafiquants et ainsi d'assurer la « pacification » de la favela.

Ainsi, les UPPs ont comme objectif la reprise en main par l'État des territoires de la ville qui étaient sous le contrôle des groupes armés ainsi que la fin des échanges de coups de feu entre les factions et entre les factions et la police. Par la suite, ce programme met en place des partenariats avec les gouvernements municipaux et le gouvernement fédéral, au-delà du secteur privé et des ONGs. L'objectif est de développer des projets culturels, éducationnels, sportifs, afin de promouvoir une insertion sociale et professionnelle, au-delà des améliorations d'infrastructures, à travers l'urbanisation et l'assainissement des favelas.⁴² Les policiers mobilisés pour cette opération font partie de ceux qui ont intégré récemment le métier : un moyen de contourner la présence des policiers corrompus. Ainsi, il ne s'agit pas d'agir sur l'interdiction de la commercialisation de la drogue, mais de désarmer le combat mené par les politiques sécuritaires dans les favelas.

Les débuts de la politique des UPPs questionnent les critères utilisés pour opérer le choix des favelas qui bénéficieraient de ce programme.⁴³ Les premières favelas retenues ont été celles situées dans la zone sud, région touristique, voisines des quartiers huppés de Rio, celles du centre-ville, marqué par une intense activité commerciale et une grande circulation de personnes, ainsi qu'une région spécifique de la zone nord de la ville, « Cinturão da Tijuca », autour du Maracanã, où siégera la Coupe du monde de football en 2014. Les choix stratégiques de cette opération révèlent ainsi la priorité placée sur la sécurisation de l'espace où seront réalisés les événements touristiques et sportifs, tandis que Cano (2012) rappelle dans son rapport que les régions de plus grande violence létale de l'État de Rio de Janeiro se situent dans les villes de la Baixada Fluminense, banlieue carioca. Or le projet se limite pour

⁴² Selon le site du gouvernement de l'État de Rio de Janeiro destiné aux UPPs <http://www.upprj.com/>, accès le 06 mai 2013.

⁴³ En mai 2012, Ignacio Cano a publié avec son équipe de recherche un rapport sur le bilan des actions des UPPs, quand 19 unités avaient été créés (au moment où nous écrivons ces lignes, le site du gouvernement de l'État de Rio de Janeiro annonce la création de 32 UPPs, avec la perspective d'arriver à la mise en place de plus de 40 UPPs pour 2014, afin de bénéficier à d'autres favelas dans les zone nord et ouest, ainsi qu'à la Baixada Fluminense).

l'instant à la ville de Rio.

Bien que plusieurs rapports aient été produits, et que les UPPs soient l'objet de différentes recherches en cours, il n'existe encore aucune évaluation systématique interne des interventions. Les statistiques de l'Instituto de Segurança Pública (ISP) montrent cependant qu'en novembre 2011, les UPPs en cours avaient contribué à réduire de 50% le taux d'homicides dans les 38 quartiers concernés. Par ailleurs, les analyses produites par le rapport coordonné par Ignacio Cano (2012) vont dans le sens d'autres enquêtes réalisées et montrent une satisfaction des habitants des favelas où les UPPs ont été mises en place : pour 79% des interviewés, les hommes armés ont disparu, 94% des interviewés étaient d'accord avec le fait que l'intervention a produit une réduction des échanges de coup de feu, 80% souhaitaient la permanence des UPP dans les favelas durant un temps indéterminé et 87% des interviewés étaient d'accord avec l'affirmation que la pacification est un moyen important pour réduire la violence. En plus, d'autres effets ont été également identifiés : 47% disent qu'il y a plus d'activités pour les jeunes et les enfants, 44% disent que les travaux dans les favelas ont augmenté, 36% que l'offre de santé publique a augmenté et pour 69%, le prix des logements avait augmenté. Par ailleurs il y a eu la régularisation de la prestation de services qui étaient illégaux, comme par exemple l'électricité. Selon Cunha et Mello (2011), si d'une part cela permet à la population de devenir « cliente », d'autre part cela produit une augmentation du coût de la vie dans ces espaces. D'autres enquêtes ont également souligné les hausses du loyer à venir, ce qui met en lumière la valorisation de l'espace et interroge sur la possibilité pour une partie de la population de continuer à vivre dans les favelas.

En ce qui concerne la criminalité au sein des favelas qui ont été « pacifiées », on constate une réduction très importante de la violence létale, qui est revenue presque à zéro après l'intervention des UPP, ce qui révèle qu'il n'y a plus de conflits armés pour le contrôle du territoire. (Cano, 2012). Par ailleurs, policiers et habitants affirment également que la commercialisation de la drogue continue, mais sans armement lourd et sans dispute de territoire. L'absence de loisirs pour les jeunes est malgré tout une réalité qui demeure après l'intervention des UPPs. Or les bailes funks ont été supprimés ou sévèrement contrôlés par les policiers, parce que les événements étaient auparavant financés par le « trafic de drogues ». Les jeunes demeurent la partie de la population qui met le plus en question la présence de la police dans leur vie quotidienne. Machado da Silva (2010) attire l'attention sur le contrôle exercé par la police qui s'immisce dans la vie des habitants, infantilisant les

favelados par la régulation de leur vie quotidienne, ressemblant ainsi aux politiques moralisantes des années de Vargas. Dans ce sens, cet auteur souligne également les dangers que la politique des UPPs finisse par engendrer exactement ce qu'elle veut combattre, à savoir le clivage entre la favela et la ville, représentation qui a été largement diffusée dans les années quatre-vingt dix notamment à travers le livre « *Cidade Partida* », du journaliste Zuenir Ventura⁴⁴.

Les UPPs sont encore assez récentes, les analyses plus approfondies seront possibles quand les actions et les effets du programme seront davantage consolidés. Néanmoins, en l'état actuel des choses, les UPP ont réussi ce qu'elles ont affiché comme leurs objectif essentiel : celui de réduire la violence létal dans les favelas occupées. La question qui demeure concerne la durabilité de leur action dans le temps, ainsi que l'extension de ce projet à d'autres zones moins favorisées et plus violente de la ville. Reste à savoir si cette intervention pourrait agir sur les représentations sociales et l'imaginaire qui sont toujours associés aux favelas, dépassant une fois pour toutes la représentation de la ville clivée qui sépare la favela de l'*asfalto*⁴⁵.

2. Les jeunesses en situation défavorisée en France et au Brésil : des traces du passé colonial dans la contemporanéité.

Selon Abramo ([2005] 2011), la conception classique de la jeunesse renvoie à un moment du cycle de vie de l'individu qui fait lien entre l'enfance, le temps des premières socialisations, de la dépendance, du besoin de protection et l'âge adulte, moment du développement de la citoyenneté, associée à la capacité de production pour subvenir à ses propres besoins, de la reproduction à travers la création de l'ascendance, mais aussi de participation aux droits, aux devoirs et aux décisions qui régulent la société. L'auteure indique encore que la notion de jeunesse apparaît dans la société moderne occidentale, en tant que temps supplémentaire dévolu au déploiement de la deuxième socialisation, suite aux

⁴⁴ Ce livre a été écrit après l'assassinat de vingt-et-un habitants de la favela de Vigario Geral par la police suite à un règlement de compte avec les trafiquants. Zuenir Ventura analyse ce qui se passe du « côté de la favela », et du « côté de la ville ». Quelques années plus tard, Adair Rocha écrit « *Cidade Cerzida, a costura da cidadania no Morro Santa Marta* » (2000) qui s'interroge sur les conflits entre la favela et l'*asfalto*, et les identifie comme des défis de la cité.

⁴⁵ *Asfalto* : Bitume, argot pour faire référence aux quartiers de la ville et à la ville en général, en opposition à la favela.

exigences de développement des relations sociales venues avec la société industrielle, ancrée donc dans l'expérience de la bourgeoisie. (pp. 40-41) Néanmoins, les changements opérés tout au long des derniers siècles ont provoqué une extension de la jeunesse, au niveau temporel, avec l'élargissement de la tranche de vie qu'elle comporte, mais aussi au niveau social, dans la mesure où elle constitue une expérience qui traverse également les classes populaires. Par ailleurs, la jeunesse devient une finalité en elle-même, du fait des possibilités d'expérimentations et de la liberté qu'elle offre. La jeunesse n'est plus seulement une préparation pour l'âge adulte. Or, si les jeunes qui habitent dans les favelas et dans les banlieues peuvent jouir des nouvelles expériences et des libertés associées à cet âge, ils se retrouvent cependant en position de faiblesse dans ce jeu social qui est sensé les conduire à la place qui leur est promise au sein de la société en tant qu'adultes. La stigmatisation associée au regard social porté sur leur appartenance ethnique, sociale et sur leur espace de vie marquera les modes d'accès à la construction de la citoyenneté.

Les différences entre les vécus associés à la jeunesse avaient déjà été mises en lumière par Bourdieu (1980), pour qui « la « jeunesse » n'est qu'un mot ». La jeunesse est présentée par le sociologue comme une catégorie utilisée dans la production de l'ordre social, à travers l'assignation des places, introduisant la différence au niveau de l'axe temporel qui révèle la dispute entre les jeunes et les vieux. Dans ce sens, la jeunesse devient relative, dans la mesure où un individu sera toujours plus jeune ou plus vieux que quelqu'un d'autre. Mais la notion de jeunesse varie également en fonction de l'appartenance à la classe sociale, ce qui fait que les expériences ne sont pas homogènes pour les individus d'une même tranche d'âge. Selon Bourdieu, si dans la bourgeoisie les individus peuvent prolonger leur adolescence, pour jouir d'avantage de l'« irresponsabilité provisoire » de la jeunesse, le jeune ouvrier n'a pas l'expérience de l'adolescence, il se lance tôt dans le monde du travail. Aujourd'hui, les exigences de prolongement des études comme moyen de mobilité sociale finissent par étendre la période de la jeunesse, qui sera différemment vécue en fonction du positionnement du jeune dans le champ social. Ainsi, il faut parler *des jeunesses* qui se distinguent par les différentes accumulations de capitaux social, économique, culturel et symbolique pour construire ce passage à l'âge adulte et avoir une place dans la société. Dans ce sens, ce qui fait lien entre les jeunes que nous avons rencontrés pour la réalisation de ce travail est plus le partage des difficultés sociales et économiques traversées durant cette phase de leur vie qu'un sentiment d'appartenance à la catégorie « jeunesse ».

Si aujourd'hui de jeunes universitaires diplômés et de jeunes commerçants prospérant dans leurs affaires vivent également dans les favelas et les banlieues pauvres, la population jeune brésilienne et française qui vit dans ces espaces urbains est encore touchée par des défis supplémentaires concernant leur insertion professionnelle, du fait des stigmates associés à ces espaces sociaux, qui comme nous le verrons dans la suite, renvoient à la discrimination des catégories raciales. Pour Castel, (2007) ces jeunes français – et selon nous également les jeunes brésiliens – subissent une discrimination négative. « Être discriminé négativement, c'est être assigné à un destin sur la base d'une caractéristique que l'on n'a pas choisie, mais que les autres vous renvoient sous la forme d'un stigmat. La discrimination négative est une instrumentalisation de l'altérité constituée en facteur d'exclusion. » (p. 12) La discrimination négative de ces jeunes s'associe ainsi au risque de devenir des « surnuméraires » (Castel, 1995), des individus dont l'instabilité de la place sociale et la précarité des trajectoires renvoient à une vulnérabilité de masse. Pour Sawaia (2006), si tous les individus sont intégrés à la société, leur intégration ne se réalise pas toujours de la même façon, certains étant confrontés à une « intégration perverse » :

« La société exclut pour inclure et cette transmutation est la condition de l'ordre social inégal, ce qui implique le caractère illusoire de l'inclusion. Nous tous sommes insérés d'une certaine façon, pas toujours décente et digne, dans le circuit reproductif des activités économiques, étant la grande majorité de l'humanité insérée à travers l'insuffisance et les privations, qui se déploient en dehors du secteur économique. » (Sawaia, 2006, p. 08)

La discrimination négative serait ainsi une façon d'inclure à travers le stigmat, ce qui aura une incidence dans l'insertion économique et sociale des jeunes habitants des banlieues pauvres et des favelas. Nous avons vu plus haut dans ce chapitre que l'évolution de ces espaces urbains a été marquée par l'image négative renvoyée au territoire et à leurs habitants, qui occupent une certaine fonction dans l'organisation symbolique de ville. Dans ces espaces sociaux, s'opère une condensation symbolique qui en fait les dépositaires de l'indésirable dans la composition de la ville (Wacquant, 2006). Ainsi, les favelas et les banlieues sont les espaces urbains associés du point de vue de la société globale aux catégories raciales discriminées dans les sociétés brésilienne et française, et qui renvoient plus profondément aux traces du passé esclavagiste et colonial qui a marqué ces deux pays. Il est une évidence incontestable : bien que les favelas et les banlieues ne soient pas habitées uniquement par des Noirs ou par des immigrants issus d'ex-colonies françaises et encore moins exclusivement par

des pauvres, dans la société globale, ces espaces sociaux se présentent comme des lieux racialisés de la ville.

Au Brésil, les classes sociales sont fortement marquées par la couleur de la peau. Si la montée dans la hiérarchie sociale correspond au blanchissement de la peau, inversement, l'appauvrissement coïncide avec le teint qui devient plus foncé. Les différences sociales sont donc racialisées, la couleur de la peau s'imposant comme un déterminant de l'accès à l'éducation, au travail, aux loisirs et même à la santé. (Flauzinha, 2008) La synthèse des indicateurs sociaux du IBGE, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, montre qu'au cours de l'année 2009, parmi le 1% de la population le plus riche, 82,5% étaient de couleur blanche, 1,8% de couleur noire et 14,2% métisse. Par ailleurs, parmi les 10% les plus pauvres, 25,4% de la population étaient de couleur blanche, 9,4% de couleur noire et 64,8% métisse⁴⁶. La population la plus démunie, majoritairement noire et métisse, est conduite ainsi à trouver dans l'espace urbain des alternatives d'habitation qui lui sont accessibles, dans les banlieues lointaines, ou encore dans les parties les plus pauvres de la ville, dans les favelas.

La population noire arrive au Brésil au début du XVI^{ème} siècle, avec le trafic négrier. Les esclaves venus d'Afrique sont contraints au travail dans les plantations de canne de sucre, qui contrairement à l'élevage et à l'exploitation du bois, exige une main-œuvre abondante pour le labeur très pénible dans les champs. L'exploitation brutale a fait diminuer de 4 à 5 ans l'espérance de vie des 3,6 millions d'esclaves qui sont arrivés de l'Afrique au Brésil durant quatre siècles. Des récits contradictoires sont par ailleurs produits sur l'esclavage brésilien. A côté des affres du travail forcé, une relation intime est décrite entre les fazendeiros et les esclaves (Dabène, 2006). Suite à l'abolition de l'esclavage (1888), et face au défi que constituait la création de l'unité de la nation, apparaît la thèse du métissage brésilien, qui trouvera son socle théorique dans les années trente avec Gilberto Freyre, qui développe l'argument d'une démocratie sociale et ethnique. En effet, la relation affective et patriarcale entre les maîtres et les esclaves, mais aussi les relations entre les colons portugais et les indiens seraient à l'origine du métissage brésilien, produisant l'estompement des différences raciales et l'homogénéité d'une nation métisse. Il se produirait ainsi une tolérance et une cordialité entre les Brésiliens, qui annulerait toute forme de racisme. Ces analyses sont le fondement du mythe de la démocratie raciale, qui a été fortement diffusée par des

⁴⁶ <http://www.ibge.gov.br/home/> accès 25 mai 2013.

historiens dans les débuts du XX^{ème} siècle, et malgré le discrédit dont elle fait objet aujourd'hui, le récit produit par ce mythe fondateur se montre toujours opérant dans la construction identitaire brésilienne. Dans la fin des années quatre-vingt, le racisme a été criminalisé, ce qui a été un pas important pour la reconnaissance de la discrimination raciale passée sous silence dans le pays (Poli, 2005), le mythe de la démocratie raciale servant notamment à dissimuler le racisme.

« La démocratie raciale apparaît comme une alternative pour l'exercice de la domination qui évite la confrontation directe, tout en préservant les dissymétries raciales. A partir de cette perspective, le traitement de la question raciale se fait par son envers, dans une dynamique qui tait et empêche l'énonciation du racisme. Dans un paradoxe apparemment insoutenable, ce mécanisme idéologique sophistiqué produit une réalité-abîme qui correspond à un conte idyllique dans lequel les Noirs et les Blancs vivent en harmonie. » (Flauzina, 2008, p. 48).

Le groupe de rap paulistano Racionais MC's dans le rap *Racistas Otarios* (1990) donnent leur vision sur le mythe brésiliens de démocratie raciale :

O sistema é racista cruel

Le système est raciste, cruel

Levam cada vez mais Irmãos aos bancos dos réus

Il amène de plus en plus des frères aux bancs des accusés

Os sociólogos preferem ser imparciais

Les sociologues préfèrent être impartiaux

E dizem ser financeiro o nosso dilema

Et disent qu'être financier est notre dilemme

Mas se analisarmos bem mais você descobre

Mais si on analyse bien tu découvres

Que negro e branco pobre se parecem

Que Noirs et Blancs se ressemblent

Mas não são iguais

Mais ne sont pas pareils

(...)

Da lei anti-racismo na constituição

La loi anti-raciste dans la constitution

Infalível na teoria inútil no dia a dia

Infaillible en théorie, inutile au jour le jour

Então que fodam-se eles com sua demagogia
 Alors, je n'en ai rien à foutre de leur démagogie
No meu país o preconceito é eficaz
 Dans mon pays le préjugé est efficace
Te cumprimentam na frente E te dão um tiro por trás
 Te saluent devant et te donnent un tir par derrière
"O Brasil é um país de clima tropical
 « Le Brésil est un pays de clima tropical
Onde as raças se misturam naturalmente
 Où les races se mélangent naturellement
E não há preconceito racial. Ha, Ha....."
 Et il n'y a pas de préjugé racial. Ha, Ha... »
Racistas otários nos deixem em paz...
 Racistes idiots nous laissent en paix

Selon Flauzina (2008), avec la fin de la période esclavagiste et le ‘noircissement’ de la pauvreté qui s’ensuit, le racisme est devenu un moyen pour la population blanche pauvre de conserver ses privilèges et de marquer sa distinction vis-à-vis des Noirs, qui voient quant à eux dans la catégorie des pauvres un moyen de se détacher de l’image de l’esclave, et ainsi de rentrer dans un autre univers qui leur était jusqu’alors interdit à cause du statut déshumanisant imposé par l’esclavage. Selon l’auteure, si dans la contemporanéité la pauvreté blanche a été aggravée par la nouvelle structure économique d’un monde mondialisé, la pauvreté des Noirs ne peut pas être comprise uniquement sous l’angle économique. La fin de l’esclavage et les nouvelles modalités d’expression du racisme au Brésil ont fait de la pauvreté l’espace naturel d’existence de la population noire, qui depuis la post-abolition a été envoyée dans les espaces urbains défavorisés, ce qui a déterminé la configuration de la spatialité urbaine. Dans ce sens, les facteurs ethniques, urbains et sociaux composent la situation défavorisée à laquelle une partie de la jeunesse brésilienne doit faire face, et qui rappelle celle de certains jeunes Français.

Selon une enquête réalisée en 2003 à Toulouse⁴⁷, auprès d’une population variée du point de vue de l’âge, de l’appartenance sociale et du niveau d’instruction, les chercheurs ont identifié « une tendance à l’ « ethnicisation » des regards sur la société française », ainsi que

⁴⁷ Bancel, N. ; Blanchard, P. ; Lemaire, S., « Les enseignements de l’étude conduite à Toulouse sur la mémoire coloniale » in Blanchard, P. ; Bancel L, N. ; Lemaire, S., (dir) *La fracture coloniale – La société au prisme de l’héritage colonial*. Paris, Édition La Découverte, 2006, pp. 251-258.

l'expression par les « Français de souche » d'un sentiment d'illégitimité par rapport à la présence d'immigrés issus de l'ex-Empire sur le territoire français, sans qu'il leur soit néanmoins possible de situer dans le temps cette immigration. Les relations entre immigrés et Français ont été majoritairement qualifiées de « négatives », le regard de la société française *s'ethnicisant* notamment vis-à-vis des jeunes. Ces analyses ont conduit les chercheurs à l'organisation d'un ouvrage collectif, « La fracture coloniale – La société au prisme de l'héritage colonial »⁴⁸ où le passé colonial est présenté comme un retour du refoulé dans la société française, qui s'exprime également par la situation des jeunes aujourd'hui dans les banlieues, héritiers de l'histoire de leurs ascendants. Les auteurs soulignent qu'il ne s'agit pas de faire une transposition de la situation des colonies dans les banlieues d'aujourd'hui, mais d'interroger dans quelle mesure ce passé est toujours agissant. Dans ce sens, revenir au passé colonial devient un passage nécessaire pour l'analyse de la situation de relégation vécue aujourd'hui dans les quartiers dans ses dimensions culturelle, sociale, économique, éducative, religieuse, mais également sécuritaire qui ont un lien avec l'immigration postcoloniale et avec les résistances aux modes d'intégration « à la française ».

Pour Stora (2006), l'histoire de la colonisation est passée sous silence par les institutions françaises, ce qui est la conséquence d'un déni qui a empêché la société française de reconnaître les effets de l'entreprise coloniale, d'accepter la présence de ces Français fils d'immigrants, de se percevoir en tant que société métisse et d'admettre que l'histoire de l'Orient fait partie de son histoire. En 2007, le groupe de rap La Rumeur a sorti le rap « Nature Morte » où le silence sur le passé colonial et son incidence dans le présent sont ainsi rappés :

*Qu'as-tu a m'dire d'positif sur la France et son passé d'colon
Autant pisser dans un violon, ne pense pas émotive sur la question
En oubliant d'dire merci pour l'abolition, délicate attention
J'ai dû laisser mon histoire dans le noir, à la gloire de l'homme,
d'sa furie et d'sa barbarie, entre carnages et tueries,
il n'y avait pas que d'lor et du curry
Peux-tu entendre la douleur murmurer ?
Quelle espèce n'saura pas emmurer dans l'oubli?
Jamais à l'abri, tellement d'négros qu'on a déjà viré au gris*

⁴⁸ Blanchard, P. ; Bancel, N. ; Lemaire, S., (dir.) *La fracture coloniale – La société au prisme de l'héritage colonial*. Paris, Édition La Découverte, 2006.

*A les voir plier aux caprices d'une patrie
Qui nous a laissé tellement d'cicatrices
Que veux-tu que j'retiennent de cette haine des chaînes ?
Et de tout c'qu'ils ont violemment injecté dans mes gènes
Depuis l'vol organisé qui s'opère sur nos terres
Où ont poussé les palaces et les pistes d'hélicoptère
On me demandera d'me taire, avec pour seul critère la servitude héréditaire (...)
C'est ma nature morte, mes douleurs fortes,
Qui de Guadeloupe à Gore se glissent sous leur portes
Nature morte et douleurs fortes*

Ces jeunes sont tenus au regard de la société française pour moins français que les autres, la citoyenneté n'étant pas dissociée de la nationalité dans un pays républicain. (Dubet et Lapeyronnie, 1992 ; Castel, 2007.) D'après l'article 25 du Code civil (2003), les Français qui ont acquis la nationalité française peuvent se voir déchu de celle-ci en cas de crime ou de délit, et n'en sont protégés que si cela les rend apatrides. Lors du discours de Grenoble, prononcé en 2010 par Nicolas Sarkozy, le Président a exprimé son intention d'élargir les raisons de déchéance de la nationalité à toute personne qui porterait atteinte à un représentant de la République. A travers un discours répressif et sécuritaire destiné aux jeunes Français qui vivent dans les banlieues, l'illégitimité de leur présence en France se trouve renforcée.⁴⁹

Les passés coloniaux des deux pays sur lesquels nous travaillons ne sont pas comparables : la France a été un pays colonisateur, les brutalités de l'exploitation se localisaient dans les colonies, « éloignées » de l'Empire, tandis que le Brésil a été un pays colonisé, et a connu les affres de l'esclavage sur son territoire. Néanmoins, les analyses des chercheurs brésiliens et français nous permettent d'indiquer dans l'actualité de ces deux pays une difficulté commune pour faire face à leur passé colonial : elle se manifeste en France par le déni de l'histoire de la colonisation et le refus de sa violence, exprimé à travers les arguments avancés par certains qui suggèrent les bénéfices des colonies apportés par l'entreprise coloniale et au Brésil par le déni du racisme, qui a été tout d'abord le fondement de l'exploitation coloniale et par la suite le moyen après l'abolition pour que les Blancs

⁴⁹ Par ailleurs, durant sa présidence a été également créé le 18 mai 2007 le Ministère de l' « Immigration, de l'Intégration, de l'Identité nationale et du Développement solidaire », dévoilant la conception de la nation où l'immigration et l'identité nationale sont conçues comme opposées.

gardent leurs privilèges même dans la pauvreté. Ces deux pays dissimulent ainsi l'existence des rapports raciaux, et notamment l'expression du racisme.

Selon Poli (2005), les mythes démocratiques qui traversent la France et le Brésil conditionnent l'expression du racisme dans ces deux pays et déterminent différentes modalités du combat. La démocratie raciale au Brésil fait de l'harmonie de la relation entre les races le socle de la démocratie, ce qui produit comme effet l'inhibition de la mobilisation des afro-descendants brésiliens, tandis que le mythe républicain français préconise la distance des particularismes culturels comme moyen de respecter l'égalité de traitement de tous les citoyens. Ainsi, la République restreint les possibilités de reconnaître les différences liées aux appartenances ethniques et culturelles, à travers l'injonction à l'intégration au modèle républicain. Par ailleurs, l'auteure souligne que dans ces deux pays, le soutien aux victimes de discrimination raciale exige la gênante reconnaissance du racisme, ce qui viendrait ébranler la force de leurs mythes, de leur tradition démocratique, ainsi que le fonctionnement de leurs institutions et de leurs sociétés : « la reconnaissance du racisme est fondue dans le moule des mythes démocratiques des deux pays ».

Les jeunes en situation défavorisée dans ces deux pays sont confrontés à une problématique qui les oblige à un retour au passé pour comprendre les discriminations dont ils souffrent aujourd'hui et qui font obstacle à ce qu'ils se construisent en tant que citoyens. Leur situation se présente comme un « retour du refoulé » ou un « symptôme » dans la contemporanéité de ce « passé qui ne passe pas » (Lapeyronnie, 2006), pour ces jeunes brésiliens et français qui ont en commun l'urgence d'être écoutés dans leur demande d'insertion par une place valorisée au sein de la société, par leurs réalisations professionnelles, qui leur rendent possible un autre avenir.

2.1 Jeunesses dans la banlieue : la race, l'urbain et le social.

Selon Kokoreff (2003), la catégorie « jeunes de banlieue » apparaît dans les années quatre-vingt comme une catégorie générique, rassemblant groupes et phénomènes différents comme l'échec scolaire, la délinquance, le racisme et l'islamisme, (p.101) produite par les médias à travers la théâtralisation des faits divers, par les politiques publiques qui faisaient de cette catégorie sociale leur cible et également par les travaux des chercheurs en sciences

sociales qui donnent à ce moment une vision homogène et misérabiliste de la banlieue et de ses jeunes. Selon l'auteur, cette catégorie des « jeunes de banlieue » apparaît à la fois en rupture et en continuité avec les anciens discours sur la jeunesse. Si elle est le prolongement des figures antérieures comme les apaches, les blousons noirs, les loubards, les zonards, en renvoyant à une même « dangerosité sociale », cette nouvelle catégorie introduit la question de l'immigration et de la colonisation, absente dans les constructions des jeunes antérieures.

L'immigration a été encouragée par les pouvoirs publics aussi longtemps qu'elle a répondu aux besoins immédiats de l'économie. Ce sera notamment à partir 1974, que la présence des immigrés en France commence à être traitée comme un « problème ». A ce moment-là, se produit un passage de l'immigration de main-d'œuvre à une immigration de peuplement à travers le regroupement familial, qui coïncide avec la crise économique provoquée par le choc pétrolier, produisant une réduction du besoin de main-d'œuvre. Cette année-là, est votée la suspension de l'entrée des travailleurs immigrés sur le territoire par la fermeture des frontières. Les familles qui sont venues de l'étranger pour s'installer en Europe y restent avec la peur de ne pas pouvoir revenir. La population immigrée devient la cible de l'État sous le double effet de la croissance du chômage et du développement de l'idéologie sécuritaire. En 1977, Lionel Stoleru instaure l' « aide au retour », attribuant une prime aux immigrés retournant définitivement dans leur pays d'origine, en même temps que le regroupement familial est restreint par des conditions de ressources et de logement.

L'hypothèse avancée par Dubet (1987) est que l'expérience de *la galère* des jeunes dans la banlieue est provoquée par la déstructuration du monde ouvrier qui marque les années soixante-dix, par le décalage entre l'urbanisation forte et l'industrialisation faible. Selon l'auteur, encore que les jeunes qui ont été désignés comme immigrés de deuxième génération ne soient pas les seuls à vivre *la galère*, ils sont la partie la plus visible. Ils sont les enfants de ces travailleurs immigrés, les premiers à être au chômage avec la décélération de l'économie, qui ne peuvent plus s'organiser à travers la « conscience de classe ouvrière » qui donnait un cadre pour la compréhension et pour le positionnement des individus dans les rapports sociaux de domination et d'exploitation. L'expérience de *la galère* vécue par les jeunes est ainsi composée par la désorganisation, l'exclusion et la rage, qui n'a pas d'objet et explose tous azimuts comme un mode d'action, face à l'impuissance devant l'impossibilité d'organisation d'une mobilisation collective.

La réponse de l'État à la situation de cette jeunesse se réalise à travers la politique de la ville qui se construit autour d'une spécificité ethnique, à la différence des questions sociales précédentes. Selon Donzelot (2008), la peur d'un chômage de masse fait de ces jeunes immigrés de deuxième et troisième génération le prototype de l'exclusion sociale et les politiques sociales à destination des enfants d'immigrés conduisent, paradoxalement, à leur intégration dans la société française sous l'appellation d'exclus.

Ainsi, l'aspect économique n'est pas suffisant pour comprendre la situation de la jeunesse qui vit dans les banlieues, il doit être articulé à la question raciale et ethnique qui marque l'expérience de ces jeunes dans la construction de leur place dans la société française. Lapeyronnie (1987) fait à cette époque l'hypothèse que, contrairement à ce que l'on pense, c'est précisément l'assimilation de la deuxième génération qui produit les réactions de racisme à leur égard. Pour l'auteur, la délinquance et l'action collective de ces jeunes sont en effet des signes de leur assimilation, et se présentent comme une réaction face aux barrières qu'ils rencontrent au sein de la société, liées à la crise économique mais aussi à la discrimination, pour trouver une place sociale valorisée et pour accéder à la mobilité sociale rêvée par leurs parents. Or, ces jeunes racialisés sont nés en France, scolarisés et socialisés dans les institutions françaises, où ils ont appris les valeurs républicaines d'égalité et de réussite. La discrimination et le racisme exprimés par la société globale sont des conséquences de la proximité ressentie dans la relation avec ces jeunes, de la peur qu'ils ne puissent plus être différenciés, du mélange et du métissage, et non d'un soi-disant choc culturel. Ces jeunes sont passifs et exclus de la discussion qui se place au plan de leur assimilation/intégration dans la société. (Dubet, Lapeyronnie, 1992, p.156) Les manifestations des jeunes se présentent comme une réaction à ce refus de leur reconnaissance en tant que semblables, et devient une révolte d'autant plus forte que la discrimination est elle-même considérée comme inacceptable par la société française. Dans ce sens, « le processus d'assimilation provoque au sein de la société d'accueil discrimination et racisme et, au sein de la seconde génération, frustration et indignation morale ». (Lapeyronnie, 1987, p.299)

Les analyses de Castel (2007) sur la situation des jeunes des banlieues vont dans le même sens pour affirmer que contrairement aux immigrés occidentaux qui ont été rapidement assimilés à la société française, l'incorporation des nouveaux habitus des jeunes

d'origine arabo-musulmane n'arrive pas estomper les racines qui posent obstacle à leur reconnaissance en tant que citoyens français à part entière. L'auteur précise que la race ne renvoie pas à un caractère biologique irréductible, mais à un ensemble de spécificités culturelles transmises entre les générations qui conservent et naturalisent les modes de faire, les structures mentales et affectives d'une société qui les enferme dans une différence faisant obstacle à leur intégration dans la société française. Ainsi, même si le fondement de la discrimination est naturalisé, il n'est pas biologique, il est social. (p. 92) Selon Lapeyronnie, l'ethnicisation du rapport avec les jeunes de deuxième et troisième génération « culturellement assimilés et économiquement exclus » conduit ainsi à l'analyser comme un l'héritage du rapport colonial :

« Le vécu de la discrimination et de la ségrégation, et peut-être plus encore le sentiment d'être défini par un déficit permanent de « civilisation » dans les discours du pouvoir, d'être soumis à des injonctions d'intégration au moment même où la société vous prive des moyens de la construire, évoquent directement la « colonie » et donc, pour nombre d'habitants issus de l'immigration, un « passé qui ne passe pas ». En France aujourd'hui, les individus des « quartiers sensibles » sont réduits au silence sur le plan politique, maintenus dans une très forte dépendance économique et dominés socialement et culturellement par un véritable « système » d'institutionnalisation du racisme et des rapports coloniaux. » (Lapeyronnie, 2006, p. 214)

Les jeunes se sentent ainsi privés de manifester ce qu'ils sont dans la société française. L'interdiction du port du voile est vécue comme un rejet des Arabes, comme une interdiction posée pour se conformer à une « performance républicaine », tandis que les valeurs de la République ont été par ailleurs profondément intériorisés par eux. L'affirmation de l'ethnicité de ces jeunes devient une réponse au même niveau, à travers la mise en scène d'une contre-performance arabo-musulmane pour revendiquer le droit à l'égalité dans la différence dans la République. Dubet et Lapeyronnie (1992) montrent que l'ethnicité prend des sens différents si elle est portée par des immigrés de première génération, qui y trouvent une protection et une ressource dans une situation sociale difficile, ou si elle est affichée par des jeunes de deuxième et troisième générations dont l'attachement affectif aux héritages culturels peut être affirmé comme une réaction face au racisme et aux difficultés d'insertion économique. « L'ethnicité fonctionne alors comme la rationalisation d'un amour déçu. » (p. 93)

A l'automne 2005, des « émeutes » explosent dans les banlieues françaises⁵⁰, une couverture médiatique diffuse des images spectaculaires de voitures brûlées et des jeunes révoltés qui portent des capuches. L'état d'urgence est décrété. La dégradation de l'espace par les jeunes eux-mêmes est interprétée comme un refus de leurs conditions de vie, comme l'expression de leur désespoir face à l'avenir. La rage est toujours présente, mais elle n'est pas sans objet, comme l'avait analysé Dubet en 1987. Elle est une révolte d'une jeunesse face aux injustices sociales, au racisme, à la discrimination, au manque de perspectives. Si elle ne porte pas de projet social et n'émane d'aucune organisation collective, elle manifeste la révolte des jeunes qui n'ont pas de place valorisée dans l'ordre social, qui ne se sentent pas reconnus au sein de la société. Leur révolte s'exprime comme un rassemblement des frustrations individuelles. (de Gaulejac, 1994.) Les jeunes réagissent face à la rupture du pacte social, d'une société où il n'y a pas de place pour tous. Par ailleurs, Merklen⁵¹ (2006) attire l'attention sur l'acte politique qui consiste à déqualifier l'action politique des jeunes qui brûlent des voitures comme s'il s'agissait de purs actes de délinquance. Leur ainsi déniée toute légitimité, en effaçant les messages adressés au système politique à travers les images de feu nourries afin d'être médiatisées, qui portent la revendication d'une existence sociale. Ces images sont accompagnées du slogan chanté par les jeunes « *Liberté, égalité, fraternité pas dans la cité* ». La répression des émeutes et des émeutiers, avec le durcissement de la politique sécuritaire révèle l'impuissance de l'État à traiter l'événement en tant que question sociale, et le conduit à en créer une autre, celle de l'insécurité des citoyens, de la 'racaille' qui menace l'ordre social, plus facilement attaquant.

Pour Bachmann, (1993) « les jeunes de banlieue ne sont en effet ni rattachables à leurs racines, ni assimilables à leur seule modernité médiatique. Ils tentent, à leur manière, de se construire une formation culturelle de compromis, qui leur permet à la fois d'interpréter le monde social et de le maîtriser dans l'imaginaire. » (p. 150) Nous verrons plus loin comment l'expression par le rap peut être utilisée par les jeunes comme un moyen d'expression de leur révolte et de un combat symbolique contre l'imaginaire qui leur est associé. Nous devons tout d'abord examiner de plus près la situation de la jeunesse brésilienne en situation défavorisée.

⁵⁰ Les émeutes ont suivi la mort de deux jeunes électrocutés à Clichy-sous-Bois, banlieue française, suite à une poursuite de la police et se sont déroulées du 27 octobre au 17 novembre.

⁵¹ Denis Merklen, « Paroles de pierre, image de feu », communication orale lors de l'atelier organisé par l'École des Hautes Études en Sciences Sociales *Penser la « crise » des banlieues » que peuvent les sciences sociales ?* 24 janvier 2006.

2.2 Jeunesses dans les favelas : la race, l'urbain et le social

Selon Abramo ([2005] 2011), c'est à partir du milieu des années quatre-vingt dix que la jeunesse brésilienne est saisie en dehors du vécu des classes moyennes. C'est à ce moment qu'émerge l'approche des « questions sociales » liées à la jeunesse dans le cadre de la lutte pour la citoyenneté et pour l'égalité des droits des jeunes qui vivent dans la pauvreté. Cette nouvelle perception de la jeunesse est liée à l'apparition sur la scène publique des jeunes en tant qu'acteurs sociaux, issus des milieux populaires, porteurs de projets culturels – parmi lesquels notamment le hip-hop – dont la cible est les jeunes eux-mêmes. Selon Tommasi (2010)⁵², la jeunesse est ainsi transformée à la fois en « public cible » et en « protagoniste » de la scène sociale, les nouveaux modes d'intervention auprès de cette population étant consolidés durant les années deux mille. L'image des jeunes en situation défavorisée renvoie à des individus pas ou peu scolarisés, exclus du marché du travail, dont l'oisiveté laisse ouverte la possibilité d'une entrée dans le « trafic de drogues », renouvelant ainsi la représentation de la jeunesse en tant que problème social, longtemps diffusée au sein des sciences sociales. Dans les années 2000, les interventions destinées à la jeunesse encouragent les jeunes à devenir des « protagonistes sociaux », ce qui selon Tommasi devient le synonyme d'une « bonne citoyenneté », de l'engagement dans les causes sociales et de la solidarité au sein de leur lieu de vie. Dans ce sens, l'image du jeune en tant que « protagoniste social », capable de s'organiser et d'agir sur sa propre vie et sur son environnement, notamment à travers la culture, viendrait s'opposer à celle du jeune en tant que problème social. Ainsi, les images des jeunes liées à ces activités culturelles à travers la musique et l'expression corporelle sont de plus en plus diffusées par des associations et des ONGs. Tommasi (2007) souligne par ailleurs que si l'affirmation des nouvelles subjectivités a eu le mérite d'organiser des identités et de permettre leur expression dans l'espace public, au sein de groupes jeunes mobilisés, cela s'est transformé en la construction de « boîtes identitaires » « *caixinhas identitarias* », où chaque petit groupe (noirs, handicapés, homosexuels...) renvoie à des revendications particulières, la diversité étant vécue comme un clivage à l'origine des rapports concurrentiels entre eux en ce qui concerne l'occupation de l'espace et l'obtention de ressources.

⁵² Livia de Tommasi e Marlos Alves Bezerra, communication orale au 34^o Encontro Anual da Anpocs « *Arte do Contornamento : trajetórias de jovens da periferia de Natal-RN* », 25-29 octobre 2010.

Selon l'ONU, la jeunesse comprend la période de la vie entre 15 et 24 ans. Néanmoins, au Brésil, la Secretaria Nacional de Juventude, créée par l'État en 2005, étend la jeunesse jusqu'à l'âge de 29 ans, admettant que le passage à l'âge adulte est devenu un processus plus complexe qui demande plus de temps. Pour les jeunes interviewés lors de l'enquête « Perfil da Juventude brasileira »⁵³ le pire dans le fait d'être jeune est de vivre avec des risques « *conviver com riscos* » (Abramo et Branco, [2005] 2011, p. 380). Comme nous l'avons vu plus haut dans ce travail, les jeunes au Brésil sont les premières victimes des morts par arme à feu dans le pays, dont le taux de 20,4 pour 100.000 habitants en 2010 lui fait occuper la 9^e place parmi les 100 pays analysés dans le rapport (Waiselfisz, J, 2013)⁵⁴. A l'âge de 21 ans, le taux s'élève à 56,4 morts pour 100.000. Si la violence est présente dans la vie de tous les jeunes brésiliens, et fait partie de leurs préoccupations, le genre et la race influent très fortement sur la caractérisation des victimes. Le pourcentage de victimes de mort par arme à feu du sexe masculin est de 93,9% contre 6% pour le sexe féminin. Par ailleurs, les taux d'homicide dans la population noire sont de 19,7 morts pour 100.000 individus, tandis que le taux est de 10,5 homicides pour 100.000 parmi les Blancs. C'est-à-dire que meurent proportionnellement 88,4% plus de Noirs que de Blancs. En outre, les statistiques de l'IBGE⁵⁵ montrent qu'en 2009, parmi la population de 25 ans ou plus, 15% des Blancs ont un diplôme professionnel après le bac, ce pourcentage étant ramené à 4,7% pour les Noirs et à 5,3% pour les Métisses.

Peralva (2001) affirme que « le racisme est vécu comme une expérience complexe et multidimensionnelle, avec deux faces principales : celle d'une définition négative du Noir (la face raciale) et celle d'une définition négative du *favelado*. Ces deux définitions étant complémentaires et presque indissociables. Le balancement constant entre l'une et l'autre, dans les propos des victimes du racisme exprime leur difficulté à en interpréter les vraies causes. » (p. 53) D'autres chercheurs analysent cette situation à travers la prégnance du mythe de la démocratie raciale qui produit la dissimulation du racisme « racial ». Ainsi l'espace urbain se présente comme une métonymie de l'expression de la discrimination raciale, la classe sociale ayant pour fonction d'homogénéiser les différences raciales à travers la pauvreté. (Peralva, 2005 ; Flauzina, 2008 ; Lopes, 2011). Au Brésil, être jeune, noir,

⁵³ Une enquête réalisée par la Fundação Perseu Abramo en 1999 a fourni d'importantes données sur la jeunesse brésilienne qui ont été analysées par différents chercheurs dans l'ouvrage *Retratos da Juventude Brasileira*, en 2005, dirigé par Abramo et Branco, et réédité en 2011.

⁵⁴ Rapport *Mapas da Violência 2013*, coordonné par Waiselfisz, J, 2013.

http://www.mapadaviolencia.org.br/pdf2013/MapaViolencia2013_armas.pdf, accès 08 mai 2013.

⁵⁵ <http://www.ibge.gov.br/home/>

habitant d'une banlieue ou d'une favela expose aux difficultés à poursuivre une scolarité, à trouver un travail stable mais également aux risques de violence et de mort prématurée.

Les afro-descendants brésiliens mobilisés à travers le Movimento Negro prescrivent le rassemblement dans la catégorie noire des *pretos* et *pardos*⁵⁶, pour considérer que cet assemblage représente davantage le processus de reconstruction identitaire développé depuis les années soixante-dix, valorisant les traits de la matrice africaine en opposition à la matrice européenne qui produit le « blanchissement » des Brésiliens à travers le métissage, contrairement aux organismes d'État qui opèrent une distinction entre eux. Dans ce sens, l'IBGE signale une augmentation de la proportion de la population qui se déclare⁵⁷ *preta ou parda* dans la dernière décennie, respectivement 5,4% et 40,0% en 1999 ; 6,9% et 44,2% en 2009, changement que les analystes interprètent à partir de la récupération de l'identité raciale des Brésiliens. Le Brésil serait ainsi le deuxième pays au monde pour sa population noire, derrière le Niger. (Santos, Santos et Borges, [2005] 2011)

Encore qu'aujourd'hui au Brésil des mouvements de retour critique sur l'édification des rapports raciaux entre les Brésiliens soient présents et agissants, le mythe de la démocratie raciale se montre toujours opérant dans la construction de la représentation de la nation chez les jeunes. Selon l'enquête menée par la Fundação Perseu Abramo, la fierté d'être Brésilien est partagée par 91% des jeunes noirs et blancs, tandis que le trait cordial et joyeux est désigné comme une fierté par 23% des Noirs et 25% des Blancs, ce qui dévoile la prégnance de l'imaginaire du peuple cordial et accueillant, dont l'harmonie et l'homogénéité de la composition voile les rapports de discrimination raciale (Santos, Santos et Borges, [2005] 2011, p. 295).

Nous nous intéresserons à l'expression commune de ces jeunes brésiliens et français en situation défavorisée à travers le hip-hop, notamment à travers le rap, que nous analyserons tout au long de ce travail comme un moyen d'expression et de construction

⁵⁶ *Pretos et pardos* : Noirs et Métisses.

⁵⁷ A partir des années quatre-vingt, les individus déclaraient eux-mêmes leur couleur : « *branco* » (blanc), « *preto* » (noir) et « *pardo* » (métis). Les questionnaires présentaient donc la couleur déclarée de l'enquêté et la couleur observée par l'enquêteur. En 1995, un sondage mené par le journal Folha de São Paulo, a confronté pour la première fois la réponse de l'enquêteur et de l'enquêté concernant la couleur de la peau, pour montrer que les enquêteurs ont tendance à « blanchir » la population, en particulier sur la base des ressources socio-économiques et du niveau d'études des enquêtés. (Poli, 2005, p. 10).

d'une place dans le monde, de production de sens et de significations, de création de liens sociaux à travers une parole partagée et adressée à l'autre – à la fois dans la proximité et au niveau du groupe de pairs – mais également à la société globale. Dans les deux premiers points de ce chapitre nous avons présenté la formation des espaces sociaux où vivent ces jeunes ainsi que l'héritage du passé colonial qui sont toujours agissants dans les rapports de discrimination. Nous nous consacrerons maintenant à la présentation du hip-hop pour comprendre dans quelle mesure cette manifestation artistique culturelle et urbaine fait lien entre ces jeunes et se présente comme un socle commun de revendications et de dénonciations. Il se présente comme un moyen de nommer leur expérience et de construire un récit à la première personne – du singulier et du pluriel – sur leur vécu à la fois dans la localité de l'espace social et dans la globalité de la société. A travers le hip-hop, ces jeunes trouvent un socle symbolique pour revenir sur leur histoire, pour organiser leur résistance et revendiquer un autre avenir.

3. Le hip-hop

Nous devons maintenant faire un bref retour sur l'histoire du hip-hop depuis son apparition aux États-Unis jusqu'à son arrivée en France et au Brésil, de façon à restituer le récit fondateur de cette expression artistique. L'histoire de ce mouvement culturel urbain a été légitimée ces dernières années à travers les ouvrages qui se sont consacrés au hip-hop, et qui reprennent à chaque fois le récit de son apparition (Faure, Garcia, 2005). Ce travail a été réalisé pour la première fois en France par Lapassade et Rousselot (1996)⁵⁸, qui ont posé le contexte historique et les éléments factuels donnant naissance au hip-hop aux États Unis et retracé l'origine de son arrivée en France (Pecqueux, 2007). Depuis les années 90, ces jalons ont été repris par les nouveaux chercheurs qui se lançaient dans la compréhension de cette nouvelle expression en France, mais qui n'avaient peut-être pas suffisamment de recul pour produire des analyses sur les différentes appropriations du mouvement urbain dans les contextes des nouveaux pays, ou qui étaient encore trop enthousiasmés par son apparition pour pouvoir produire un regard autre qu'idyllique, afin de problématiser les enjeux qui le traversent. Ces analyses affirment les atouts et les potentialités de cette expression artistique dans la construction identitaire des jeunes stigmatisés, la pacification des conflits qui les

⁵⁸ Publié la première fois en 1991.

traversent, ainsi que leur émancipation et leur autonomie. En 1995, le groupe NTM prend du recul pour attirer l'attention sur l'idéalisation dont le hip-hop fait l'objet dans ses débuts à travers le rap « Tout n'est pas si facile » :

*1983, il y plus de dix ans déjà
Le hip-hop en France faisait ses premiers pas
Il n'y avait pas de règles, pas de loi
Non, surtout pas de contrat
Pas de problèmes entre toi et moi
Tout était clair, du but à la manière
Dont tout devait se faire, naïf, novice, mais tellement fier
D'évoluer dans un système parallèle
Où les valeurs de base étaient pêle-mêle
Peace, Unity, Love and Having Fun
Le hip-hop n'a jamais eu besoin de gun
Ni de gang, de toys, ni de bande (...)
Et ô combien l'unité, même en pensée, est illusoire
Oh ! C'est bon, laissez tomber les mouchoirs
C'est OK, on est toujours là pour foutre la foire*

Dans les années 2000, avec plus de recul et un regard analytique plus affiné, certains chercheurs reviennent sur le sujet de façon plus critique pour problématiser davantage la construction du récit sur le mouvement hip-hop, ainsi que sur les pratiques qui l'entourent, plusieurs auteurs soulignant les risques d'une approche populiste ou misérabiliste de cette expression artistique (Pecqueux 2007 ; Faure, 2005 ; Hammou, 2012, Shapiro, 2012). Du côté brésilien, un mouvement semblable peut être identifié, conduisant certains chercheurs, encore minoritaires, à se positionner de façon critique par rapport aux analyses des enjeux qui marquent l'expression par le hip-hop. (Tommasi, 2010⁵⁹ ; Lages et Neves, 2008).

Dans ce chapitre, nous nous employons à caractériser et à situer les origines de l'expression par le rap, dont la pratique et les enjeux concernant les jeunes rappeurs feront l'objet des analyses développées tout au long de ce travail.

⁵⁹ Livia de Tommasi e Marlos Alves Bezerra, présentation au 34^o Encontro Anual da Anpocs « Arte do Contornamento : trajetórias de jovens da periferia de Natal-RN », 25-29 octobre 2010.

3.1 L'histoire du hip-hop : Afrika Bambaataa, Zulu Nation et les 5 éléments

L'histoire du mouvement hip-hop a ses origines en Jamaïque, dans les années soixante, à l'époque où les jeunes s'amusaient lors des soirées dans les espaces publics avec des *sounds systems*, des sortes de discothèques mobiles. Les animateurs de ces soirées agissaient sur la musique jouée grâce à des manipulations manuelles, en la ralentissant ou en la coupant, en ajoutant des commentaires improvisés et rimés sur le rythme, performance qui leur conférait une notoriété. Parmi les plus populaires des musiciens jamaïcains se trouvait Kool Herc, dont les improvisations évoquaient les problèmes économiques et politiques en Jamaïque, ainsi que la violence à Kingston, en même temps qu'elles créaient une ambiance pour le public. A la fin des années soixante, la crise économique le pousse à quitter Kingston en direction à New York, où il arrive en 1967. Son bagage culturel trouve ancrage dans le South Bronx, où Kool Herc organise des soirées qui deviennent de plus en plus populaires auprès des jeunes. C'est l'époque où naissent les *block parties*, inspirés par les *sound-systems* jamaïcains. Selon Pecqueux (2007), ces soirées ont été déterminantes dans l'émergence du rap. Leurs organisateurs y avaient tenu compte des relations de voisinage, essentielles dans la culture américaine. Les *block parties* étaient une occasion pour les artistes du quartier de montrer leur musique aux habitants. L'auteur souligne par ailleurs que cela doit être saisi dans le contexte des ghettos newyorkais fortement marqués par la criminalité. Ces soirées deviennent un moyen de produire une nouvelle image des espaces urbains, et constituent dans le même temps un essai d'éloigner les jeunes des mauvaises influences par le biais de la musique (p. 122).

Ainsi, lors des *blocks parties* des années 70, Kool Herc introduit dans la culture noire new-yorkaise les *toasters*, qui désignent en Jamaïque les artistes qui improvisent sur le reggae, utilisant une diction précise produisant un effet auditif « faisant sauter les mots comme les tartines (*toasts*) « sautent » d'un grille pain » (*ibid.* p. 125), les techniques étant améliorées et adaptées aux prononciations américaines. Sur ce chemin, Kool Herc créera le *sample*, la base musicale du rap, constituée par des échantillons de différentes musiques rassemblées, donnant naissance à une nouvelle base instrumentale. Le *sample* sera l'objet de sévères critiques qui le considèrent comme une forme de piratage, d'appropriation de la création d'autrui, encore que la production d'une nouvelle base sonore à partir des différents échantillons préexistants soit certaine. La paternité du rap lui est ainsi attribuée. (Lapassade et Rousselot, 1996)

Si nous remontons dans les années soixante, nous découvrons les racines jamaïcaines du rap. Néanmoins, cette expression a pris ancrage et a évolué dans le South Bronx,

assimilée comme l'expression d'une culture noire dans un sens plus large. Elle se liait au combat de Martin L. King, de Malcom X, des Black Panthers pour la construction d'une conscience du peuple noir qui leur apporterait un autre destin. En effet, dans les années soixante et soixante-dix, la fierté d'être noir était déjà chantée par les artistes de la *black music*. La filiation de la soul, du jazz et du funk, avec des références à des artistes comme James Brown est reconnue et mise en avant par les premiers acteurs du hip-hop. La lutte pour la reconnaissance et la valorisation de la culture noire à travers le hip-hop est présentée ainsi comme inscrite dans leur continuité. La *blackness* est toujours affirmée par *The Last Poets*, considéré comme le groupe le plus influent dans la construction des bases du mouvement hip-hop, qui chante depuis la fin des années soixante : « *Wake up nigger !* »

Le rap, l'acronyme en anglais de *Rhythm And Poetry*, est ainsi né dans les années soixante-dix dans le South Bronx, ghetto newyorkais, d'un mélange de racines jamaïcaines et d'influences de la culture noire, opéré dans les *block parties*, ces événements festifs où s'amusaient la jeunesse des quartiers défavorisés. L'animation prise en charge par les artistes qui assuraient l'ambiance de ces soirées a été rapidement investie d'un positionnement critique à travers la dénonciation de la réalité sociale de ces quartiers et de la détresse de leur jeunesse.

Dans le début des années soixante-dix, Afrika Bambaataa, organisateur des *block parties* comme Kool Herc et Grandmaster Flash a créé un nom, le « hip-hop », pour rassembler dans un seul mouvement culturel la musique, la danse et les arts plastiques nés dans le ghetto newyorkais. Certaines spéculations sur la signification de « hip-hop » avancent que le « hip » serait un mot d'argot américain qui fait référence à la débrouillardise, à un type d'intelligence, et le « hop » une onomatopée évoquant un saut, un mouvement des anches. Le hip-hop est composé de quatre éléments, le break danse, le graffiti, le DJ et le rap. En effet, le rôle de l'animateur de la soirée, *Master of Ceremony*, le MC, celui qui fait des improvisations chantées sur la musique et qui est aujourd'hui désigné comme rappeur, est à distinguer dans son rôle du DJ, le disc jockey, qui met la musique, en créant des effets sonores à partir de ses interventions sur la musique. Par la suite, Afrika Bambaataa ajoutera un cinquième élément au mouvement hip-hop : la connaissance. Si en France ce cinquième élément n'est mis en avant ni par la littérature consacrée au hip-hop ni par les artistes eux-mêmes, au Brésil, les artistes appartenant à ce qu'il a été convenu appelé la *old school*, ceux qui sont toujours liés au discours du hip-hop véhiculé à ses origines, sont très attachés à cet élément.

Ils mettent de la sorte en lumière la valeur de leur pratique en tant que mode de « prise de conscience » des rapports de domination, que mode d'engagement dans le combat social, ainsi que comme code de conduite sur la voie de la « bonne attitude », celle qui tient éloigné des pratiques illégales. C'est la conscience qui relierait ainsi les quatre autres éléments, conférant du sens au mouvement artistique qui les rassemble autour d'un engagement commun.

Au moment de la création du hip-hop, Afrika Bambaataa l'investit comme un moyen pour intervenir auprès des jeunes touchés par le chômage et par les conflits entre les gangs dans les ghettos new-yorkais. Le rappeur est lui-même ancien membre du gang *Black Spades*. L'histoire raconte qu'il fait partie de cette « caste-famille », aux règles strictes, qui sème la terreur, jusqu'au jour où son meilleur ami meurt sous ses yeux de plusieurs coups de couteaux. A partir de ce moment, Bambaataa décide de transformer la violence en expression artistique, transformant l'énergie négative en énergie constructive. (Chang, 2011) En 1974, Afrika Bambaataa crée la Zulu Nation, l'institution qui fournit au hip-hop son socle, diffusant ses principes et consolidant le mouvement politique et culturel. La Zulu Nation devra véhiculer ce message de pacification à travers les périphéries du monde, dans le but de rassembler les *frères*, dans une *famille* et de donner ainsi une autre ampleur au mouvement qui ne se limite plus aux problématiques des ghettos noirs étatsuniens. Le hip-hop ne s'adresse pas uniquement aux *black boys*, mais aux jeunes de toutes les périphéries dans le monde. Le mouvement devient l'instrument d'un combat qui dépasse les limites liées aux appartenances ethniques ou nationales. La jeunesse qui vit dans l'espace social défavorisé est ainsi faite le destinataire du message de résistance et de valorisation transmis par le biais de ce mouvement culturel. Au Brésil, plusieurs rappeurs répéteront les paroles du groupe Racionais MC : « *Periferia é periferia (em qualquer lugar)* »⁶⁰

La création de ce réseau mondial entre les périphéries correspondait à l'intention du fondateur du hip-hop, qui a voyagé partout dans le monde pour diffuser ce message et rassembler les 'frères'. Afrika Bambaataa est devenu un personnage mythique, son nom signifierait « Maître bien-aimé », qui rassemble les jeunes autour des arts et du message transmis par le hip-hop. D'après Lapassade et Rousselot (1996), Bambaataa reprend la forme du gang pour le transformer en une *Nation* ou une *Family* qui transmettent le message :

⁶⁰ « *La périphérie est la périphérie n'importe où* », dans l'album *Sobrevivendo no Inferno*.

« paix entre les hommes, fin de la notion de race, fin de la violence, fin de la drogue, fin de la haine, telle est la charte de toutes les nations zulus, éparpillées sur la planète » (p. 84). La violence de rue « devient verbale et rentre à merveille dans le cadre du rap : message de leadership, violence totale mais contenue et canalisée dans la parole, militance, espoir mythique et religieux, tout le contenu du rap, toute sa « noirceur », sont mis au service du mouvement. La parole se substitue à l'acte. » (*Ibid.* ; p. 85) La Zulu Nation est l'institution qui sera porteuse de l'adage du hip-hop : « *Peace, unity, love and having fun.* » Elle incarne le message de résistance à transmettre aux jeunes : chacun est encouragé à être soi-même et à rester authentique, en tant qu'acteur et responsable de sa trajectoire.

Pour mieux saisir le rôle de la Zulu Nation en tant qu'institution du hip-hop, nous devons nous rapporter à la définition que Barus Michel (1987) donne de celle-ci. Selon l'auteure, l'institution organise la pratique, ordonne les éléments qui lui donnent du sens, offre la structure à partir de laquelle les acteurs peuvent signifier leurs actions et construire des relations. Ce sera ainsi à partir des relations et des pratiques que les acteurs pourront s'exprimer et produire le sens de leurs expressions. Les institutions fournissent des codes, qui à la fois autorisent des articulations et qui interdisent des actes, devenant fondatrice de l'organisation sociale, les acteurs sociaux s'exprimant à partir des règles établies. Dans ce sens, « l'institution est de l'ordre du *symbolique* : le code de référence dans lequel le sens de la *praxis* s'élabore. » (p. 48) L'auteure souligne par ailleurs que si l'institution renvoie au symbolique, les expressions qui la révèlent sont du registre imaginaire, des représentations utilisées pour saisir les réalités auxquelles les acteurs sont affrontés.

Le retour au récit fondateur du hip-hop, au rôle mythique joué par Afrika Bambaataa et à la création de la Zulu Nation nous permet de saisir dans quelle mesure ce récit participe lui-même de la fonction symbolique du hip-hop, ainsi que le rassemblement imaginaire qu'il réalise autour de l'unité de la famille formée par l'union des périphéries et des jeunesse du monde. Les traces de ce récit sont encore très présentes dans l'univers du rap que nous avons rencontré au Brésil, chez les artistes liés à la *old school*, pour qui l'expression par le hip-hop est associée à l'intervention sociale. Nous verrons tout au long de ce travail l'empreinte de ces modes de faire et de penser dans la pratique du rap, qui devient par ailleurs très institutionnalisée au Brésil, la transmission de l'élément « connaissance » et du récit fondateur se faisant par l'intermédiaire des rappeurs confirmés. Ces derniers partagent des bribes de cette histoire lors des ateliers de hip-hop destinés aux jeunes habitants des quartiers

en situation défavorisée, à la différence de la pratique que nous avons connue en France. Les jeunes rappeurs français sont plus éloignés de ce récit fondateur, le lien entre les différents éléments du hip-hop est beaucoup moins présent, voire inexistant. Chacun des autres éléments a pris des voies très différentes, et s'est développé dans son univers propre à partir de ses caractéristiques et atouts singuliers. Il n'existe donc pratiquement plus d'expression commune et partagée des quatre éléments, les jeunes rappeurs français se trouvant ainsi très éloignés de la pratique du break, du graffiti ou du dj. Par ailleurs, l'appartenance à ce mouvement culturel plus large est peu ou pas exprimée : ils font référence exclusivement au rap, qui n'est jamais évoqué en référence à son histoire et dans sa composition du hip-hop parmi les autres éléments. Le rap a été incorporé aux pratiques du quartier, les rappeurs de référence sont les rappeurs de la cité. Néanmoins, le rap se pose indiscutablement comme une expression collective, participant à la consolidation des liens dans l'espace social et à la construction d'un dialogue avec la société globale. Il est présenté par les jeunes rappeurs français comme un moyen de revendiquer, de protester et de dénoncer ce qu'ils vivent.

Ainsi, indépendamment de la permanence de ce mythe fondateur et de l'existence de l'élément « connaissance » comme repère pour les jeunes rappeurs brésiliens et français d'aujourd'hui, le hip-hop, et plus précisément le rap, se présente indiscutablement comme un socle symbolique pour l'expression personnelle et la construction d'un « nous » qui a été détruit par la déshumanisation de l'esclavage, du colonialisme, perpétuée à travers le racisme et les discriminations vécues par ces jeunes. Le hip-hop permet l'affirmation des repères, un retour valorisé sur l'histoire individuelle et collective, qui rassemble les jeunes à travers l'identification à un discours, formant une unité imaginaire à partir de laquelle se forme un « nous pour le combat ». Le rap, l'élément que nous allons étudier dans ce travail, est celui qui s'appuie sur la parole, et qui engage la production d'un récit des rappeurs, différents des autres éléments qui engagent d'autres formes de symbolisation. Le rap a été ainsi défini par Pecqueux :

« Le rap est une musique marquée par un son frappé qui revient régulièrement, sur un rythme relativement lent qui emprunte généralement aux musiques jazz, funk ou soul ; c'est une musique marquée par la présence de paroles abondantes et débitées de manière saccadée (via un flow). Ces paroles ont pour caractéristique d'être toujours écrites par le rappeur qui les profère : il en est systématiquement auteur et interprète. Le rap s'est avant tout développé dans les villes, et plus particulièrement dans leurs quartiers défavorisés. Ces origines sociales

contribuent à former le contenu du rap (thématiques essentiellement de la vie ordinaire : conditions de vie, ennui, excès, fête, amitié, relations conflictuelles avec les institutions, pratiques du rap, etc.), tout comme le regard porté sur lui. Ainsi, le système formé par cette musique et ses répétitions pose des questions cruciales : esthétiques, sociales, morales et politiques. Cela concerne par exemple la violence des paroles du rap, sa part irréductible de provocation. Et en parlant d'expériences vécues ou dont ils ont été témoins, les rappeurs nous parlent sans doute, à quelque titre, de nos propres expériences, même si nous ne sommes pas forcément issus du même milieu social. » (Pecqueux, 2007, p.5).

La définition de l'auteur revient sur les éléments qui caractérisent objectivement le rap en tant qu'expression artistique. Nous devons néanmoins rajouter à cette définition de Pecqueux la dimension existentielle dont le rap est investi, et qui nous semble essentielle dans sa constitution. En tant que récit personnel (le rappeur étant toujours auteur et interprète), le rap est producteur de sens, il exprime une manière d'être dans le monde et pose d'emblée l'éprouvé de celui qui chante : une production individuelle qui prend sens dans le collectif à travers les mécanismes d'identification. Dans ce sens, nous sommes en désaccord avec la fin de la conceptualisation de Pecqueux, qui confond l'expérience du rappeur avec celle de l'auditeur, ou du public. Le récit du rappeur produit un effet sur celui qui l'écoute, c'est bien l'un des objectifs du conteur (Zumthor, 1983), mais il faut singulariser les expériences, car leur partage ne les fait pas coïncider. Pecqueux semble manifester son identification avec la figure du rappeur, rapprochement qui se comprend sur le plan psychique. Pourtant la différence de leurs vécus dans la réalité sociale demeure irréductible.

Le hip-hop, et avec lui le rap, a maintenant plus de trente ans d'existence, et ses fans ne se limitent pas aux jeunes habitants des espaces urbains discriminés. Pecqueux (2007) rappelle que l'importante vente de disques est un indicateur simple pour montrer que le rap ne concerne pas uniquement les banlieues, leur nombre dépassant largement sa population. Sa légitimité sur la scène culturelle est affirmée de différentes façons par les grands pôles culturels urbains et leurs publics : en France, le hip-hop a été consacré par les expositions dans des espaces célèbres à Paris comme le Grand Palais⁶¹, la Fondation Cartier⁶². Les concerts de rap ont lieu dans les grandes salles. A Rio de Janeiro, la loi n°5.472 du 26 juin 2012 le désigne comme un « mouvement culturel musical de caractère populaire dans la municipalité de Rio de Janeiro » et condamne toute discrimination de « nature sociale,

⁶¹ Rue au Grand Palais (13 au 15 Octobre 2006).

⁶² « Né dans la rue – Graffiti », présentée du 7 juillet 2009 au 10 janvier 2010.

raciale, culturelle ou administrative contre le hip-hop ou ses membres ». Les artistes du mouvement hip-hop sont de la sorte considérés comme des agents de la culture populaire, dont les droits doivent être respectés. Ce sont différentes façons d’attester de la présence et d’assurer la vitalité de ce mouvement culturel urbain.

3.2 Le hip-hop comme mouvement hybride : La France et le Brésil.

Le retour sur l’apparition du hip-hop nous conduit à le saisir comme une construction hybride, faite de mélanges, de migrations, de réappropriations, le rap se présentant comme un espace à l’intérieur duquel il est possible de construire des identités multiples. Pour Bazin (1995), le hip-hop accueille la complexité et la singularité des parcours individuels, « ainsi peut-on en même temps se revendiquer Noir, Antillais et Métis. » (p.114) Dans notre travail, nous approfondirons la conception du rap comme un espace de création, en développant l’hypothèse selon laquelle il se présente comme un espace transitionnel winnicottien, un espace de jeu, situé entre la réalité interne et la réalité externe de l’individu. Mais l’idée du rap comme espace prend également avec Paul Gilroy une dimension transcontinentale. L’auteur présente le hip-hop comme une expression de l’Atlantique noir, un espace imaginé d’échange, de mutation, d’hybridation, de créolisation qui caractérisent la navigation de cette expression artistique en Occident. Le hip-hop a subi des transformations lors de son arrivée dans chaque nouvelle localité, provoquées par l’assimilation des caractéristiques et problématiques locales, ce que nous analyserons plus tard dans ce travail. Pour l’heure, nous devons examiner l’ancrage de ce mouvement en France et au Brésil.

– Les débuts du hip-hop en France

En France, la danse apparaît comme la première expression du mouvement hip-hop. Bachmann et Basier publient en 1985 le premier article consacré à cette expression artistique⁶³, après avoir vu un concours de smurf⁶⁴ dans une ville située à proximité de la cité des 4000 à la Courneuve. Les auteurs identifient la présence dans le public notamment « des jeunes et des adolescents issus de l’immigration » : « En droit, chaque français de France peut smurfer. En fait, ce sont surtout des jeunes, d’origine antillaise ou arabe, et résidant au

⁶³ Bachmann, C ; Basier, L. « Junior s’entraîne très fort ou le smurf comme mobilisation symbolique », *Langage et Société*, 34, 1985, pp. 57-68.

⁶⁴ Appellation française d’un type de danse hip-hop.

sein de grands ensembles, que cette « mode » atteint de façon privilégiée. » (p. 65) Les auteurs repèrent l'importance des codes vestimentaires, les marques de vêtements lors de la performance qui se réalise comme « une représentation de soi, un parcours initiatique et un ensemble de rites de communication qu'il faut maîtriser. » (p. 63) Selon leurs analyses, la présentation du rappeur donnait en « filigrane aux jeunes des cités l'espoir de bâtir, simplement avec leurs corps et avec quelques signes de reconnaissance sur leurs vêtements, un espace social qui leur serait propre, et qui les protégerait. Mais attention, précise-t-il – et c'est tout le sens du « défi » : la protection accordée est des plus éphémères. » (p. 66). Selon les auteurs, le discours du rappeur laissait en effet entrevoir son caractère libéral, dans lequel les jeunes issus de l'immigration semblaient se reconnaître. Nous reviendrons tout au long de notre travail sur la problématisation de la pratique des jeunes rappeurs. Il nous semble important de restituer ces premières analyses produites par Bachmann et Basier, inaugurales du travail scientifique sur le hip-hop en France, qui indiquent la particularité de son appropriation par les jeunes habitants des banlieues françaises issus de l'immigration, ainsi que l'investissement dont il fait l'objet par ces jeunes : il est présenté comme un mode de protection associé à l'espace urbain, et d'accès à la reconnaissance, et se présente par ailleurs comme un moyen individuel d'accéder à un autre avenir.

En 1984, est diffusé sur TF1 l'émission H.i.p. – h.o.p. présentée par Sydney, le premier présentateur noir présent sur une chaîne de télévision, consacrée à la transmission des pratiques de ce mouvement culturel. Les codes vestimentaires, les techniques de scratch ou de graffiti et même l'existence de la Zulu Nation sont présentés de façon pédagogique. Les artistes qui participent à l'émission sont introduits par l'improvisation d'un rap. Selon Hammou (2012), le statut accordé par l'émission à la culture hip-hop est ambivalent, dans la mesure où il est présenté à la fois comme une expression artistique « pluridisciplinaire, cohérente et durable » et comme une expression exotique. Les analyses de l'auteur montrent l'association faite par la presse entre le rythme du rap, la danse hip-hop et l'imagerie coloniale : le corps primitif est pris comme objet de dérision, des métaphores telles que la « performance de lianes » sont employées, on fait référence à une ambiance qui apporte « un souffle tropical ».

Les radios libres et le partage des cassettes étaient les moyens de diffusion du rap en France, la façon par laquelle les jeunes découvraient ce nouveau genre de musique. Par ailleurs, il existait également des lieux de rencontre comme le Bataclan, le terrain vague de la

Chapelle ou Chez Roger Boîte Funk qui réunissaient les amateurs de rap, de danse et de graffiti aux débuts des années 80, où se rassemblait la diversité des pratiques constitutives du mouvement hip-hop, permettant la transmission des codes et le partage des nouveautés. (Hammou, 2012, p. 60) En 1990, paraîtra le premier disque de rap collectif intitulé *Rapattitude* (Labelle Noir) qui a fait l'objet d'efforts de promotion pour donner une visibilité publique au rap, qui se développait jusque-là de façon *underground* sous l'impulsion de certains artistes et de Radio Nova. Par ailleurs, c'est également dans les années 90 que la Zulu Nation est assimilée aux « bandes de jeunes de banlieue », désignés comme « zoulous », ce qui produit ainsi une confusion entre les mots. La découverte du rap dans les années quatre-vingt dix est concomitante de l'époque où des émeutes se répandent dans les banlieues françaises. La presse produit ainsi l'association entre rap – jeunes dans les banlieues – et violence. Selon Hammou :

« L'intérêt des grandes médias pour le rap en France, aiguisé par l'acuité d'un certain nombre de problèmes sociaux, contribue à se redéfinir au tournant des années 1990. Il assigne l'écoute comme la pratique du rap à une banlieue imaginaire, lieu de toutes les altérités, et fait du jeune de banlieue le stéréotype par lequel les rappeurs sont compris. » (Hammou, 2012, p. 12)

Par ailleurs, également dans les années quatre-vingt dix, la politique de la ville est mobilisée pour approfondir les initiatives d'interventions qui ont commencé au cours de la décennie précédente dans les quartiers défavorisés. Le discours de Jack Lang, alors ministre de la culture, soutient le mouvement hip-hop, affirmant sa reconnaissance en tant qu'expression artistique, le légitimant en tant qu'outil d'intervention auprès de la jeunesse. Sont ainsi produits des discours paradoxaux sur le hip-hop, qui sont diffusés notamment par la télévision : le mouvement est la fois associé aux manifestations violentes des jeunes dans les banlieues, et présenté comme l'antidote pour les combattre. Selon Hammou, les pouvoirs publics s'approprient la définition du rap comme « expression des jeunes de banlieue » pour l'utiliser comme un moyen de « prévention, d'intégration, d'insertion » auprès de la jeunesse des classes populaires. Les rappeurs et les DJ's ont ainsi occupé une place qui leur était destinée, assignée, dans le cadre d'une relation où ils se trouvent en position minoritaire, et à partir de laquelle ils ont construit « un espace d'autonomie culturelle relative, un lieu propre instillant dans la société dont ils font partie un ensemble de formes esthétiques et de voix nouvelles. » (*Ibid.* ; p. 13).

Durant les années quatre-vingt dix, le hip-hop sera consolidé en tant qu'expression artistique. Shapiro (2012) repère en 1998 l'emploi du mot « artiste », pour se référer aux danseurs de hip-hop, utilisé par les élus, les éducateurs et les danseurs lors des Rencontres des cultures urbaines à la Grande Halle de la Villette à Paris. Cela conduit la chercheuse à s'interroger sur les voies par lesquelles les jeunes des banlieues sont transformés en artistes. Shapiro conceptualise donc l' « artification » qu'elle va ainsi définir :

« L'artification repose avant tout sur des fondements concrets : modification du contenu et de la forme de l'activité, transformation des qualités physiques des personnes, reconstruction des choses, importation d'objets nouveaux, réagencement de dispositifs organisationnels, création d'institutions. (...) l'artification c'est la résultante de l'ensemble des opérations, pratiques et symboliques, organisationnelles et discursives, par lesquelles les acteurs s'accordent pour considérer un objet ou une activité comme de l'art. C'est un processus qui institutionnalise l'objet comme œuvre, la pratique comme art. Néanmoins, ce développement ne se fait pas sans heurts, car il existe également toutes sortes d'obstacles à l'artification, de résistances, de pratiques de contournement. C'est pourquoi il faut voir l'artification comme une tendance. » (Shapiro, 2012, pp. 20 - 21)

La chercheuse développe sa conceptualisation en s'appuyant sur ses observations de la danse hip-hop, l'élément du hip-hop qui a été le premier à recevoir le soutien des politiques publiques. Il y a ainsi, selon Shapiro, un passage du *smurf* à la danse, qui conduit à de nouvelles socialisations et à l'artification de la pratique⁶⁵. En ce qui concerne la danse hip-hop, la multiplication des activités, entre les cours dans les écoles de danse et les espaces socioculturels, les formations de formateurs et les festivals où les danseurs jouent le rôle d'experts, a permis aux artistes de vivre de leur art. L'évolution de la danse hip-hop en France produit ainsi son éloignement de l'ensemble du mouvement, une fois qu'elle devient porteuse d'un véritable potentiel de professionnalisation⁶⁶, devenant l'antithèse du graffiti, qui demeure une activité illégale. En 1996, est observé un tournant dans la présentation de la danse hip-hop, qui n'est plus caractérisée par ses origines spatiales et ethniques ; ainsi « on ne parle plus de 'jeunes', mais 'd'artistes' ». (*Ibid.* ; p. 187)

⁶⁵ Avec la danse jazz, la danse hip-hop a été réglementée par le Ministère de la Culture en 1989 à travers la création d'un diplôme d'État de danse.

⁶⁶ L'auteure souligne par ailleurs la distinction entre la danse hip-hop et la pratique des battles, des compétitions de danseurs, qui ne se situent pas de la même façon par rapport au mouvement hip-hop. Si la danse hip-hop s'est éloignée, le battle maintient un lien avec l'ensemble du mouvement artistique, étant par ailleurs plus éloigné des possibilités de professionnalisation.

Le processus d'artification identifié par Shapiro semble avoir provoqué une résonance sur l'ensemble des pratiques associées aux éléments du hip-hop, encore qu'ils soient de plus en plus différenciés, produisant une reconnaissance de l'ensemble du mouvement, ce qui renforce par ailleurs la légitimité de l'utilisation du rap comme moyen d'intervenir auprès de la jeunesse en situation défavorisée.

– Les débuts du hip-hop au Brésil

Au Brésil, les premières manifestations du hip-hop émergent dans les années quatre-vingt, et s'expriment également autour de la danse, du *break*, à São Paulo, où les jeunes participent à des *bailes*⁶⁷. Les radios brésiliennes jouent aussi leur rôle dans la diffusion de cette nouvelle musique. La radio Bandeirantes FM à São Paulo est la première à transmettre une sélection diversifiée de *black music*, et à diffuser une émission consacrée au rap. (Leal, 2007). En 1983, une émission à la télé, animée par Silvio Santos, célèbre présentateur brésiliens, présente la break-danse aux téléspectateurs. L'année suivante, a lieu la sortie du film *Na onda do Break*⁶⁸, qui selon Leal a incité plusieurs jeunes habitants des périphéries à devenir danseurs. Par la suite, en 1988, un disque collectif de rap, *Hip-hop cultura de rua*, comptant avec la participation de certains rappeurs qui seront très connus sur la scène brésilienne, indique les débuts du succès de cette musique auprès du public. A cette époque, la gare de São Bento, à São Paulo, devient le lieu de rencontres et de partage entre les graffeurs, les danseurs et ensuite les rappeurs, qui finalement quitteront cet espace en 1988, pour se retrouver entre eux sur la *Praça Roosevelt*. Les rappeurs cherchent à la fois à s'éloigner de la pratique des danseurs qui devient de plus en plus importante, et les institue en dominants du lieu, mais aussi d'un public venant des milieux plus aisés, et qui se faisait de plus en plus présent à São Bento, ce qui, à ce moment précis de la pratique du hip-hop, dérange certains rappeurs. (Leal, 2007) Nous pouvons ainsi faire apparaître des convergences dans la chronologie et dans les faits déterminants l'ancrage du hip-hop en France et au Brésil : les débuts par la danse, le rôle des radios et des programmes de télévision dans la diffusion de la pratique, la constitution des lieux de rencontre pour le partage et l'échange

⁶⁷ Des bals où l'on joue de la *black music*.

⁶⁸ Titre original : *Beat Street*, réalisé par Stan Lathan (1984).

entre les artistes, ainsi que l'apparition de disques collectifs comme moyen d'introduire ce nouveau genre de musique dans l'industrie musicale.

Dans les débuts des années quatre-vingt dix, de même qu'en France, l'expression par le rap se consolide sur la scène hip-hop, notamment à São Paulo. Les rappeurs paulistas expriment leur identification à la lutte du peuple noir aux États-Unis et à ses symboles comme Martin L. King, les Black Panthers, Malcom X, qui les soutiendront dans leur effort pour opérer un retour sur l'histoire du peuple noir brésilien et dans l'affirmation de leurs leaders, combattants de leur résistance. Dans ce contexte, Zumbi dos Palmares⁶⁹ devient une figure centrale et un symbole de leur lutte au Brésil. Le hip-hop devient un socle qui les soutient pour aller vers la connaissance de l'histoire des afro-descendants brésiliens, mais aussi pour valoriser la culture noire, essentielle dans la reconstruction de la négritude. En 1992, le Racionais enregistrent le rap *Voz ativa* (Voix active) :

Para os manos daqui ! Para os manos de lá!

Pour les frères d'ici ! Pour les frères de là-bas !

Se você se considera um negro

Si tu te considères comme un noir

Um negro será mano

Un noir sera un frère (...)

Precisamos de um líder de crédito popular

Nous avons besoin d'un leader avec du crédit populaire

Como Malcom X em outros tempos foi na América

Comme Malcom X l'a été à d'autres temps en Amérique

Que seja negro até os ossos, um dos nossos

Qu'il soit noir jusqu'à l'os, l'un des nôtres

E reconstrua nosso orgulho que foi feito em destroços

Et reconstruise notre orgueil qui a été détruit en petits morceaux

Les *posses* se développent à São Paulo, en écho à l'expérience de création de la Zulu Nation. Elles se présentent comme des espaces de rencontre et de discussion favorisant la structuration politique et artistique du mouvement hip-hop au niveau local. Situées dans les

⁶⁹ Zumbi dos Palmares a vécu au XVII^{ème} siècle, il a été le leader de l'une des plus grandes luttes contre l'esclavage et le colonialisme au Brésil. Connu pour son habileté dans les arts martiaux et pour son sens de la stratégie militaire, il a été le leader des esclaves insurgés dans le Nord-est brésilien, dans le Quilombo dos Palmares.

périphéries, les posses sont le lieu caractéristique de l'organisation du mouvement hip-hop au Brésil. A travers elles, sont établis des réseaux entre les différentes localités par le biais de la réalisation des soirées, des événements et des débats autour du hip-hop et des problématiques qui traversent les périphéries. (Gomes da Silva, 1999)

Certains auteurs travaillant sur le mouvement des périphéries vers le centre parcouru par le hip-hop ont évoqué le chemin similaire réalisé par le samba qui, depuis les années trente-quarante, a contribué à former une nouvelle image des favelas brésiliennes. Oliveira e Marcier (2006) étudient les favelas à travers les musiques populaires qui leur sont attachées et montrent que la date des premières compositions recensées renvoie à l'origine de cet espace urbain. En effet, l'un des premiers morceaux sur la thématique de la favela identifié par les auteurs a été *A Favela vai abaixo*⁷⁰, en 1928, suite à la destruction du Morro da Favella prévue par le Plano Agache. Le corpus composé de 163 morceaux analysés par les chercheuses les conduit à affirmer l'influence du samba dans la pérennisation des favelas. Les *sambistas*, habitants des *morros*, chantaient leur attachement à l'espace, ainsi que la bonté et le bonheur de ses habitants malgré la vie dans la pauvreté. Dans ce sens, l'expression par le rap prend le contre-pied du samba. La violence présente dans leurs vies, l'oppression provoquée par la pauvreté est restituée dans les paroles qui, contrairement au regard idyllique du samba sur l'espace social, donne à entendre l'expression de la révolte de sa jeunesse opprimée. L'esthétique du rap, son rythme, le flow, les paroles, la performance du rappeur sont convoqués pour mettre en scène la dureté de leur vie quotidienne. Il y a ainsi une rupture produite avec le modèle de pacification soutenu par la démocratie raciale brésilienne et dans une certaine mesure soutenue par le samba. MV Bill rappe dans « *A voz do excluído* » (La voix de l'exclu) :

Guerreiro do inferno, traficante de informação

Guerrier de l'enfer, trafiquant d'information

Chapa quente, favelado é o nome

C'est chaud, *favelado* c'est le nom (...)

Não acredito que o povo é contente

Je ne crois pas que le peuple est content

Quem ri da própria miséria não é feliz,

Celui qui rit de sa propre misère n'est pas heureux (...)

⁷⁰ « La favela s'effondre ».

Nascido preto e perseguido até morrer

Je suis né noir et je serai persécuté jusqu'à ma mort

Me ver na prisão é o desejo da madame

Me voir en prison c'est le désir de la dame (...)

Sujeito homem, não sou homem sujeitado

Je suis un sujet homme, je ne suis pas un homme assujetti

Nem sou condicionado a ser manipulado por ninguém

Ni conditionné à être manipulé par des gens

Minha atitude vai além

Mon attitude va au-delà

Falo por milhões, compreendido por menos de 100

Je parle pour des millions, mais je ne suis compris par moins de 100.

Par ailleurs, les analyses de Santos, Santos et Borges ([2005] 2011) montrent que les jeunes brésiliens ne sont pas nombreux à s'intéresser au samba. D'après l'enquête réalisée⁷¹, 86% des jeunes ne sont jamais allés à une répétition des *escolas de samba* et 14% y sont allés au moins une fois, dont 21% de jeunes noirs, 14% de métisses et 12% de jeunes blancs. Ainsi, la samba ne fait pas partie des musiques écoutées et pratiquées par les jeunes d'une façon générale. Néanmoins, parmi le faible pourcentage de jeunes dont le loisir est associé à ce genre musical, les jeunes noirs et métisses sont plus présents que les blancs.

D'autre part, le succès du *funk* auprès de la jeunesse carioca a fait qu'à Rio de Janeiro, le hip-hop s'est développé avec moins d'intensité qu'à São Paulo. Même si le funk carioca et le rap partagent un même rythme originaire du hip-hop de la Floride, le *miami bass*, ils font l'objet d'une distinction sévère et tranchante par la grande majorité des artistes et des amateurs. Le funk carioca est associé à la fête, à l'amusement, tandis que le rap traduit une « conscience sociale », un engagement qui conduit à une réflexion critique. Par ailleurs, le fait que les bailes funks dans les favelas cariocas soient financés par les trafiquants a conduit à une criminalisation du funk par les médias et la société globale. (Herchmann, 2005 ; Lopes, 2011). Ainsi, à Rio, la formation des *posses* n'a pas eu lieu, l'expression par le hip-hop n'était pas suffisamment articulée pour cette organisation. En 1992, apparaît à Rio de Janeiro l'ATCON - *Associação hip-hop atitude consciente* – organisée par les rappeurs cariocas de façon à mettre en avant le « rap nacional carioca ». Gabriel o Pensador, rappeur et l'un des

⁷¹ Enquête réalisée par la Fundação Perseu Abramo en 1999.

fondateurs de l'ATCON, met en avant la question de la « conscience » comme un objectif de l'association, qui doit savoir la conjuguer avec l'action. A la fin des années quatre-vingt dix est créée la *Zoeira*, nouvel espace du hip-hop carioca, à Lapa, quartier traditionnel caractérisé par une grande mixité sociale, mais aussi par le mélange des styles et des expressions culturelles où se développeront les pratiques liées au mouvement hip-hop et qui devient l'espace de rencontre des artistes.⁷² Selon le rappeur Gabriel o Pensador, l'Afroreggae⁷³ a commencé ses activités en même temps que l'ATCON. Dans les années quatre-vingt dix, des partenariats entre l'État et les ONG's brésiliennes commencent à être établis. Dans les années deux mille, ils seront consolidés, le hip-hop devenant un moyen phare d'intervention auprès des jeunes en situation défavorisée.

Aujourd'hui, nous constatons une multiplication des expériences et des interventions autour du hip-hop, notamment dans les favelas et dans les banlieues brésiliennes et françaises, dans le cadre des ateliers artistiques proposés par les associations locales. Cela nous met face à un autre temps de la culture hip-hop qui, si elle ne possède plus « l'effet nouveauté », est encore extrêmement présent dans les favelas et les banlieues et désormais également plus connue des intellectuels et de la société globale. Le hip-hop restitue dans une certaine mesure ce que les sociétés avec l'ensemble de ses institutions ont confisqué aux jeunes habitants des espaces urbains défavorisés : à l'intérieur de ce mouvement culturel, jeunes artistes et amateurs retrouvent de la reconnaissance, de la valorisation de soi et de leurs appartenances sociales et ethniques territorialisées dans l'espace urbains. Cet apport devient davantage important et constitue un fondement pour la reconstruction de leur existence sociale du moment où ce mouvement artistique gagne en notoriété au sein de ces sociétés qui les discriminent.

Nous analyserons dans ce travail en quoi le rap se fait une expression commune pour ces jeunes brésiliens et français en situation défavorisée, et les significations qu'il prend dans les singularités de leurs réalités sociales. Nous nous demanderons dans quelle mesure le discours de ce mouvement et de l'affiliation à cette expression devient un outil pour ces

⁷² Cette histoire est racontée par les rappeurs dans le documentaire *L.A.P.A.*, réalisé par Cavi Borges et Emilio Domingos (2007).

⁷³ ONG brésilienne qui intervient auprès de jeunes habitants des favelas brésiliennes à travers l'art et la culture afro-brésilienne, et qui a aujourd'hui une reconnaissance internationale, ses groupes faisant des présentations dans différents pays d'Europe. L'Afroreggae est devenu une référence au Brésil en ce qui concerne l'intervention auprès des jeunes habitants des favelas à travers l'art.

jeunes pour agir dans la réalité sociale, dans ses dimensions symbolique et imaginaire, et nous interrogerons son appropriation par les pouvoirs publics, par les associations, comme un mode d'intervention sociale auprès de cette jeunesse.

S'est trouvée consolidée la croyance en l'idée que les conditions de vie dans les favelas et dans les banlieues possèdent automatiquement des caractéristiques économiques, sociales, culturelles et politiques spécifiques. Sont ainsi créées des frontières imaginaires et symboliques autour de ces espaces qui les séparent de la ville et qui discriminent ses habitants. Licia Valladares avance à la fin de son ouvrage « la nécessité de développer une sociologie de la mobilité sociale, peu présente jusqu'ici dans la recherche. L'attention à cette problématique permettrait justement de sortir de l'enfermement de la catégorie construite par les dogmes, en faisant apparaître nettement le processus complexe de différenciation sociale à l'œuvre dans la société, y compris dans les favelas. » (Valladares, 2006, p.182)

Le hip-hop, et avec lui le rap, est investi non seulement par les jeunes rappeurs, mais aussi par certains discours qui visent à la légitimation de cette expression artistique en tant qu'outil d'intervention, comme un moyen d'accéder à la mobilité sociale. Cet idéal, atteint par de rarissimes exceptions, est présent dans la pratique des jeunes rappeurs mais également dans certaines analyses produites par ceux qui soutiennent le hip-hop comme un moyen pour sortir des déterminismes sociaux, en apportant à ces jeunes un autre avenir. Si nous ne pouvons pas affirmer que le rap se présente comme un mode de mobilité sociale, nous soutiendrons que la pratique qui l'entoure est un moyen de produire de véritables ouvertures et de nouvelles possibilités dans les trajectoires individuelles et collectives, à partir des potentialités développées par les jeunes eux-mêmes dans et à partir de l'espace où ils habitent, ce qui nous permettra de le penser au-delà des dogmes associés à la favela (Valladares, 2006), analyses qui trouvent un écho dans les banlieues françaises. Si la mobilité sociale par le rap demeure un rêve pour les jeunes rappeurs brésiliens et français, nous examinerons dans quelle mesure l'expression par le rap se présente comme un moyen de produire des déplacements imaginaires et symboliques qui prennent ancrage dans la réalité sociale.

Chapitre - II : Les modalités d'entrée dans le terrain et sa caractérisation

Dans le chapitre précédent, nous sommes revenus sur l'apparition des favelas au Brésil et des banlieues en France, afin de restituer la construction sociale de ces espaces urbains, et ainsi de mieux saisir leurs représentations aujourd'hui, forgées par l'imaginaire qui leur est associé et qui leur donne une place particulière dans l'organisation symbolique de la ville. Cela pose les fondements pour penser, du point de vue de la construction symbolique des jeunes dans ces espaces urbains, la fonction du rap, qui se présente à la fois comme un mode de subjectivation pour les jeunes rappeurs et comme un socle pour faire face aux images et aux symboles qui leur sont renvoyés. Une fois ce retour socio-historique effectué, nous devons maintenant préciser où nous sommes allés durant la réalisation de notre terrain.

1. Favelas, banlieues, périphéries... : un rassemblement à travers le hip-hop

1.1 Un regard sur le terrain brésilien

Valladares (2006) indique que si, dans la municipalité de Rio de Janeiro, on bénéficie d'une grande précision du repérage des favelas existantes, ce n'est pas le cas pour les zones périphériques populaires, dont les municipalités ne possèdent pas les outils nécessaires à cette analyse. En conséquence, en dehors de la ville de Rio de Janeiro, il est difficile de distinguer « les favelas des non-favelas ». Ainsi, l'auteure émet l'hypothèse que la caractérisation d'une favela en tant que telle se fonderait davantage sur la violence que représente l'écart entre ces espaces urbains et les quartiers huppés situés dans leur voisinage direct dans la ville de Rio, que de ses caractéristiques propres, dont l'analyse fait apparaître le contresens d'une représentation homogène d'un espace urbain aussi diversifié. (p. 162)

La Rocinha, l'une des quelques 700 favelas cariocas, observée par l'auteure depuis quelques décennies et où nous avons suivi des ateliers d'écriture de rap, est un exemple de cette hétérogénéité. Située à côté des quartiers huppés de la zone sud carioca (Copacabana, Ipanema et Leblon), et des quartiers de Gávea et de São Conrado liés par le tunnel Dois Irmãos (aujourd'hui Zuzu Angel), la Rocinha est caractérisée par une grande variété de

commerces et de services qui introduit un décalage entre la dynamique présente dans cet espace, ses ressources et la représentation hégémonique qui réduit la favela à un lieu de pauvreté. A l'entrée de la favela, dans sa partie basse, nous pouvons voir une enseigne de McDonald⁷⁴, trois agences de différentes banques (Caixa Econômica, Itaú e Bradesco), un bureau de poste, des cafés-internet, des magasins de vente de téléphones portables, des *lanchonetes*⁷⁵, des magasins de vente de vêtements, d'ustensiles de cuisine, de DVD's. Les cartes de crédit sont généralement acceptées dans le commerce. A Rocinha, il existe trois associations d'habitants, des ONG's nationales et internationales⁷⁶, et également des cliniques médicales privées, des cabinets dentaires, des laboratoires d'analyses médicales, des cabinets d'avocats, des agences immobilières qui offrent leurs services à la population. A l'entrée de la favela, se trouvent des moto-taxis, qui amènent les habitants de la partie basse de la favela jusqu'à la partie la plus haute par des rues à forte dénivelée, et des minis bus qui relient la Rocinha aux quartiers de la zone sud. Le blog consacré à la présentation de la Rocinha précise encore l'existence de l'Association de Commerçants, comptant environ 1.200 associés, des CIEPs (Centres Intégrés d'Éducation Publique), deux journaux locaux (Jornal Rocinha Noticias et Jornal Katana), plusieurs sites Internet disponibles en différentes langues, des radios locales, 4 lignes de bus, des écoles publiques, une chaîne de télévision exclusive (TVROC), plusieurs églises de différentes confessions, l'Escola de samba (Acadêmicos da Rocinha) et différentes associations qui proposent des ateliers, notamment d'alphabétisation, de professionnalisation, d'artisanat, de danse, d'arts martiaux et d'informatique⁷⁷. Par ailleurs, la Rocinha a été intégrée au circuit touristique de Rio. Des agences se spécialisent dans l'organisation du circuit en jeep permettant pour 30 dollars de visiter la favela, avec une présentation en anglais, en français ou en espagnol. Des guides locaux ont été formés avec le soutien de la mairie de Rio. La favela devient un objet de carte postale carioca. L'ensemble témoigne ainsi de la diversité de la favela, qui ne saurait être associée à une seule catégorie sociale. (*Ibid.*, 164)

L'histoire de la Rocinha est racontée sur le blog dédié à la favela⁷⁸. On peut y apprendre que l'apparition de celle-ci remonte aux années trente. Sa plus grande croissance en terme de population se situe entre les années soixante-dix et les années quatre-vingt et en a

⁷⁴ Qui a fait en avril 2000 le meilleur chiffre de ventes de glaces à Rio (Valladares, 2006, p.164).

⁷⁵ Sorte de boulangerie qui vend des sandwiches, des gâteaux pour un repas rapide.

⁷⁶ Des organisations françaises et allemandes (*Ibid.*, 164) et également italienne où nous sommes allés.

⁷⁷ <http://www.rocinha.org/blog/?tag=tv-roc>

⁷⁸ <http://www.rocinha.org/blog/?tag=tv-roc>

fait l'une des plus grandes favelas de Rio. En 1993, par la Loi 1995, elle accède au statut de *bairro* (quartier), ce qui a soutenu l'arrivée sur le territoire de services publics. Son nom tiendrait son origine de la vente de produits agricoles par ses premiers habitants, *roça* étant le nom familial pour désigner les terres cultivées dans la campagne. Cette dernière est donc appelée *Rocinha*.

A Rocinha, il y a une importante dynamique locale, soutenue et stimulée par certains de ses habitants, qui bénéficient également de la proximité de la zone sud, des classes supérieures et moyennes, et ainsi de possibilités de travail. Mais à Rocinha vivent également des familles en grande précarité. En mars 2010, l'État de Rio de Janeiro, à travers la Secretaria de Estado da Casa Civil do Rio de Janeiro, a conclu le Censo das favelas⁷⁹, à partir de données recueillies entre mai 2008 et juillet 2009. L'estimation de la population a été de 98.319 habitants. Ont été repérés 38.140 immeubles, dont 34.576 habitations, la moyenne d'habitants par logement étant de 2,9⁸⁰.

Nous nous appuyons sur l'utilisation faite par Neri (2011) des données issues du Censo das favelas⁸¹. Ce dernier nous permet de disposer d'une caractérisation détaillée de la Rocinha, que l'auteur compare avec une autre grande favela de Rio de Janeiro, l'Alemão⁸², qui se distingue de la première par son éloignement du centre économique de la ville. Selon les analyses de l'économiste, si la Rocinha présente de meilleures conditions de travail, les conditions de logement, ainsi que de l'état des infrastructures privées et publiques, sont comparativement inférieures, du fait de la faible présence de l'État. Rocinha est caractérisée par le paradoxe qui révèle la précarité publique d'un territoire dans l'une des régions les plus riches de Rio, qui par ailleurs présente une faible espérance de vie relative de ses habitants avant l'intervention de l'UPP⁸³.

⁷⁹ Censo Domiciliar - Governo do Estado do Rio de Janeiro
<http://www.egprio.rj.gov.br/Conteudo.asp?ident=285> accès le 16 juin 2013.

⁸⁰ Ces chiffres officiels cependant ont été mis en question par le président de l'association União Pró-Melhoramentos dos Moradores da Rocinha (UPMMR), qui affirme que Rocinha compte entre 180 mille et 220 mille habitants, soit plus du double de la population recensée. <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2011/12/maior-favela-do-pais-rocinha-discorda-de-dados-de-populacao-do-ibge.html> accès 05 juillet 2013.

⁸¹ http://www.cps.fgv.br/cps/bd/favela2/TEXTO_COMPLETO_FAVELA2_SITE.pdf, accès le 18 juin 2013.

Neri est économiste et chercheur au Centro de Políticas Sociais à Fundação Getulio Vargas.

<http://www.cps.fgv.br/cps/favela2/> accès 18 juin 2013.

⁸² Dans le cadre d'une évaluation des différences impacts d'implantation des UPP dans les favelas cariocas.

⁸³ Cf. Chapitre - I : Les banlieues, les favelas, leurs jeunessees et le Hip-Hop, 1.2.5 « Trafic de drogues » et l'UPP, Unidade de Policia Pacificadora.

Les habitations à Rocinha sont ainsi plus petites et plus précaires, et l'État est moins présent, selon les auteurs, avec la pire offre de presque tous les services publics par rapport à la favela do Alemão. 13% des habitants vivent dans une résidence avec plus d'une famille, 50,25% des habitants estiment ne pas avoir suffisamment d'espace. 34,5% des maisons ont jusqu'à trois pièces et 61,6% une seule pièce pour dormir. Parmi les immeubles, 4,95% ont un titre de propriété, et 24,3 n'ont aucun document de l'immeuble. Concernant les services publics, 88,9% des habitations sont connectées au réseau général des égouts, et 21% des habitants ont un accès direct à l'eau, avec une source directe dans l'habitation. 99,37% ont accès à l'énergie électrique et 54,71% ont l'éclairage public devant leur habitation. 12,17% des déchets sont collectés tous les jours par le service de la mairie, mais c'est la collecte indirecte qui est la plus importante : elle représente 85,8%, du ramassage, réalisé au moins trois fois par semaine. 24% des habitations ont un accès par une rue piétonne où peuvent passer des voitures.

Concernant la structure de l'emploi, la basse scolarité et l'âge moyen de la population, la Rocinha serait à l'opposé de Rio. Selon les analyses de Neri, on constate une différence de 10 ans environ entre la population moyenne des favelas et celle des autres quartiers de la ville, selon le Censo das favelas, l'âge moyenne à Rocinha étant de 28,3 anos, les jeunes entre 15 et 33 ans représentant 39,8% de la population. 47,6% possèdent l'*ensino fundamental* (brevet), 21,5% l'*ensino médio* (baccalauréat) et 1,5% l'*ensino superior* (études supérieures). Rio de Janeiro a un niveau de scolarisation élevé, la ville est la cinquième capitale brésilienne concernant la scolarisation de la population, tandis que Rocinha possède le taux de scolarisation le plus faible des 34 régions administratives de la ville, malgré la dynamique économique qui la caractérise. Concernant l'occupation de la population (sur les derniers sept jours) : 30,9% ont un contrat de travail, 23,5% sont étudiants, 7,8% ont des emplois ponctuels, sans contrat, 7,7% sont au chômage, 7,1% des femmes sont au foyer, 6,0% sont employées sans contrat de travail et 4,3% sont à la retraite. Il y a 10,09% de petits entrepreneurs, 36,95% d'employés privés. 25,3% de la population a travaillé dans la zone zud durant les 30 derniers jours et 9,55% au sein de la favela. Le revenu moyen par habitant est de R\$ 369,91 (124,429€) et le revenu moyen par ménage est de R\$ 727,49⁸⁴ (244,711€). Par ailleurs, plus de la moitié de la population recensée affirme qu'existe une association ou une ONG dans la favela (56,05%). En novembre 2011, Rocinha a été la 28^{ème} favela occupée par

⁸⁴ Le smic au Brésil étant à R\$ 415,00 (139,597€) en mars 2008 et à R\$ 465,00 (156,415€) en février 2009, période de réalisation de l'enquête.

l'armée brésilienne et par la police de l'État de Rio de Janeiro dans le cadre de l'UPP, (Unité de Police Pacificatrice).

Notre choix de revenir sur l'apparition de la favela dans la ville de Rio de Janeiro tient notamment au fait que dans l'imaginaire social il s'agit de l'espace urbain au Brésil associé à la dangerosité et à la pauvreté. Ces a priori sont également répandus en France, et à l'étranger d'une façon générale. Néanmoins, la réalisation de notre terrain à Rio de Janeiro nous a conduit à fréquenter d'autres espaces urbains, qui ne sont pas du tout des favelas, mais auxquels est également associée une image négative. Selon Valladares,

« (...) la représentation des favelas comme espace de la pauvreté par excellence est un arbre qui cache la forêt. Elle laisse dans l'ombre les autres secteurs de la ville, fort nombreux, qui sont eux aussi démunis, sinon plus, où des investissements publics seraient nécessaires, comme dans les lotissements irréguliers, nombre de banlieues pauvres ou même dans certaines parties dégradées des zones centrales. Selon l'Institut Pereira Passos, le registre municipal des favelas recensait, en avril 1999, 604 favelas mais aussi 783 lotissements irréguliers et 508 ensembles de logements sociaux, et ceci pour la seule municipalité de Rio. En l'absence de repérage spécifique de ces deux dernières catégories dans le recensement, on ne sait quelle est leur importance en nombre de logements et d'habitants, *a fortiori* dans les communes périphériques où ce repérage n'est pas fait, mais on voit bien qu'elle est sans doute considérable. » (Valladares, 2006, p. 179)

Il ne s'agit pas dans ce travail de faire un retour sur la sociologie urbaine de tous ces espaces de la ville afin de discuter leurs spécificités, mais d'attirer l'attention sur la dimension imaginaire et symbolique qui les relie et qui participent au sens attribué à l'expression par le biais du hip-hop dans ces localités, encore que le rayonnement de ce mouvement artistique, comme nous l'avons déjà souligné, dépasse ces quartiers. Ce qui nous a amené à ces espaces était la rencontre que nous avons faite avec des artistes liés au hip-hop, dont certains sont devenus des amis, et qui nous ont amenés dans différents lieux de concerts ou événements, en fonction du réseau formé à travers ce mouvement culturel à Rio de Janeiro. Si cela a été notamment important lors de la phase exploratoire de notre recherche, quand nous étions en quête de l'accompagnement d'un atelier de rap, nous avons fréquenté ces lieux durant tout le déroulement de notre terrain.

Suite à la rencontre avec des rappers non-confirmés venus de différentes localités de Rio⁸⁵, nous sommes allés faire la connaissance du Movimento Engajados, à Morro Agudo, dans la ville de Nova Iguaçu, située à Baixada Fluminense, banlieue de Rio de Janeiro, formée par un ensemble de 13 municipalités dans la Região Metropolitana de Rio de Janeiro, qui compte plus de 3 millions d'habitants (Barreto, 2007).

La Baixada Fluminense⁸⁶ se prolonge d'environ 80 kilomètres à partir de la ville de Rio et est formée par des municipalités situées tout au long de l'autoroute Presidente Dutra, qui relie les villes de Rio de Janeiro et de São Paulo. La région fournissait en matières premières la capitale depuis le XVI^e siècle et a connu un développement plus important au cours du XIX^e siècle, suite à la construction d'un chemin de fer. Son occupation a été lente, la période de plus grande croissance a eu lieu entre les années cinquante et les années soixante, avec l'arrivée des migrants de différentes régions du Brésil, notamment de la région Nord-Est, en quête de travail dans la période d'industrialisation de l'économie brésilienne. Par la suite, la Baixada Fluminense commence à être associée à la criminalité, à la violence et à la pauvreté. Cette stigmatisation atteint son sommet dans les années quatre-vingt, quand la région est connue comme le lieu des *justiceiros e matadores* (justiciers et tueurs). La politique locale durant ces années est marquée par la légitimation de la violence et de la coercition comme moyens d'action, incarnés par certains personnages politiques. Les grupos de exterminio (*grupos d'extermination*), soutenus par la police et par les politiciens locaux, présentent leur action comme un moyen « d'assurer l'ordre » face à l'insécurité locale, dans une région qui serait abandonnée par les pouvoirs publics. Leurs actions disséminent la peur et font la une dans la presse, qui fait grimper ses chiffres de ventes grâce à la médiatisation des faits divers sanglants. Ainsi, encore aujourd'hui, le « trafic de drogues » associé à l'image des favelas cariocas n'est pas présent à Baixada Fluminense, sous le contrôle des *grupos de exterminio*. Pour l'instant les UPP, Unité de police pacificatrice, n'ont pas indiqué l'intention d'intervenir dans ces banlieues où agissent ces groupes. Barreto (2007) indique que dans les années 2000, la presse limite considérablement le nombre de ses reportages sur les épisodes de violence à Baixada. L'auteur suggère que ce changement est lié non seulement à la généralisation de la violence, mais également à un rapprochement matériel et symbolique entre la Baixada Fluminense et la ville de Rio de Janeiro, du fait de

⁸⁵ Nous discuterons plus loin dans ce chapitre comment nous y sommes arrivés, ainsi que la suite de nos rencontres avec des artistes qui nous ont permis de suivre leurs ateliers de hip-hop.

⁸⁶ La discussion sur la Baixada Fluminense s'appuie notamment sur l'article de Barreto (2007).

l'augmentation des déplacements favorisée par la construction des Linhas Vermelha e Amarela⁸⁷, suivie de la visibilité de mouvements sociaux et culturels locaux qui agissent sur les représentations associées à la région, ainsi que la modification du statut attribué aux habitants, désormais considérés comme de nouveaux consommateurs. (Enne, 2002 *apud* Barreto 2007)

D'après De Oliveira et Rodrigues (2009), Duque de Caxias et Nova Iguaçu restent les deux principaux pôles économiques de la Baixada Fluminense. Ils jouissent d'une importante influence dans la région, cette dernière accueillant la seconde plus grande concentration d'industries cosmétiques brésiliennes et présentant ainsi une tendance à l'autonomie vis-à-vis de la municipalité de Rio de Janeiro. La population de classe moyenne habitant à Nova Iguaçu augmente ces dernières années, du fait du déménagement de certains ménages de la capitale vers la Baixada, au-delà de l'augmentation du revenu moyen des salaires dans la région. Ce sont notamment les petits et moyens commerçants qui bénéficient de cette amélioration, prospérant grâce à l'augmentation de la population, caractérisée également par la présence d'une main d'œuvre spécialisée embauchée dans l'industrie. En effet, ces ménages demeurent sur place, augmentent les potentialités de consommation, et encouragent l'investissement dans les loisirs, encore que timide, dans la région. Ainsi, il serait également erroné d'assimiler la Baixada Fluminense à un espace caractérisé exclusivement par la pauvreté.

La ville de Nova Iguaçu se situe à environ 30 km de la ville de Rio de Janeiro. Sa population recensée compte 796.257 habitants en 2010, le revenu moyen mensuel *per capita* de la population urbaine étant de R\$ 450,00 (152,10 €)⁸⁸. La majorité de la population a entre 30 et 49 ans et la ville compte 236.606 habitations. 27,8% des ménages appartiennent à la *Classe Econômica C1*, c'est à dire que le revenu mensuel de l'ensemble du ménage est d'environ R\$ 1.400,00 (473,20 €)⁸⁹. Si 14,4% des enfants de 7 à 14 ans étaient déscolarisés en 2010, 98,7% des jeunes entre 15 et 24 ans sont alphabétisés. 73,5% des habitants disposent au moins d'un point d'eau dans l'habitation et 81,1% ont des formes d'égouts considérées comme adaptées à leurs besoins. 94,9% des habitants urbains bénéficient de la

⁸⁷ Des voies rapides, de caractéristiques semblables à l'autoroute, qui relie la ville de Rio de Janeiro à d'autres municipalités.

⁸⁸ <http://www.ibge.gov.br/cidadesat/xtras/perfil.php?codmun=330350>, accès le 22 juin 2013.

⁸⁹ Sebrae RJ, Synthèse réalisée à partir des données du Censo 2010 : Informações socioeconômicas do município de Nova Iguaçu, accès le 23 juin 2013.

collecte de déchets et 81,9% ont accès à l'électricité fournie par une compagnie. La municipalité a déclaré en 2008 qu'existaient sur son territoire des favelas, des lotissements irréguliers, *palafitas*⁹⁰ et autres. 9.541 habitants de la région urbaine vivent dans les *aglomerados subnormais* (favelas et autres)⁹¹. Concernant le travail et l'emploi à Nova Iguaçu, Souza, Ribeiro et Figueiredo (2008)⁹², montrent que la SEMDES, Secretaria Municipal de desenvolvimento social (organisme municipal responsable du développement social) de Nova Iguaçu, offre un service de médiation de main-d'œuvre, qui comptait en 2008 21.613 travailleurs au chômage en recherche d'emploi, dont 41,5% étaient noirs ou métisses, et 14,8% blancs. 28,8% des travailleurs au chômage ont entre 18 et 30 ans, 70,8% sont célibataires et 49,7% n'ont pas d'enfants, ce qui conduit les chercheurs à affirmer que la majorité de population inscrite à SEMDES est jeune. 70% des demandeurs ne sont pas en train de faire des études au moment de la demande, encore que la population ne présente pas un bas niveau de scolarité : 41% ont le *ensino fundamental* (baccalauréat) et 32,1% le *ensino médio* (brevet). Selon les auteurs, l'inefficacité du service fourni par la SEMDES est reconnue par ses propres agents, qui avancent le manque d'offres d'emploi, ainsi que le faible niveau de formation des demandeurs, ce qui conduit les chercheurs à penser qu'elle fonctionne davantage comme un mécanisme de médiation des conflits face au chômage que comme une vraie source d'offres d'emploi.

Au delà de Nova Iguaçu, nous avons également eu l'occasion de fréquenter la Cidade Alta, lieu où habitait le DJ qui animait les ateliers à Nova Iguaçu, et qui est devenu un ami. Si en 2008 il n'y avait pas d'interventions sociales à partir du hip-hop à la Cidade Alta, le lieu était très connu pour ses *bailes* funk et soul, qui attire la jeunesse le week-end. La Cidade Alta est un autre type d'espace urbain, localisé dans la zone nord de la ville. Ses conjuntos habitacionais ont été construits dans les années soixante et étaient destinés à accueillir notamment la population qui avait été expulsée de la favela Praia do Pinto, située dans la Lagoa Rodrigo de Freitas, dans la zone sud de Rio.⁹³ En effet, plusieurs familles, en arrivant à Cidade Alta, ont vendu leur habitation dans les conjuntos habitacionais, payant avec

⁹⁰ Des modes de construction en régions inondées qui évitent que les maisons soient emportées par les fleuves.

⁹¹ Relatorios dinâmicos de indicadores municipais, Portal ODM, réalisé à partir du Censo 2010, Acompanhamento municipal dos objetivos do milênio, accès 23 juin 2013.

⁹² Souza, J.S. ; Ribeiro, R.S. ; Figueiredo, B.O. « A qualificação profissional como estratégia do poder local de combate ao desemprego : um estudo sobre o serviço de intermediação de mão-de-obra do município de Nova Iguaçu/RJ ». Présentation orale au VI Seminário do trabalho : trabalho, educação e economia no século XXI, Marília/SP, 26 au 20 mai 2008.

⁹³ Voir Chapitre –I : Les banlieues, les favelas, leurs jeunes et le Hip-Hop (1.2.3 L'éradication des favelas et l'apparition des conjuntos habitacionais).

l'argent ainsi obtenu leur dette auprès du BNH (Banque Nationale d'Habitation) et ont construit une maison à proximité. Sont ainsi apparues les premières habitations qui ont formé les favelas aux alentours de la Cidade Alta, l'ensemble désigné aujourd'hui comme le Complexo da Cidade Alta.

Par ailleurs, nous allions fréquemment à Lapa, quartier bohème carioca au centre-ville de Rio, où depuis la fin des années quatre-vingt dix et le début des années deux mille, les rappeurs cariocas se rencontrent. La Lapa est présentée par les rappeurs comme un lieu de transit, capable de rassembler la zone Nord et la zone Sud de la ville, ceux qui habitent dans les banlieues lointaines, isolés de ce qui se passe dans les autres espaces de la ville, grâce au service de transport urbain, les lignes de bus assurant fréquemment un arrêt à Lapa. Ce quartier mythique est ainsi présenté comme un lieu de rassemblement non seulement des classes sociales, mais aussi de différents types de musique (le samba, le rap, le rock, le forró...). Nous y sommes allés pour nous rendre à des soirées de rap fréquentées par les artistes que nous avons rencontrés dans différents espaces de la ville, notamment au *Circo Voador*⁹⁴, mais aussi à des *batalhas* (battles) de rap sous les arches de la Lapa, la *Batalha do Real*⁹⁵.

Nous avons ainsi eu l'occasion de fréquenter différents espaces urbains durant la réalisation de notre terrain de recherche à Rio de Janeiro. A chaque fois, notre porte d'entrée a été le hip-hop. Le terrain à Rocinha nous a permis d'accompagner dans la durée une activité par le biais d'un atelier de rap, ainsi que d'interviewer les jeunes participants. Par ailleurs, à travers le Movimento Engajados à Nova Iguaçu nous avons pu avoir une vision plus large du mouvement hip-hop, ainsi que des interventions sociales conçues à travers ce mouvement artistique et culturel, investies par les jeunes de la localité comme un tremplin pour accéder à d'autres univers sociaux et faire de cela leur travail. Nous avons de la sorte connu au sein du Movimento Engajados des artistes confirmés ou en voie de professionnalisation. Au départ, nous n'étions pas sûrs que les activités développées par le Movimento Engajados intégreraient les analyses de notre travail : au moment où nous nous sommes rencontrés, les ateliers développés se consacraient aux techniques de DJ, tandis que nous nous intéressions au rap. Nous avons néanmoins décidé de continuer nos observations, afin d'avoir une vision

⁹⁴ Espace d'événements et de concerts très connu à Lapa.

⁹⁵ Ces événements seront discutés dans le chapitre-IV : La Dimension groupale : les appartenances, hip-hop et territoire. De plus, voir le documentaire de Cavi Borges et Emilio Domingos, *L.A.P.A.*, 2007.

plus large des activités autour du hip-hop, développées par une ONG constituée par des jeunes dans leur localité. Or, les observations à Rocinha se limitaient à un atelier de rap au sein d'une ONG dont les activités n'étaient nullement en lien avec le hip-hop. Finalement, l'évolution de notre contact avec les membres du Movimento Engajados a été riche d'enseignements à propos de l'univers du rap et du mouvement hip-hop, encore qu'ils ne soient pas de « jeunes rappers ». Par ailleurs, ses membres se sont appropriés cette recherche, l'utilisant comme une voie pour venir à la rencontre des jeunes rappers et de D&T en France. Ainsi, les analyses produites dans cette thèse suivent les chemins que nous avons empruntés à partir de l'invitation des personnes que nous avons rencontrées. Ces différents espaces par lesquels nous sommes passés dévoilent le réseau créé autour du mouvement hip-hop à Rio de Janeiro.

Au Brésil, le mot « périphérie » a une forte connotation négative liée à l'image de l'espace urbain, contrairement à ce qu'évoque la langue française, au sein de laquelle le mot a une acception plus neutre désignant une localisation spatiale. Nous avons évoqué dans le chapitre précédent la phrase devenue célèbre de Mano Brown, rappeur du groupe Racionais : « *la périphérie est la périphérie n'importe où* ». En effet, dans le hip-hop, les espaces urbains stigmatisés se relient, à travers la place symbolique occupée dans l'organisation de la ville, et l'imaginaire négatif qui leurs est associé et qui est renvoyé à ses habitants. Ainsi, les spécificités urbaines sont estompées en faveur d'une lutte commune contre la discrimination sociale, urbaine, ethnique et raciale. Comme Dado, rappeur confirmé de Nova Iguaçu et membre du Engajados, le chante dans son rap :

Eu vi oportunidade onde ninguém encontrava
J'ai vu de l'opportunité où personne n'en trouvait
porque eu passei pela cidade que ninguém habitava
parce que je suis passé par la ville où personne n'habitait
(...)
o neguinho conquistou, o inimigo é freguês
le petit Noir a conquis, l'ennemi est client
a favela ta atuando e dispensando os dublês
la favela est en scène et n'a pas besoin de doublets
sou da Baixada, cria da periferia
je viens de la Baixada, enfant de la périphérie
que cria melodia e realiza um sonho por dia.

qui crée la mélodie et réalise un rêve chaque jour.

Les paroles du rappeur unifient les favelas, les banlieues, les périphéries. En les nommant, le rappeur produit l'effet contradictoire à la fois de les distinguer et de les rassembler dans une même revendication d'appartenance et d'affiliation.

1.2 Un regard sur le terrain français

En France, la délimitation de la réalisation de notre terrain est beaucoup plus nette. Durant tout le temps passé sur place, nous n'avons fréquenté que la ville du Blanc-Mesnil, banlieue nord d'Île de France, dans le département du 93, de la Seine-Saint-Denis, où nous sommes allés notamment dans la Cité des Tilleuls, dont le Centre social a emprunté une salle à la jeune association créée par trois blanc-mesnilois pour réaliser des projets autour du rap.

La commune du Blanc-Mesnil se situe dans la Seine Saint-Denis (93), département de la région Île-de-France, vers le périphérique nord-est, à 7 km de Paris, dans le triangle délimité par les autoroutes A1 à l'ouest et A3 à l'est et la gare de triage du Bourget au sud. Le Blanc-Mesnil est à proximité d'importants équipements à vocation économique et culturelle de rayonnement international, comme l'aéroport du Bourget et de Roissy-Charles de Gaulle, le Parc de la Villette avec la Cité de la Musique, les Parcs d'Expositions de Villepinte et du Bourget, ainsi que la Plaine-Saint-Denis, avec le Stade de France.

Dans les années 1930⁹⁶, s'est produite une première poussée du développement industriel et pavillonnaire au Blanc-Mesnil. Dans ce contexte, et concomitamment à la construction du nouvel aéroport du Bourget, a été édifiée la Cité du 212 (1933-1936). Destinée aux salariés de l'aéroport, son architecture a été inspirée des cités ouvrières du Karl-Marx-Hoff à Vienne, caractérisée par la conception d'un logement collectif de masse. Il s'agit de la première habitation bon marché du Blanc-Mesnil. La préoccupation hygiéniste de ce type de construction à l'époque se traduit par une volonté esthétique de souligner les ouvertures, en favorisant la circulation de l'air. Depuis 1996, la cité du 212 est protégée au titre des Monuments Historiques et comporte aujourd'hui 581 logements.

⁹⁶ L'historique qui suit est basé sur le texte du *Programme Local de l'Habitat 2012 – 2017 Ville du Blanc-Mesnil* site http://www.blancmesnil.fr/Diagnostic_PLH.pdf, accès le 24 juin 2014.

Ainsi, avant la Seconde Guerre, Le Blanc-Mesnil est déjà constitué en tant que ville, avec un centre, des habitats collectifs, des équipements publics ainsi qu'une zone industrielle. Néanmoins, à la fin de la Guerre, 40% de la ville est détruite à cause de sa proximité avec l'aéroport du Bourget. Entre les années cinquante et les années soixante-dix, la ville connaît une nouvelle vague de constructions. Sont alors érigés des grands ensembles pour répondre aux nouveaux besoins au niveau de la reconstruction mais aussi d'hébergement pour les ouvriers immigrés venus bâtir la France d'après-guerre, notamment en périphérie de la couronne parisienne. Ainsi, trente-et-une cités seront construites au Blanc-Mesnil dans la période située entre 1957 -1974, ce qui représente plus de sept mille logements collectifs, en majorité locatifs sociaux, témoignant d'une croissance massive de la population et du bâti. En 1965 est construit le grand ensemble des Tilleuls, où nous sommes allés pour la réalisation de cette recherche.

L'accès au Blanc-Mesnil se fait par le RER B, jusqu'à la gare de Drancy. Pour aller jusqu'à la Cité des Tilleuls, il faut ensuite prendre la ligne de bus 148. La fréquence insuffisante des autobus crée une difficulté pour le déplacement dans la ville, notamment entre le Nord et le Sud, ce qui produit l'isolement de certaines cités.

En 2009, la population comptait 51.106 habitants et 18. 226 ménages⁹⁷. Selon le site de la politique de la ville de la Seine Saint-Denis, s'appuyant sur les données de l'INSEE de 2008⁹⁸, 30,5% la population blanc-mesniloise se situe dans la tranche entre 0 et 19 ans, sachant que cette tranche correspond à 25,9% de la population en Île de France ; 20,8% de la population est d'origine étrangère, contre 12,4% pour la région. Le taux de chômage de la ville des 15-64 ans est de 16,2 %, bien supérieur au taux de 10,8% de l'Île de France. Concernant la population non-scolarisée de 15 ans ou plus, 33,7% n'est titulaire d'aucun diplôme, environ deux fois plus que le taux de 17,9% de la région.

Le parc de logements est composé de zones pavillonnaires, souvent habitées par des propriétaires individuels, et se situe dans le centre-ville et dans la partie sud du Blanc-Mesnil, mais la ville compte notamment avec un important parc d'habitat collectif. Le parc social se

⁹⁷ <http://www.insee.fr/fr/bases-de-donnees/esl/comparateur.asp?codgeo=com-93007>, accès le 25 juin 2013.

⁹⁸ http://www.professionbanlieue.org/c_8_35_Politiqueville_672_7_Le_Blanc_Mesnil.html, accès le 24 juin 2013.

concentre notamment dans la partie nord de la ville, et de façon plus fragmentée dans sa partie sud. Le quartier Nord de la ville, où nous sommes allés durant la réalisation de notre terrain est composé du Grand Ensemble des Tilleuls, de la Cité 212, des Cités Floréal, Aviation et Pont Yblon. L'ensemble constitue la ZUS, Zone Urbaine Sensible.

A la fin de 2009, la population recensée des ménages du quartier Nord s'élève à 14.280⁹⁹. 86% de la population est locataire et 72,4 % habitent en HLM. C'est une population jeune, l'indicateur de jeunesse en 2008 étant de 4.1, c'est à dire que les jeunes de moins de 18 ans sont 4 fois plus nombreux que les personnes âgées de 65 ans et plus, cet indicateur étant de 1,7 pour Paris. Le taux de bénéficiaires du RMI ou du RSA, est de 21,1% en 2010, contre 19,9% pour la ville du Blanc-Mesnil¹⁰⁰. Il s'agit d'une population relativement pauvre, le revenu par unité de consommation médian s'élève à 11.034€ par unité de consommation¹⁰¹ et est inférieur à celui du département et loin derrière celui de Paris, qui est de 21.292 €. En 2006, la population étrangère était estimée à 26.4 % de la population¹⁰². Au niveau de la formation et de l'emploi, 58,1 % des jeunes de 15 à 35 ans n'ont aucun diplôme au moins égal au baccalauréat contre 32,1 % à Paris. 25,3% des ménages reçoivent une allocation chômage en 2009. Pendant cette même année, la surface du logement était de 20,7 mètres carrés par personne, contre 30,0 mètres carrés par personne à Paris. La part des ménages d'au moins 6 personnes est de 12.7 %, tandis que ce pourcentage se limite à 4.1 % à Paris. Par ailleurs, en 2007, 80,5 % de la population relève de la catégorie des ouvriers et employés, contre 49,3% à Paris.

La Cité des Tilleuls avec ses 2.752 logements, gérés par trois bailleurs, représente 75% des logements du quartier Nord et est bien représentative du modèle architectural des grands ensembles¹⁰³. Les boutiques du centre commercial comprennent entre autres une boulangerie, une boucherie, un magasin de vente d'ustensiles et objets variés, à côté de son

⁹⁹ Source des informations qui suivent : <http://sig.ville.gouv.fr/zone/1125010>. Les chiffres cités sont publiés par le Secrétariat général du CIV, héritier de la Délégation interministérielle à la ville et au développement social urbain créée en 1988 (Voir <http://www.ville.gouv.fr/?missions.199>).

¹⁰⁰ Sources : Insee, Pôle Emploi. Site de l'Insee : http://www.insee.fr/fr/ppp/bases-de-donnees/donnees-detaillees/duicq/pdf/pe/pe_Z_1125010.pdf accès le 24 juin 2013.

¹⁰¹ Système de pondération attribuant un coefficient à chaque membre du ménage et permettant de comparer les niveaux de vie de ménages de tailles ou de compositions différentes. Avec cette pondération, le nombre de personnes est ramené à un nombre d'unités de consommation (UC).

¹⁰² Sources : Insee, Recensement de la Population 2006, Estimations mixtes 2006. http://www.insee.fr/fr/ppp/bases-de-donnees/donnees-detaillees/duicq/pdf/ftd/ftd_z_1125010.pdf, accès le 24/06/2013.

¹⁰³ http://www.anru.fr/index.php/fre/content/download/775/9728/file/093_Blanc-Mesnil_Quartiers-Nord_333_21-03-2007_nc.pdf, accès le 25 juin 2013.

centre social qui connaît une très basse fréquentation. L'ensemble des cités du quartier Nord a été classé parmi les zones franches urbaines (ZFU), caractérisées par des quartiers de plus de 10.000 habitants, situées en zones sensibles, où les entreprises implantées ou devant s'implanter bénéficient d'exonérations fiscales et sociales durant cinq ans.

2. L'entrée dans le terrain

A chaque contact sur le terrain, la présentation que je faisais de la recherche se limitait à dire que je voulais rencontrer des jeunes rappeurs, les accompagner dans leurs activités, dans le but de comprendre pourquoi ils faisaient du rap. Je précisais que je m'intéressais aux associations locales, créées par les habitants, car je savais que dans les banlieues, dans les favelas, ou dans les périphéries, il y avait d'importantes mobilisations autour de cette expression artistique. Cela me permettait de comprendre comment les choses se passaient dans la localité, et quelle était la fonction que le rap avait pour ces jeunes. Par ailleurs, je parlais de ma « double appartenance », de Brésilienne habitant en France depuis 2003, précisant que mon projet était de faire ces observations en France et au Brésil. Concrètement, je finissais par dire que j'aimerais les accompagner dans leurs activités, être présente, partager des moments avec eux et prendre le temps pour qu'on puisse se connaître. De façon naturelle, je n'évoquais pas le fait d'être inscrite en thèse en sociologie à Paris 7, mon « appartenance institutionnelle » ainsi que le « niveau » de mes études ne m'étaient pas demandés par mes interlocuteurs. Habituellement, je disais que j'étais étudiante, et que je faisais une recherche. Si cette présentation correspondait tout à fait à la façon dont je me sentais, elle me protégeait certainement du décalage social que cela introduisait entre nous. Mon statut n'a été évoqué qu'au cours de situations précises de terrain, que nous discuterons dans le chapitre suivant.

Dans ce chapitre, nous nous limiterons à clarifier les conditions de prises de contacts, ainsi qu'à présenter un panorama général des activités des associations. L'évolution du terrain fera l'objet du chapitre suivant, la relation entre la chercheuse et son objet de recherche exigeant une analyse approfondie en tant que modalité de production d'un savoir clinique. Par ailleurs, la présentation des ateliers ici mentionnés, ainsi que leur déroulement seront évoqués au long de ce travail, au moment des discussions et analyses.

2.1 D&T : entre les cités des Tilleuls et du 212 au Blanc-Mesnil

Nous sommes arrivés au Blanc-Mesnil en octobre 2007. Nous avons fait connaissance avec Laure, éducatrice spécialisée qui travaillait à ce moment-là dans une association de prévention spécialisée au Blanc-Mesnil, et qui nous a mis en contact avec Ali, un jeune homme de 24 ans, dont la famille est originaire d'Afrique noire. La présence d'Ali est imposante, il a le corps grand et fort d'un ancien professeur de judo, il connaît bien les jeunes du quartier Nord du Blanc-Mesnil. Il a pris en charge la coordination des activités de l'association D&T, créée trois ans auparavant par trois de ses amis, qui attendaient la mise à disposition d'un local pour réaliser les activités. A l'origine, D&T a été investie par ses trois fondateurs, jeunes hommes autour de la trentaine et habitants du Blanc-Mesnil, comme lieu destiné à ce que les rappeurs de la ville puissent venir enregistrer leurs morceaux. D'après eux, plusieurs artistes devaient aller à Bastille pour le faire, et payer des heures dans les studios parisiens. Ils avaient l'idée de créer au Blanc-Mesnil un espace gratuit d'enregistrement pour les blanc-mesnilois, constatant le nombre important de rappeurs dans la ville. Derrière cette première idée, il y en avait une autre, plus ambitieuse, celle de produire une compilation avec les rappeurs du Blanc-Mesnil, ce qui impliquait une certaine sélection des artistes qui viendraient enregistrer, au vu des objectifs professionnels et commerciaux engagés à long terme. L'association ne pouvait pas démarrer ses activités sans un local, quand finalement à la fin de l'année 2007, le Centre Social des Tilleuls leur a proposé une salle d'environ 20 mètres carrés pour soutenir le déroulement de leurs projets. Cependant, les trois fondateurs étaient alors pris par leurs engagements personnels et ne pouvaient pas assurer la mise en place des activités et profiter du local mis à disposition. C'est donc à ce moment qu'Ali, leur ami, s'engage à s'occuper de la coordination de l'association, avec une condition : que D&T soit ouverte à tous ceux qui s'intéresseraient à ses activités. Il était contre toute sélection. L'association devait donc accueillir les amateurs de tous les genres de musique, de tous âges, qui seraient intéressés par le développement d'un projet personnel. Laure, en tant qu'éducatrice spécialisée, voulait connaître davantage l'association et apporter son soutien, dans la mesure où ses activités s'ouvraient aux jeunes habitant de la Cité des Tilleuls, où elle intervenait. Elle me présente à Ali, en octobre 2007. Lors de notre première rencontre, Ali me dit : « *D&T est ouverte à tous ceux qui s'intéressent à ses activités. Si tu t'intéresses, tu es la bienvenue* ». Plus tard je comprendrai que l'accueil qui m'a été fait était également lié à l'affirmation d'une conduite d'ouverture à tous, qui

permettait à Ali non seulement de se détourner des objectifs professionnels des activités, mais aussi d'assurer l'accueil de tous les jeunes rappers blanc-mesnilois dans l'association. L'association était pensée comme un lieu pour dépasser les rivalités entre les cités que je connaîtrai plus tard, et qui traverseront les activités de D&T. A partir d'octobre, je suis les réunions de préparation des activités qui commenceront en janvier 2008, lors des vacances d'hiver. Ali est le coordinateur des activités, Samir, le président de l'association et Laure, l'éducatrice spécialisée qui s'investira beaucoup dans le déroulement des activités, devenant également un membre de D&T, au-delà du rôle qu'elle peut avoir en tant qu'éducatrice spécialisée. Les trois assureront ensemble les prises de décision, la conception et le développement des ateliers, toujours présents au moment des activités. Ils seront mes principaux interlocuteurs au Blanc-Mesnil, notamment Ali, avec qui je développerai une forte relation. D&T démarrera ses activités avec un microphone et les moyens nécessaires pour enregistrer les morceaux de musique. Au fur et à mesure, avec des aides ponctuelles de la ville, notamment des FPH, les Fond de Participation des Habitants¹⁰⁴, les installations seront améliorées, jusqu'à la construction d'une cabine, faite avec l'aide de certains jeunes et d'autres habitants.

Tous les membres de D&T, ainsi que les encadrants des ateliers qui soutenaient leurs activités étaient des bénévoles. L'organisation et la mise en place des activités n'étaient pas toujours faciles. Les personnes qui assistaient aux réunions de préparation n'étaient pas toujours présentes lors des ateliers, et à l'inverse, il y avait des personnes qui apparaissaient à la dernière minute pour aider dans l'encadrement mais qui n'étaient pas venues aux réunions de préparation. Les activités prenaient forme ainsi dans l'ici et maintenant, avec les moyens disponibles à l'instant même où elles démarraient. Néanmoins, malgré cette instabilité, les ateliers ont toujours eu lieu. Par ailleurs, Rof Prod, un jeune de 17 ans qui s'est engagé bénévolement à procéder à l'enregistrement des jeunes rappers, était toujours présent. Plus tard, deux autres jeunes de même âge, également ingénieurs du son, ont témoigné du même engagement, à la différence des encadrants plus âgés, dont la présence était plus difficile à assurer.

¹⁰⁴ FPH soutient les projets présentés par des habitants organisés ou non en association, dans un objectif de développement social du territoire, de façon à encourager l'engagement des habitants dans l'animation de l'espace public à travers le choix des projets présentés. Il vise également le développement de la démocratie locale. Il se présente comme un moyen rapide d'obtenir des financements pour la réalisation d'une activité proposée par des habitants organisés de façon autonome.

Durant la réalisation de notre terrain, nous avons suivi la réalisation de différents ateliers, notamment les mercredis et les samedis, quand les jeunes n'avaient pas de cours. Nous venions également à des samedis libres, jusqu'en juillet 2008, quand nous sommes partis au Brésil pour continuer le terrain, (où nous avons accompagné les ateliers de rap à Rocinha,) et les activités autour du hip-hop menées par les membres du Movimento Engajados à Nova Iguaçu. Nous sommes par la suite revenus au Blanc-Mesnil en janvier 2009 pour mettre en place le projet France – Brésil, quand quatre brésiliens appartenant au Movimento Engajados sont venus en France rencontrer les jeunes rappeurs blanc-mesnilois pour co-réaliser des ateliers de rap et échanger sur leurs expériences associatives durant quinze jours en juin 2009.

Même si D&T ne s'est jamais focalisée sur un style spécifique d'expression artistique, nous n'avons rencontré que des jeunes rappeurs dans l'association, entre 12 et 19 ans, qui voulaient enregistrer leur son et qui avaient besoin d'une structure pour le faire. Certains parmi eux formaient des « crews »¹⁰⁵, et il y en avait quelques-uns qui avaient même des « managers », qui étaient d'autres jeunes habitant aussi dans le quartier. Lors du premier atelier proposé par D&T, un jeune rappeur de 16 ans a chanté :

*Eh ouais les re-fré (frères)
c'est neuf trois cent cinquante immatriculé (...)
D&T c'est l' nom de l' assos pour nous épauler
des talents en provenance de Blankok on vient dévoiler*

Pour faire du rap, les jeunes devaient s'organisaient entre eux, en petits réseaux, de façon à avoir les moyens de réaliser les activités telles que de tourner des clips avec des appareils photos ou avec des portables pour les poster sur *my space*, ou pour pouvoir partager les frais afin d'enregistrer leurs morceaux dans des studios payants. L'objectif de l'association était ainsi de soutenir ces jeunes dans leurs démarches. Les jeunes qui fréquentaient l'association venaient notamment de deux cités du Blanc-Mesnil : La Cité des Tilleuls et du 212, qui sont en conflit depuis des années. En général, ils s'accusent les uns les autres d'être « des jaloux », « des jacteurs » ou de venir « se la raconter » dans leur quartier. D&T se présente ainsi comme un lieu de rencontre, et donc de tension, ce qui sera examiné plus loin dans ce travail.

¹⁰⁵ Crews : Rappeurs qui forment un groupe.

2.2 Movimento Engajados : ateliers de militance et de DJ à Nova Iguaçu

Lorsque nous arrivons à Rio de Janeiro en août 2008, nous n'avons aucun contact pour démarrer le terrain. Une doctorante qui travaille sur le mouvement hip-hop me présente le DJ organisateur du *Sopa Cultural* (Soupe Culturelle), événement dédié au hip-hop au Sesc Madureira¹⁰⁶, qui propose une scène pour la présentation des rappeurs non-confirmés. Le DJ m'invite à venir à une réunion d'organisation de l'événement, où les rappeurs non-confirmés seront présents. Je commence ainsi l'étape exploratoire du terrain. Au cours de cette réunion, je rencontre plusieurs rappeurs venus de différentes banlieues de Rio. Parmi eux, il y a trois groupes liés à des associations locales qui développent des activités à travers le hip-hop. Nous prenons contact pour que je puisse leur rendre visite dans les différentes localités.

- So Black, rappeur non-confirmé autour de la quarantaine, me met en contact avec le *Coletivo Luta Armada* (Collectif Lutte Armée) qui était aux débuts de ses activités dans la favela da Quitanda, située à Costa Barros, une banlieue de Rio de Janeiro. Après une première rencontre dans la salle où l'association développe ses activités, nous décidons de ne pas donner suite à nos échanges, les conditions de sécurité étant à notre avis insuffisantes. En effet, une nouvelle organisation pour la commercialisation de la drogue, l'ADA, (*Amigos dos amigos*), a récemment pris le contrôle de la favela da Quitanda, ce qui rend les confrontations avec la police ainsi qu'avec les autres factions d'autant plus violentes et fréquentes. De plus, le coordinateur du collectif a récemment emménagé dans la favela, il commence à peine à être connu par les habitants et n'est pas disponible pour nous accompagner physiquement dans les débuts de nos travaux à Quitanda.
- Malgré plusieurs échanges par téléphone avec un membre du Costa Break, groupe composé de danseurs, dont certains se consacraient également au rap, nous n'avons jamais réussi à fixer de rendez-vous.

¹⁰⁶ Sesc – Serviço social do comércio ; c'est une entité privée à but non lucratif qui s'engage dans les interventions sociales. Madureira est une banlieue carioca.

- Finalement, le troisième groupe de rappeurs nous a invité à assister à une réunion du Movimento Engajados, une ONG dont j'avais déjà entendu parlé qui se consacrait à l'intervention sociale par le biais du hip-hop.

Le siège du Movimento Engajados est situé à Morro Agudo, quartier de la ville de Nova Iguaçu, dans la Baixada Fluminense. Mon premier trajet pour aller à leur rencontre prend deux heures et demi depuis la Zone sud, entre les différentes correspondances entre les bus et les métros. Je suis invitée à participer à une réunion du Cefam – (Centre d'étude et formation d'activisme et militance) rencontre hebdomadaire des membres les plus actifs de Engajados. Ils sont cinq jeunes adultes présents à cette réunion. Ils sont quatre rappeurs, dont Dado, rappeur confirmé et fondateur du Movimento Engajados, plus Duval, comédien et producteur culturel qui coordonne aux côtés de Dado les activités de l'ONG. Ils me réservent un accueil chaleureux, je suis la seule femme présente à la réunion.

L'histoire du mouvement Engajados commence en 1998, quand Dado, à 19 ans, prend contact avec des personnes et organisations liées au hip-hop au Brésil. A ce moment, il écrit déjà plusieurs textes de rap. En 1999, il crée le site du Movimento Engajados, qui a permis la consolidation et l'expansion du réseau. Selon l'ONG, aujourd'hui, le site compterait l'immense chiffre de 600 mille accès par mois. Ainsi, le début de l'existence du Movimento Engajados est plutôt « virtuel », prenant forme à travers les échanges par internet, n'ayant pas d'activités ou de lieu de rencontres dans la localité de Nova Iguaçu. En 2001, Dado est invité à animer un atelier de rap dans les écoles de Belford Roxo¹⁰⁷, dans le cadre d'un partenariat entre une ONG AffroReggae, l'État de Rio de Janeiro et l'Unesco, à un moment où le hip-hop commence à être exploité comme un mode d'intervention sociale. Dans les années qui suivent, Dado crée une mobilisation locale à travers le rap avec d'autres personnes qui s'intéressent au hip-hop, notamment avec Duval ; ils organisent des rencontres liées au hip-hop à Nova Iguaçu. Des amateurs viennent de différentes villes du pays, ils développent leurs réseaux, ils commencent également à aller à la rencontre d'associations liées au mouvement culturel dans d'autres villes brésiliennes, et intègrent le MHHOB Movimento Hip-Hop Organizado Brasileiro, un réseau qui rassemble 16 États brésiliens. Le Movimento Engajados

¹⁰⁷ Banlieue carioca.

devient Ponto de Cultura¹⁰⁸, et en 2006, ils louent une salle de 10 mètres carrés où ils développeront leurs activités et où ils peuvent installer le kit de cultura¹⁰⁹ reçu du Ministère de la Culture cette même année. Dans cet espace, Dado et Duval peuvent recevoir des personnes mais aussi consacrer du temps à répondre à des appels d'offre, notamment pour intervenir auprès des jeunes par le biais du hip-hop. Malgré l'instabilité de leurs activités et les difficultés pour payer le loyer de la salle de R\$200,00 (66,00€), Dado et Duval décident de quitter leurs emplois formels pour se dédier uniquement aux activités du Movimento Engajados qui deviennent leur source de revenus. A cette époque, le Cefam (Centre d'étude et formation d'activisme et militance) est créé au sein de Engajados pour rassembler les membres les plus engagés, qui se rencontrent toutes les semaines pour débattre de l'évolution du Engajados, mais aussi sur les questions de société. Durant ce processus, ils trouvent différentes sources de revenu. Parmi ces dernières, ils créent une compilation avec des artistes qui ont participé à des événements, vendue R\$5,00 (1,65€), dont R\$1,00 (0,33€) reviennent au Engajados, ce qui produit une entrée d'argent régulière d'environ R\$35,00 (11,55€) par semaine, qui s'ajoute aux différentes aides ponctuelles venues d'organismes de l'État mais aussi des prix obtenus pour leurs activités. Ils trouvent le moyen de donner suite à leurs projets et continuent à investir en matériel ainsi que dans leur formation pour apprendre à écrire des projets, à répondre à de nouveaux appels d'offre.

En 2008, le Engajados loue un nouvel espace, à R\$1000,00 (330,00€). C'est un ancien garage de 350 mètres carrés transformé en un espace dédié au hip-hop. Un petit magasin y est ouvert, où sont vendus des produits liés au hip-hop par le moyen d'un commerce solidaire. A la fin 2008, les dettes se cumulent avec le nouveau loyer, mais de nouveaux appels d'offre leur permettent de s'en acquitter. Parmi une dizaine de projets approuvés pour l'année, il y a notamment le Projovem Adolescente, un important projet mis en place par le Ministère de Développement et Assistance Sociale. Ils seront ainsi amenés à développer les activités de Engajados auprès des adolescents entre 15-17 ans, issus des familles bénéficiaires des allocations familiales. A cette même époque, l'Escola de Musica Eletrônica, association à Cerâmica, quartier à 3 km de Morro Agudo, voulait proposer un

¹⁰⁸ Les Pontos de Cultura sont des projets financés et institutionnellement soutenus par le Ministère de la Culture brésilien, développés par des entités gouvernementales ou non-gouvernementales dont le but est l'intervention socio-culturelle dans les localités.

¹⁰⁹ Composé d'un ordinateur multimédia, d'un terminal (sans disque dur), d'une caméra handcam Sony, d'une caméra numérique, d'un microphone HF, d'une imprimante à jet d'encre, d'une imprimante laser, d'un scanner, d'une table de son de six chaînes, d'un amplificateur, de deux kits de trois microphones et de câbles de réseau.

atelier de DJ aux jeunes, et sont donc venus demander à Engajados d'encadrer cette activité. Engajados a ainsi pris contact avec DJ Dunga pour les réaliser.

Je viens à la réunion du Cerfam afin de connaître le Movimento Engajados le jour de démarrage des ateliers de DJ. Quand je me présente, Duval me demande si mon activité est un « travail » ou une « recherche ». Je réponds que c'est un « travail de recherche ». Je précise qu'il ne s'agit pas pour moi d'occuper une place de chercheur qui observe en extériorité, et que je veux partager des choses avec eux. Dado regarde Duval et dit que cela est très important. Duval dit qu'ils ont besoin que des recherches soient réalisées sur leur travail, de façon à obtenir des chiffres qui puissent appuyer leurs demandes de financement. Je précise alors qu'il ne s'agit pas de faire une évaluation de leur travail, et que ma démarche n'a pas comme objectif de produire des chiffres, mais de comprendre les enjeux qu'il y a pour les jeunes à faire du rap, ce que je ne pourrai saisir qu'en partageant des choses et en passant du temps avec eux. Dado reprend ce que je dis, tout paraît clair pour lui et il ajoute : « *nous avons l'espace, et les jeunes viendront parler avec toi s'ils le veulent* ». Je leur parle de la restitution, de revenir vers eux quand le travail sera fini. Dado m'arrête en disant que de toutes façons il ne lirait pas une thèse de 300 pages.

Au moment de notre rencontre, l'Engajados ne développait pas des ateliers de rap. Il y avait des jeunes rappers qui fréquentaient leurs locaux, mais il n'y avait pas une activité qui les rassemblait avec régularité. Je décide de m'engager avec eux et de voir comment les choses évolueront. Duval me dit que ce jour même, il y a un atelier DJ qui démarre, dans un partenariat avec la Escola de Musica Eletrônica, à Cerâmica. Il s'agit d'un atelier de deux heures, dont une heure de pratique avec les platines et une heure d'atelier de militance animé par lui-même et/ou Dado. L'objectif de cet atelier est de discuter des questions de société, d'éveiller la conscience des jeunes par rapport aux mécanismes de domination sociale, en s'appuyant sur des dynamiques de groupe, utilisées comme un moyen de créer du débat entre les jeunes et de participer à la construction d'une pensée critique. Duval me propose d'accompagner les activités à l'Escola de Musica Eletrônica comme une porte d'entrée pour rencontrer des jeunes rappers. Dado m'accompagne à l'atelier et me présente Dunga, DJ confirmé animateur des ateliers. A la fin de l'atelier, je m'appête à partir et Dunga me demande où j'habite et comment je rentre. Je lui dis que je n'ai pas de voiture, et que j'habite à Copacabana. Il me dit : « *tu es venue en bus, quelle galère ! Tu y as passé deux heures,*

non ?! Je déteste les bus... » En effet, il gagne sa vie comme motoboy¹¹⁰, ce qui est pour lui un moyen d'éviter les transports en commun. Il me dit : *« Alors, si tu veux, tu peux venir avec moi, de toutes façons il faut que je trouve un moyen de venir avec tous les équipements (les platines, les grandes enceintes plus les vinyles pour les ateliers). Je viendrai en voiture, il y aura des places derrière, c'est comme tu veux... »*. Je comprends par la suite que Dunga s'est engagé à venir tous les samedis, avec l'ensemble de ses équipements, sans pourtant avoir les moyens de les transporter. Il est payé par Engajados R\$50,00 (16,00 €) pour deux heures d'atelier. Ses heures sont beaucoup mieux payées que d'autres : habituellement, les animateurs sont payés en 2008 entre R\$8,00 (2,64 €) et R\$12,00 (3,96 €) de l'heure. Cela se justifiait par la nécessité, dans le cadre d'un atelier DJ, de trouver une solution pour le transport de l'équipement. Je décide de suivre les ateliers animés par Dunga, afin de faire mes premiers pas dans l'univers du hip-hop à Rio, ainsi que dans les pratiques des ateliers. Bien que cela s'éloigne de la spécificité du rap, je trouve à l'Engajados un très bon accueil et un cadre pour le déroulement des activités autour du hip-hop. J'accepte par ailleurs la proposition de Dunga, de venir chaque semaine avec lui. Il ajoutera : *« en plus, ça sera bien pour ta thèse ! »* Dunga habite à Cidade Alta, un *conjunto habitacional*. Je vais jusqu'à Cidade Alta - je ne dois prendre que deux bus pour y arriver - puis nous partons ensemble pour Cerâmica. Je découvre ainsi le talent de Dunga pour se débrouiller de façon à être présent chaque samedi avec ses équipements à Cerâmica : un bon exemple du *jeitinho brasileiro*¹¹¹. Il n'a pas manqué une seule fois au rendez-vous, trouvant toujours des solutions qui surgissent à la dernière minute, entre les amis qui l'ont accompagné, les voitures qu'il a pu emprunter et finalement grâce à la rencontre avec un chauffeur de taxi, qui faisait le transport pour un prix symbolique, sensible à son courage et, selon lui, désireux d'apporter son soutien à un travail réalisé auprès de jeunes en situation défavorisée. Si le *jeitinho brasileiro* ne se réduit en aucun cas aux classes populaires, il se présente comme un mode de faire qui contourne les difficultés et le manque de moyens d'une vie précaire. Dunga considérait les ateliers DJ comme une grande opportunité, un moyen d'obtenir de l'argent avec sa passion, qui en outre pouvait lui offrir d'autres opportunités. Il ne pouvait pas faire de faux pas, le sérieux avec lequel il assurait les ateliers aurait également une incidence sur les possibilités qui s'ouvriraient pour lui dans l'avenir. Les ateliers DJ et militance ne feront pas

¹¹⁰ Le motoboy fait la livraison des produits, des aliments des documents en moto.

¹¹¹ Traduit par Valladares (2006) comme la « «débrouillardise» typiquement brésilienne (...) basée sur l'utilisation de mécanismes et de moyens formels et informels à des fins de bénéfices personnels » (p. 139) qui met en avant les moyens et les atouts personnels pour trouver des solutions. C'est une pratique reconnue dans le pays.

l'objet d'une analyse approfondie dans ce travail, qui se consacre à l'expression par le rap, néanmoins, certains épisodes survenus lors de ces ateliers ont été évoqués pour favoriser la compréhension de l'ensemble des pratiques qui entourent l'univers du hip-hop et des jeunes qui y participent.

2.3 Atelier de rap à Rocinha

Je commence à fréquenter les ateliers de DJ à Nova Iguaçu, mais je cherche toujours à accompagner un atelier de rap. On m'a parlé d'un festival de cinéma intitulé *Mate com Angu*¹¹², à Duque de Caxias, importante ville de la Baixada Fluminense, dédié à la projection de films et de documentaires de cinéastes amateurs, dont plusieurs sont issus de cette banlieue. L'événement, très agréable, est fréquenté par les habitants de la Baixada, mais aussi par certaines personnes qui viennent de Rio. Il a lieu environ une fois par mois. J'ai rencontré deux de ses organisateurs, dont l'un est un rappeur de São João de Meriti, ville située également à Baixada. Ils m'ont parlé de Motion, rappeur de Duque de Caxias qui depuis un moment anime des ateliers de rap, mais qui ne possède pas de téléphone portable. J'avais une chance de le rencontrer au *Mate com Angu* : en tant qu'habitant de Duque de Caxias, il ne manquerait pas le rendez-vous. En arrivant au festival, je salue l'organisateur, qui me dit : « *Tu as de la chance, il est là !* ». En effet, il avait déjà parlé de moi à Motion. J'évoque l'objet de ma recherche avec celui-ci, je lui fais part de mon souhait de l'accompagner dans un atelier. Il me dit qu'il commencera un atelier à Rocinha, dans une ONG italienne dans deux jours et que je pourrai venir avec lui. En effet, depuis l'année dernière, il réalise des ateliers de rap dans l'ONG *Pensando Junto*, (Réfléchissant ensemble) créée par le rappeur Gabriel o Pensador pour les enfants jusqu'à l'âge de 12 ans, à Via Apia, dans l'entrée de la Rocinha. Il a été invité par la responsable d'une l'ONG italienne, qui développe ses activités à quelques mètres seulement de *Pensando Junto*, et qui reçoit des jeunes de 12 à 18 ans pour réaliser des ateliers de rap. C'est donc dans l'ONG italienne, *Objetivo Juventude*, où il démarrera ses activités, et où il est d'accord pour que je l'accompagne. Je lui demande s'il ne veut pas d'abord s'assurer auprès de la coordination s'il n'y a pas de problèmes pour que je

¹¹² *Mate com Angu* : le *mate* est une sorte de thé et *angu* est une sorte de purée à base de farine de maïs et d'eau. *Mate com angu* était le surnom d'une école des années vingt, précurseur en matière d'éducation à Duque de Caxias, qui aurait été la première en Amérique Latine à servir le repas aux élèves, grâce aux dons des commerçants qui apportaient régulièrement du *mate* et de la farine de maïs, la cantine servant souvent cette combinaison bon marché.

http://matecomangu.org/site/?page_id=821, accès le 26 juin 2013.

vienne. Il me répond : « *Non, c'est bon, c'est mon atelier, tu viens avec moi, c'est moi qui décide.* » La coordinatrice du projet m'a accueillie chaleureusement le premier jour, même si elle n'était pas du tout prévenue que je viendrais. Mais quand je suis revenue avec Motion la semaine d'après elle a été surprise : elle n'avait pas compris que je serais là toutes les semaines. Il a donc fallu que je la voie, que je lui présente la recherche. A ce moment-là, j'ai dû évoquer non seulement ma formation, mais également mes inscriptions institutionnelles, et j'ai finalement été très bien accueillie. J'ai pu ainsi continuer à accompagner Motion dans ses ateliers de rap.

3. La présence/absence des femmes sur le terrain.

Durant la préparation de cette recherche, nous n'avions pas d'aprioris concernant le sexe des jeunes rappers, nous pensions en effet pouvoir rencontrer des garçons et des filles. Le fait est que la réalisation de notre terrain au Blanc-Mesnil nous a mis en présence d'un univers très masculin, dans la mesure où la pratique du rap était associée aux pratiques groupales dans la cité. Différents sociologues mettent en effet l'accent sur l'exclusivité masculine de la sociabilité dans l'espace de la cité au sein du groupe de pairs (Mauger, 1995 ; Lepoutre, 1997 ; Lapeyronnie, 2008). Les deux seules filles, Nassera et Zahira, qui avaient une présence assez régulière à D&T, ne faisaient pas du rap, mais du R&B, *Rhythm and Blues*, genre associé à la *black music* mais qui se distingue clairement du rap, par ses paroles d'amour et par son ton romantique. Elles discutaient avec les garçons, ils leur témoignaient du respect, ils échangeaient avec elles sur la musique, mais il y avait une grande distance entre eux. Durant la réalisation de notre terrain, nous avons tenté à plusieurs reprises de réaliser des entretiens avec elles, et cela n'a jamais été possible, malgré leur gentillesse et leur bienveillance vis-à-vis de moi. Nous nous trompions ainsi en pensant que le fait d'être des femmes rendraient notre échange plus simple. L'Amertume, rappeuse du 77, amie d'Ali, est la seule rappeuse que nous avons rencontrée à D&T, mais comme elle habitait loin, elle était rarement présente. D'autre part, quand Amertume venait à D&T, elle se concentrait sur les enregistrements des raps, nous n'avons donc jamais réussi à donner suite à nos brefs échanges, même si je sentais qu'elle avait de la sympathie pour moi. En contraste, au Brésil, les ateliers de rap à Rocinha (mais également des ateliers de DJ à Nova Iguaçu) présentaient une vraie mixité, sans doute liée à l'institutionnalisation de la pratique, qui introduit un cadre et des objectifs qui favorisent et autorisent la présence des filles. La discussion autour du

genre dans l'univers du rap n'est pas l'objet de nos analyses, mais il serait très important de développer un travail à ce propos. Or jusqu'à présent, rien n'a été publié à ce sujet en France. Quant à notre étude, quand la différence de sexe induit des effets particuliers concernant notre objet, nous l'avons examinée, bien que cela ne donne pas lieu à des analyses approfondies qui nous éloigneraient de la discussion menée dans ce travail.

Maintenant que les espaces où nous avons été ont été caractérisés et que les modalités de prise de contact avec le terrain ont été clarifiées, nous devons passer à la présentation et à la discussion de notre méthodologie de recherche.

Chapitre - III : Pour une épistémologie clinique ou 'la troisième rive du fleuve'.

« Toute sociologie se devrait de commencer par s'analyser elle-même en train de se faire. »
(Pinçon et Pinçon-Charlot, 2002)

"La troisième rive du fleuve" (1962) est le titre d'une nouvelle de João Guimarães Rosa¹¹³ dont le narrateur est le fils aîné d'un père qui, après avoir fait construire une barque, quitte sa famille pour vivre sur le fleuve. L'écrivain invite ainsi le lecteur à opérer un déplacement pour aller à la rencontre de l'intangible qui caractérise fondamentalement ce lieu construit dans un ailleurs, entre la rive droite et la rive gauche, ouvrant ainsi à d'innombrables possibilités de le situer.

La troisième rive du fleuve est, comme la clinique, une traversée singulière puisqu'elle se réalise au sein de la trajectoire personnelle, en se réinventant à chaque passage entre les achoppements et la créativité de celui qui la réalise. Elle n'existe que dans l'expérience de chacun, et non comme une route qui, une fois parcourue, se cristalliserait, tel un chemin à suivre. Sur le fleuve, les traces laissées s'effacent derrière l'embarcation, invitant chacun à les renouveler.

La troisième rive du fleuve pourrait ainsi être une image de l'épistémologie clinique, construite par l'expérience subjective du chercheur qui saisit son objet de recherche dans la traversée des rives, orientée par les domaines scientifiques du psychique et du social, de l'individuel et du collectif. L'objectif de ce chapitre méthodologique est donc de montrer le processus par lequel se construit la traversée de cette recherche, lequel nous permettra de saisir autrement la traversée constituante de notre objet de recherche.

Pinçon et Pinçon-Charlot (2002) ont noté l'absence, en sociologie, de recherches dont le rendu met en lumière les modalités de production de la connaissance à travers la réalisation du terrain, alors que les conditions pratiques de son élaboration participent elles-mêmes de la

¹¹³ João Guimarães Rosa (1908-1967) est un écrivain brésilien, né à Minas Gerais. Parmi ses ouvrages traduits en français figure notamment *Diadorim*, titre français de *Grande Sertão : Veredas* (1956).

construction épistémologique de la recherche. Les sociologues mettent ainsi en avant la nécessité de donner « la plus grande transparence possible au travail d'objectivation du chercheur en sociologie, cette discipline particulière qui prétend étudier un monde, le monde social, dans lequel chacun, objet ou sujet de la recherche, observateur ou observé, interviewer ou interviewé, occupe une place et construit, à partir de cette place, ses propres représentations et dispositions. Toute sociologie se devrait de commencer par s'analyser elle-même en train de se faire. » (p. 11). Nous nous employons dans ce chapitre à analyser le déroulement de cette recherche, vu comme un moyen de clarifier le cadre de nos analyses, ainsi qu'à explorer, à différents niveaux, les achoppements constatés durant la réalisation de notre terrain. Des chercheurs travaillant sur les jeunes des banlieues françaises ont témoigné de leur difficulté dans la mise en relation avec les jeunes ou dans la réalisation des entretiens (Lepoutre 1997; Kokoreff, 2003), sans pour autant adopter un dispositif qui leur aurait permis d'approfondir les enjeux socio-psychiques sous-jacents à ces obstacles. Pour d'autres, la construction de la relation entre le chercheur et son objet est passée sous silence. Dans ce chapitre, nous examinerons, pour notre part, les différentes étapes du terrain et les difficultés auxquelles nous nous sommes confrontée. Nous analyserons dans quelle mesure les obstacles rencontrés sont également liés aux codes de l'univers du hip-hop, lesquels ont eu une incidence sur la relation établie avec la chercheuse. La mise en lumière de ces résistances nous permettra, en nous appuyant sur l'épistémologie clinique, de discuter les remaniements méthodologiques auxquels nous avons eu recours mais devra aussi contribuer à élaborer la spécificité d'un savoir co-construit dans la relation intersubjective du chercheur et du sujet qui a accepté de participer à sa recherche.

Le déplacement du mouvement hip-hop à travers les espaces urbains défavorisés des divers continents pourra être ressaisi à travers la traversée réalisée par la chercheuse, elle aussi en déplacement entre le Blanc-Mesnil, Nova Iguaçu et Rocinha et créatrice d'un lien entre les jeunes rappeurs brésiliens et français. Le caractère voyageur de la chercheuse et de l'objet s'entremêlent, faisant de celui-ci un objet clinique. La démarche clinique nous permettra de saisir la façon dont l'objet s'est dévoilé à la chercheuse ainsi que l'évolution de la relation qu'elle a tissée avec les jeunes, moyen d'analyser le vécu et les expériences associés au rap dans les espaces urbains où nous avons été.

1. La clinique, complexité et subjectivité

La démarche clinique dans laquelle s'inscrit cette recherche, se relie à la démarche complexe théorisée par Edgar Morin (2005), comme le montre Max Pagès, dans « L'implication dans les sciences humaines. Une clinique de la complexité ». L'auteur la définit ainsi :

« (...) c'est le rapport nécessaire entre l'immersion dans une rencontre avec l'autre, où la complexité prend le visage de la confusion, du trouble, à l'analyse. On passe ainsi des amalgames aux articulations entre déterminants hétérogènes. Ce double mouvement de confrontation de l'analyse et du vécu, de constitution de son individualité dans une rencontre avec l'autre, et de choix d'une méthode personnelle d'analyse en dialogue avec d'autres points de vue est caractéristique de la complexité clinique. » (Pagès, 2006, p.11)

La clinique invite donc à une ouverture théorique, permettant d'articuler différentes disciplines dans l'objectif de saisir l'objet de recherche dans la singularité de la rencontre entre le chercheur et l'observé et dans son inhérente complexité. A propos de l'interdisciplinarité, Vincent de Gaulejac souligne que

« Les rapports entre la psychologie et la sociologie sont difficiles et pourtant inévitables. Difficiles parce que ces deux disciplines construisent leur objet de manière contradictoire. Inévitables parce qu'elles sont confrontées aux mêmes phénomènes humains et sociaux. Aucune ne peut se prévaloir de posséder l'ensemble des clés explicatives pour comprendre la complexité des rapports entre l'homme et la société. »¹¹⁴ (de Gaulejac, 2009, p. 11)

Nous sommes ainsi amenés à construire un positionnement permettant d'établir un dialogue entre les domaines scientifiques qui donnent la primauté, soit au psychique, soit au social, pour saisir l'objet traversé par ces deux registres, à la fois opposés et complémentaires. Notre objet est ainsi saisi dans sa dimension socio-psychique. Il s'agit d'interroger ce que Max Pagès a nommé « socialisation de la parole subjective et subjectivation de la parole sociale ». Dans ce sens, la complexité émerge dans la rencontre avec l'empirique, qui se révèle dans les inattendus, dans les contradictions, exigeant du

¹¹⁴ L'auteur introduit un pied de page à sa citation, pour préciser qu'il devrait conjuguer psychologie et sociologie au pluriel, au vu de la variété des courants qui s'inscrivent dans ces deux domaines.

chercheur qu'il se rende disponible dans son humaine condition pour rencontrer son objet-sujet. Il s'impose par la suite une construction épistémologique permettant l'analyse du matériau forgé par les subjectivités engagées dans cette rencontre, mobilisées dans la production d'une connaissance singulière.

Edgar Morin (2005) oppose la pensée complexe à la pensée simplifiante, caractérisée par une démarche positiviste réductrice de l'objet, conçu à travers une pensée disjonctive qui divise et recèle ce qui, par ailleurs, se rejoint et interfère. Il y a, dans ce sens, une solidarité entre les éléments qui ne devraient pas être isolés les uns des autres affirmant une conception multidimensionnelle des réalités. Néanmoins, l'auteur nous met en garde, précisant qu'il ne faut pas confondre la démarche complexe avec la prétention de saisir la totalité du savoir. La démarche complexe va vers la production d'un savoir non cloisonné, capable de se confronter au réel, tout en sachant que la réalité déborde la capacité qu'a le chercheur de la saisir et de l'analyser.

La partialité du savoir produit renvoie à la singularité de la production de chaque recherche, déterminée par le point de vue et par l'implication du chercheur qui affecte l'objet-sujet par lequel il est affecté. Après son élimination positiviste, l'épistémologie clinique et celle de la complexité introduisent les subjectivités du chercheur et de l'objet et analysent son incidence dans la construction de la connaissance. Pour Edgar Morin,

« (...) la dualité de l'objet et du sujet se pose en termes de disjonction, de répulsion, d'annulation réciproque. La rencontre entre sujet et objet annule toujours l'un des deux termes : ou bien le sujet devient « bruit » (*noise*), non-sens, ou bien c'est l'objet, à la limite le monde, qui devient « bruit ». (...) Or ces termes disjonctifs/répulsifs s'annulant mutuellement sont en même temps inséparables. La part de la réalité cachée par l'objet renvoie au sujet, la part de réalité cachée par le sujet renvoie à l'objet. Bien plus encore : il n'y a d'objet que par rapport à un sujet (qui observe, isole, définit, pense), et il n'y a de sujet que par rapport à un environnement objectif (qui lui permet de se reconnaître, se définir, se penser, etc., mais aussi d'*exister*). (Morin, 2005, pp. 56- 57)

L'épistémologie clinique poursuit dans le même sens :

« L'épistémologie clinique tient précisément sa spécificité de la non séparation a priori du sujet connaissant et de l'objet à connaître. L'expérience du chercheur y est d'abord celle

d'un rapport où sujet et objet sont donnés dans le même mouvement. Je me découvre sujet parce que le monde me résiste et je découvre le monde parce qu'il résiste à moi comme sujet. (...) Objet et sujet n'existent qu'en relation, se co-déterminent. (...) Le clinicien s'intéresse à des objets en tant qu'objets investis, y compris par le chercheur. Car ces objets ne peuvent être traités et approchés en dehors des investissements qu'en fait aussi ce dernier.» (Giust-Desprairies, 2004, p. 62)

La démarche clinique nous permet ainsi de saisir les « bruits » des rencontres entre la chercheuse et l'observé et d'y voir une partie essentielle du processus de construction de notre connaissance. Les adversités du terrain, ressaisies par les analyses dans l'après-coup, nous montraient que ce que nous avions vécu comme des obstacles pour la réalisation de notre projet se révélaient être en réalité des avancées qui permettaient de construire, avec notre objet-sujet, une relation à partir de laquelle nous pourrions réaliser cette recherche. Nous verrons dans la suite de ce chapitre que justement là où la chercheuse butait, des affects trouvaient des représentations qui dévoilaient une partie de la réalité socio-psychique que nous voulions comprendre. L'évolution de la relation entre moi, chercheuse, et les jeunes rappeurs brésiliens et français, ce que nous avons partagé, m'a ouvert ainsi une voie permettant de saisir une part de leur vécu au Blanc-Mesnil, à Rocinha et à Nova Iguaçu, me donnant ainsi des pistes aidant à comprendre les significations de la pratique du rap pour ces jeunes.

La démarche clinique nous soutient dans l'exploration de la relation chercheur-observé ainsi que du ressenti personnel du chercheur face à un terrain qui peut se révéler éprouvant, contrairement aux attentes idéalisées de la chercheuse. Il s'agissait d'exister dans ce terrain à partir des possibilités qu'il nous présentait, et de le saisir comme un donné de la recherche, en analysant les enjeux en lien avec les aspects matériels et subjectifs de ces difficultés désormais vues comme une modalité de production de connaissance.

Par ailleurs, l'exploration de ce matériau exige que le point de vue du chercheur soit situé à un niveau subjectif concernant son implication vis-à-vis de son objet de recherche, mais aussi à un niveau social, en rapport avec ses appartenances et celles de l'observé. Cette démarche ouvre à l'analyse du positionnement subjectif des acteurs dans le champ social et de ses significations dans la recherche.

Nous nous appliquerons dans ce chapitre à analyser le processus de construction de l'objet de recherche dans ses dimensions complexes qu'implique la clinique. Pour ce faire, il nous faut examiner l'implication, le transfert et le contre-transfert qui traversent la relation entre le chercheur et l'objet de recherche.

1.1 L'objet leurrant du chercheur

Selon Pierre Ansart (1986), le chercheur qui travaille sur les idéologies contemporaines est touché comme n'importe quel citoyen inséré dans la vie politique quotidienne, qui peut se sentir attaqué ou conforté par les discours étudiés. Les effets du discours idéologique chez le chercheur seraient un moyen de produire de la connaissance sur les modes opératoires subjectifs des idéologies, d'où l'intérêt d'analyser les réactions contre-transférentielles du chercheur. Pour l'auteur,

« L'idéologie n'est pas un discours scientifique ou simplement informatif ; l'idéologie concerne aussi les attachements et les hostilités, les images de soi et les images d'autrui, nos valeurs et nos rejets ; nous y sommes désignés et impliqués. (...) Car l'idéologie ne dit pas seulement les meilleurs moyens de gérer la cité, elle énonce des buts souhaitables, des valeurs incontestées : la liberté individuelle ou la cause commune, le respect des différences ou des communautés, etc. » (Ansart, 1986, pp. 805 - 806)

Suivant les analyses d'Ansart, nous admettons que le message diffusé par le hip-hop des origines, dans les années soixante-dix aux États-Unis, ne laisse pas indifférents les chercheurs qui s'y sont intéressés. En effet, les désirs de pacification, de fin des disputes entre gangs, de transformation de la violence en expression artistique, et notamment les revendications d'égalité et de justice sociale semblent en phase avec les aspirations d'un certain nombre de chercheurs qui se sont intéressés au vécu des jeunes en situation défavorisée. Ces idées devenaient d'autant plus fortes qu'elles étaient issues du Bronx, ce qui leur conférait une légitimité en tant que création des jeunes habitants du ghetto. Afrika Bambaataa montrait ainsi avec le hip-hop un moyen d'intervenir par le biais de l'expression artistique auprès de la jeunesse noire newyorkaise dans un but d'apaisement des conflits et d'affirmation de leur identité. Un nouveau mouvement culturel et urbain dont le discours s'adressait à la jeunesse en situation défavorisée apparaissait dans le ghetto, donc, aux

chercheurs intéressés de la suivre. Il y a ainsi une part importante des recherches réalisées qui ont été imprégnées par le discours idéologique du mouvement hip-hop. Elles sont passées à côté des analyses qui problématisaient davantage les contradictions repérées dans la façon dont ce mouvement culturel et urbain a été instrumentalisé dans les banlieues, de même que ses limites, car le hip-hop ne peut pas être l'unique moteur de transformation politique et sociale ni le seul porteur de l'espoir d'un autre avenir pour cette jeunesse.

Ansart avance que les discordances entre les idéaux étudiés et ceux du chercheur peuvent provoquer des conflits chez ce dernier :

« L'observateur qui doit écouter l'expression de ces idéaux qui ne sont pas les siens, se trouve contesté dans son idéal du moi et agressé dans son équilibre personnel. L'interpellation idéologique atteint l'organisation intra - psychique en ce point où se jouent l'estime de soi, l'image de soi, les refoulements et la culpabilité. » (*ibid.*, p.806)

Contrairement à cette possibilité, ce que j'ai pu éprouver dans les débuts de cette recherche a été la conciliation entre mes préoccupations et l'objet que je m'apprêtais à étudier. En dernière instance, il était question de synthétiser et d'analyser (et par ce moyen renforcer) les potentialités que le hip-hop et plus précisément le rap avaient déjà démontrées dans le but d'aider les jeunes à vivre la confrontation de leurs difficultés sociales comme un moyen de dépassement. Mon idéal se trouvait ainsi conforté par mon objet d'étude. La fonction sociale, sociologique et politique, au sens large du terme, de cette recherche s'affermissait dans la mesure où elle contribuerait à la réflexion issue du mouvement créé dans les ghettos pour favoriser l'expression des jeunes. Par notre étude, nous voulions comprendre comment ces analyses pouvaient être appropriées et développées par les jeunes habitants des favelas et des banlieues, dans le but de créer des lignes de force et de relativiser les idées préconçues sur ces espaces sociaux et leur jeunesse. Le rap était donc initialement investi dans cette recherche comme un moyen d'intervention auprès des jeunes, qui contribuerait à la construction de soi, à la prévention de la violence, à l'ouverture vers le monde... Max Pagès souligne à ce propos :

« D'une part les hypothèses des chercheurs ont des origines affectives, ancrées dans leur histoire personnelle, qui constituent une source précieuse d'inspiration, mais sont aussi à l'origine d'erreurs et de biais. (...) L'analyse des rapports affectifs aux niveaux individuel,

interpersonnel et collectif, l'analyse du « contre-transfert du chercheur » sont à mettre en rapport avec la construction des idées. » (Pagès, 2006, p. 207)

Les erreurs qui risquent d'affecter le chercheur résident d'abord dans le fait qu'il peut être tellement pris dans le rapport affectif avec l'objet qu'il finit par rencontrer sur le terrain ce à quoi il s'attendait, conséquence de la cécité protectrice de l'idéal de l'objet, qui est en effet l'idéal du chercheur. L'exigence d'une analyse du contre-transfert du chercheur incorporé à la construction de la pensée, avancée par Pagès se relie à ce que Morin désigne comme l'effort théorique mis en place pour intégrer la critique de la relation entre le chercheur et son objet dans la construction épistémologique :

« L'effort théorique dont nous indiquons le mouvement, en débouchant naturellement sur la relation sujet-objet, débouche du même coup sur la relation entre le chercheur (ici moi-même) et l'objet de sa connaissance : en portant consubstantiellement un principe d'incertitude et d'auto - référence, il porte en lui un principe auto - critique, et auto - réflexif ; à travers ces deux traits, il porte déjà en lui-même sa propre potentialité épistémologique. L'épistémologie a besoin de trouver un point de vue qui puisse considérer notre propre connaissance comme objet de connaissance, c'est à dire un méta-point de vue (...) [qui] doit permettre l'auto - considération critique de la connaissance, tout en enrichissant la réflexivité du sujet connaissant. » (Morin, 2005, p. 61)

Situer le point de vue du chercheur et faire sa critique éclaire la place à partir de laquelle il pense et permet d'identifier la partie de lui-même qui intervient dans la construction de son objet et la manière dont l'objet habite le chercheur.

1.2 De l'idéalisation à la problématisation, un cheminement clinique

Cette recherche était pour nous un moyen de créer une proximité avec les jeunes et de pouvoir ainsi approcher les pratiques liées au rap. C'est ainsi que la co-construction de la recherche était initialement comprise comme un processus par lequel chercheur et observé se mettraient ensemble pour travailler sur le rap, un objet partagé. Comme nous le verrons plus loin dans ce chapitre, l'idéal du mouvement hip-hop "*peace, love and have fun*", que je récupérais à ma façon dans la conception de la recherche, n'a pas résisté à la confrontation

avec le terrain. Il fallait ainsi entamer un mouvement de déconstruction pour, avec un peu d'espoir, passer à une reconstruction de la recherche.

Durant les premiers mois au Blanc-Mesnil, la recherche sur le rap ne captive point les jeunes ; ma présence les interpelle, mais pas du tout comme je l'avais imaginé. Je comprends que ma présence et mon intérêt ne sont pas suffisants pour que nous partagions l'univers du rap. Rien ne semble capable de créer des liens entre nous. Par ailleurs, je commence à entendre parler des disputes entre les jeunes de la Cité des Tilleuls et ceux du 212, querelles suscitées par les pratiques qui tournent autour du rap dans la cité. Cela fait naître chez moi une confusion, manifestée par une énorme difficulté à aller sur le terrain. Dans d'autres contextes, j'ai du mal à parler de ma thèse, face à l'écart qui se creuse entre mes motivations au moment de la construction de l'objet et ce que j'expérimente sur le terrain. Je passe par un moment éprouvant de la recherche, les formulations de départ tombent à l'eau. Il semble inimaginable de pouvoir passer à une « co-construction de la recherche » au Blanc-Mesnil, exigence de la démarche clinique.

Au Brésil l'ébranlement de l'idéal de la recherche se produit autrement. Dado me dit quelques jours après notre rencontre : *« Ana, c'est bien qu'il y ait des gens comme toi qui viennent ici, faire des recherches sur le hip-hop, mais en fait, il faut que ça soit nous qui le fassions. C'est notre histoire, ce n'est pas aux autres de venir ici pour la raconter... dans l'avenir il faut que ça soit nous qui fassions ces recherches. »* Dado me raconte par la suite qu'il veut faire de la sociologie à l'université, et me demande de lui conseiller quelques lectures. Il me signifie ainsi une « certaine illégitimité » de ma démarche de recherche, due au fait que j'entends la faire à leur place.

D'après moi, la recherche par le biais de laquelle je prétendais témoigner de mon engagement vis-à-vis des jeunes défavorisés pouvait faire de moi la partenaire d'un combat partagé, ce qui devait protéger notre relation de la tension qui nous inscrivait dans un rapport de classes. Cet idéal, teinté de la bienveillance d'une classe moyenne blanche de gauche, installée dans un certain confort, a été vite bousculé. L'ambivalence que Dado a gentiment exprimée à mon égard et à propos de mon travail révélait ce qui, dans d'autres rencontres à Rio, avait été exprimé avec beaucoup plus d'intensité : la thèse était un espace de rencontre, mais aussi d'émergence de conflit. J'étais peut-être une partenaire, mais aussi une

représentante de la classe dominante blanche dans une proximité qui actualisait les enjeux de nos rapports sociaux.

La démarche clinique invite à saisir le moment de crise¹¹⁵ comme un événement favorisant l'accès à la connaissance, dans la mesure où il y a irruption des contradictions, des contenus méconnus demeurés cachés au cours de la recherche. Si la déconstruction de notre objet de recherche a été provoquée par la rencontre avec le terrain, sa reconstruction a été réalisée à travers la méthode clinique qui nous a permis de ressaisir le terrain à partir de l'analyse de ce qu'il provoquait chez le chercheur. Par ailleurs, la réalisation de cette recherche dans deux contextes différents nous a permis d'approfondir nos analyses cliniques, dans la mesure où les particularités de mes appartenances et de mes assignations identitaires n'avaient pas les mêmes incidences dans la relation avec les jeunes rappers français et brésiliens. Il fallait ainsi enraciner la question de la recherche dans le terrain et la ressaisir par le biais du lien social entre la chercheuse et l'observé.

1.3 Les assignations identitaires et le terrain : transfert et contre-transfert

D'après Florence Giust-Desprairies,

« Le transfert, dans ses différentes dimensions, est considéré comme ce qui actualise la réalité psychique d'une scène sociale présentée, reproduite. (...) La relation à l'énigme de l'autre qualifie les modes transférentiels qui spécifient la démarche clinique. Cette dernière repose en effet sur une relation qui se définit comme processus de subjectivation dont l'enjeu est un travail sur l'altérité. L'élaboration peut être, en effet, comprise comme conséquence d'une attention particulière d'un sujet pour un autre sujet, attention s'éclairant au fur et à mesure dans ses enjeux intersubjectifs. » (Giust-Desprairies, 2004, pp.120-121)

Le transfert et le contre-transfert sont des concepts psychanalytiques qui indiquent la réactualisation de relations primordiales intriquées dans la relation avec le chercheur, mais les mouvements transférentiels sont également traversés par la dimension sociale des rapports entre les personnes engagées dans une relation. Le transfert et le contre-transfert posent la question de savoir à qui la parole est adressée : Qui est le chercheur pour l'observé ? Qui est

¹¹⁵ Barus-Michel, J.; Giust-Desprairies, F.; Ridet, L. *Crises. Approche psychosociale clinique*, Paris, Éd. Desclée de Brouwer, 1996.

l'observé pour le chercheur ? Une production subjective et inconsciente enracinée dans un contexte social. Par le biais de cette parole adressée, chercheur et observé explicitent leurs représentations de l'autre, d'eux-mêmes et du monde qui les entoure, devenant ainsi un matériau privilégié dans la construction du savoir sur un objet de recherche.

Mon premier contact avec les jeunes habitants des banlieues en France a eu lieu dans le cadre de la réalisation de mon DEA en 2004, lorsque j'ai co-animé des groupes de jeunes dans des SEGPA¹¹⁶. J'avais, à ce moment-là, à peine un an de présence en France et je ne parlais pas bien le français. Je pars à leur rencontre avec l'appréhension de ne pas pouvoir entendre les dérapages de la communication verbale dans le groupe. Je crains que les jeunes ne profitent de mes lacunes langagières. Lors de mon premier échange avec le groupe, l'accent est tout de suite repéré : « *Madame, madame, vous êtes anglaise ?* » Une jeune réplique : « *C'est comme nous, encore une souffrante en France...* ». A travers l'identification de la jeune fille noire, en difficulté scolaire, habitant une banlieue éloignée, je me découvre étrangère en France. Jusque-là je me sentais « simplement » brésilienne, vivant en France pour faire des études, mais le regard de la jeune fille me met face à une assignation sociale qui m'était auparavant inconnue. En fait, mes difficultés avec la langue française se traduisaient par des attentions à mon égard. Les jeunes me parlaient doucement, gentiment. Dans les analyses de mon mémoire de DEA¹¹⁷, j'ai fait l'hypothèse que le transfert avec moi se liait à une identification avec des imagos parentaux, ceux de l'adulte qui ne parle pas bien le français, qui a la fonction de cadre, qui vient « d'ailleurs ». Je voyais les jeunes respectueux de ma façon de parler, ce qui n'a pas changé dans ma relation avec les jeunes du Blanc-Mesnil. Effet surprenant car, dans le contre-transfert, je craignais que mes fautes et ma difficulté à parler rapidement ne puissent contester la légitimité de ma place en tant qu'intervenante. Avec le temps, les affects ressentis dans le contre-transfert se transforment du fait de la proximité avec les jeunes, et mon vécu en France se confond avec les leurs, leurs souffrances deviennent mes souffrances, mes souffrances sont leurs souffrances, je me confonds avec mon objet. Un jour j'entends cette remarque de la part de mon compagnon : « *Ana, tu n'aimes pas quand les gens te signifient que tu n'es pas française.* ». Mon histoire se mélange avec celle de mon objet.

¹¹⁶ Dispositif créé par une association composée par des psychologues et des psychanalystes, autour de la peinture des masques sur les visages, dans le cadre de la prévention primaire et globale de la violence chez les jeunes et les enfants.

¹¹⁷ Mémoire en Sociologie du Pouvoir, présenté en septembre 2005 à Paris 7 Denis Diderot sous la direction de M. Vincent de Gaulejac : « *La symbolisation comme une possibilité d'émergence du sujet : une expérience des jeunes en risque de violence qui construisent des masques.* »

En France, la fragilité de ces années devient un moyen de rapprochement dans la recherche même. Il s'agit néanmoins d'une vulnérabilité relative, car en effet, mon étrangeté renvoie à des appartenances multiples et se pose comme une sorte de « joker », capable de circuler dans différents milieux. En effet, les statuts auxquels renvoient mes identités peuvent être contradictoires : j'ai un accent, mais je suis blanche et j'ai un type européen, occidental, je suis étrangère, mais je suis brésilienne, pays accueilli avec sympathie par l'imaginaire social français, je suis en précarité, mais je suis chercheuse, j'ai de très bons amis étrangers, mais aussi français, je n'ai pas de CDI¹¹⁸, mais j'enseigne à l'université... difficile de m'assigner à une seule place. Contrairement au Brésil, où je suis figée à une place sociale, celle du dominant.

Au Brésil le fait d'appartenir à la classe moyenne, de faire des études universitaires, d'être blanche me place indiscutablement dans une condition de favorisée. De plus, vivre en France pour faire des études couronne mes privilèges sociaux. Dans l'imaginaire social brésilien, l'Europe, et plus particulièrement la France, sont des lieux de l'intellectualité, de la richesse, du développement, destinés aux plus nantis dans le monde. Le fait de faire une thèse sur les favelas brésiliennes m'a été renvoyé à différentes reprises lors des rencontres de terrain comme le renouvellement de nos rapports dominant/dominé. Je reprendrai leurs mots, leurs pensées, leurs vécus, leurs raps pour les transformer dans mon écriture ; ne serait-ce pas alors reprendre la plume de la domination ?

Lévi-Strauss (1955) décrit dans « Tristes tropiques » sa rencontre avec les Nambikwara. Bien que sachant que ce peuple ne sait ni écrire, ni dessiner (à part quelques zigzags et quelques pointillés), l'ethnologue distribue du papier et des crayons. Après quelques jours, les Nambikwara commencent à tracer sur le papier des lignes horizontales ondulées, en faisant le même usage que le chercheur. Le chef néanmoins est allé plus loin que les autres, ayant certainement compris la fonction de l'écriture. Lévi-Strauss et lui partaient chacun avec son bloc-notes pendant leurs moments de travail. L'écriture avait été saisie par le chef dans la fonction symbolique de prestige et d'autorité, encore que sa maîtrise lui demeurât étrangère. Plus qu'un outil de connaissance, l'écriture était un accès au pouvoir. Lévi-Strauss avance :

¹¹⁸ Contrat à durée indéterminé.

« Si mon hypothèse est exacte, il faut admettre que la fonction primaire de la communication écrite est de faciliter l'asservissement. L'emploi de l'écriture à des fins désintéressées, en vue de tirer des satisfactions intellectuelles et esthétiques, est un résultat secondaire, si même il ne se réduit pas le plus souvent à un moyen pour renforcer, justifier ou dissimuler l'autre. » (Lévi-Strauss, 1955, p. 354)

La critique de l'écriture me renvoyait à une place que j'avais refoulée, à une dimension de la thèse qui demeurait occultée. Je suis prise ainsi par cette contradiction, par cette partie de moi qui reproduit les rapports de domination que je veux combattre : du moment que je m'investis dans une thèse sur les jeunes dans les favelas et dans les banlieues, je reproduis la violence symbolique que contient le fait d'écrire sur la pauvreté quand on n'y vit pas, d'écrire sur le racisme quand on n'est pas noir. La violence que j'oublie est la violence que je provoque par cette recherche. La conflictualité à laquelle je prétends échapper est celle que j'actualise en venant à leur rencontre. Je ne suis pas seulement une alliée, je suis aussi une adversaire dont l'objectif renouvelle les rapports de force entre nous, entre les Noirs et les Blancs, entre les pauvres et les riches, entre les dominés et les dominants. Cela fait également partie de la complexité de cette recherche.

L'une des places à laquelle je suis assignée est celle de l'adversaire, de l'autre contre qui se construit le combat symbolique mené par le hip-hop. Ainsi, l'un de mes modes d'accès à la compréhension de la lutte contre les rapports de domination de ce mouvement culturel urbain passera par l'affichage de nos différences, lesquelles nous opposent et ne font pas de moi une alliée.

Comprendre les choses ne suffit pas à trouver un autre positionnement. Dans le contre-transfert, je résiste à cette confrontation, j'ai l'impression que je ne suis pas « bien comprise ». Il y a une sorte d'énervement, de déception mais aussi une culpabilité face à l'émergence de cette conflictualité qui impose la modalité d'un rapport que je ne désirais pas. Je fais plusieurs fois le tour de ces questions, notamment en m'interrogeant sur cette reconnaissance que j'attendais de la part des Brésiliens que j'avais rencontrés dans ma recherche. Le tout certainement, lié à un désir de pacification dont les frais étaient moindres pour moi.

Si extérioriser les enjeux en lien avec l'implication est essentiel dans la production de connaissance, pouvoir les dégager n'assure pas le passage à la neutralité. Le chercheur ne s'en débarrasse pas, la traversée de la recherche se fait sur les rails de l'implication, qui peut néanmoins se transformer à partir de l'évolution de la relation avec le terrain, du recul de l'écriture et de la production des analyses, mais elle reste toujours agissante dans la production du chercheur.

1.4 Vers une co-construction de la recherche

La démarche clinique permet une immersion dans le point de vue des jeunes dans le but de saisir leur savoir sur leur réalité ; le chercheur-clinicien se met ainsi en position d'écoute, contrairement à la position de l'expert, et favorise le croisement entre les mots sociologiques et les mots du rap, dans la quête d'une co-construction de la recherche.

« Ainsi, la co-construction n'est pas à comprendre comme la participation, à leur insu, à la production d'un matériau dont la spécificité tiendrait à ce qu'il se laisse saisir dans une expérience commune : l'activité représentative, symbolisante, compréhensive des sujets est incluse dans l'objet de recherche. C'est précisément parce qu'elle inclut cette activité interprétante au sens d'une réappropriation subjective des significations (par définition jamais achevée) que la clinique n'est pas une science expliquant des effets par des causes mais une herméneutique des processus par lesquels sont produites ces significations. » (Giust-Desprairies, 2004, p.120)

Il ne s'agit pas de placer l'observé là où l'attendait le chercheur, ce qui correspondrait à son instrumentalisation dans la recherche, mais de respecter son autonomie malgré les tensions et les contradictions que cela peut provoquer. Si le chercheur est habité par les idées, les « à priori » qui précèdent la rencontre avec l'objet, il doit être capable de faire preuve d'humilité pour accueillir au sein de sa réflexion les confrontations avec lui. L'objet prend ainsi ses contours à l'intérieur de la recherche.

Face aux dissonances qui émergent au cours de cette démarche, il y a une partie du chercheur qui ne veut pas écouter, qui se protège et résiste à l'être de l'autre. Le travail de l'après-coup introduit la distanciation nécessaire pour passer aux analyses de ce qui a été

vécu « à chaud » dans des mouvements transférentiels, durant le déroulement du terrain. Or, il n'est pas aisé d'entrer dans le monde de l'autre, d'accéder à ses codes et à ses manières de faire et de penser. La posture de réceptivité sollicitée par cette démarche est pour ainsi dire fragilisante, dans la mesure où le chercheur avance à partir du basculement de ses propres repères. Il faut ainsi trouver un cadre, normalement posé par l'écriture, dans lequel il devient possible de revisiter cette fragilité en la transformant, en la force de la recherche, en la spirale de construction du savoir.

La recherche a finalement « pris », elle a émergé petit à petit des contradictions qui traversaient nos relations, de la nonchalance qui règne au Blanc-Mesnil, de l'hostilité de certaines rencontres à Rio, mais aussi de la reconnaissance signifiée par ma présence. Malgré tout, je savais que, tout au fond d'eux-mêmes, les gens, au Blanc-Mesnil et à Rio, étaient contents que je revienne chez eux. Je prouvais par là la solidité de mon engagement, et aussi, il faut le dire, de mon amour. Car il faut aussi pouvoir aimer ce qu'on veut comprendre. Autrement, il est difficile de poursuivre. Pour Pagès,

« La notion freudienne d'ambivalence ne va pas assez loin. Elle constate seulement la coexistence empirique des mouvements contraires, mais non leur liaison nécessaire dans l'unité du Je, de l'Autre, et de leur relation. L'unité du Je et de l'Autre ne sont pas statiques, enfermées dans des images du Moi ou de l'autre agressives ou libidinales, ce sont des unités dynamiques, ouvertes, en construction dans la relation existentielle entre Je et l'Autre. Cette dimension existentielle n'est pas contradictoire avec la perspective psychanalytique. (...) Elle porte attention à ce qui se joue dans le présent, non seulement comme répétition du passé, mais comme intégration, dépassement, aux processus de présentification, conçus comme responsabilité, choix, existence face et avec autrui. Le jeu du transfert et du contre-transfert à ce titre n'est pas qu'un matériau d'analyse, objet d'interprétations pertinentes, mais le lieu d'une possible transmutation de la répétition en un dialogue et un conflit créatif. » (Pagès, 2006, pp. 57-58)

Notre recherche instaurait également une possibilité dialogique face à un conflit qui normalement se cristallise dans des positionnements stéréotypés des rapports entre les classes sociales. Si la recherche faisait vivre nos différences dans notre relation, elle nous donnait en même temps la possibilité de faire quelque chose d'autre à partir de ce premier point. La recherche affecte elle aussi les situations que le chercheur veut saisir, en se créant entre répétition et transformation. Il faut ainsi comprendre le processus de sa création comme un

objet commun, qui circule dans la relation entre le chercheur et l'objet-sujet. Par la suite, nous examinerons les échanges qui se produisent dans la recherche en essayant de saisir les investissements, les obligations, les attendus et les malentendus introduits par cet engagement mutuel sans la co-construction du savoir.

2. « Donner, recevoir, rendre » ou la « restitution » dans une recherche clinique¹¹⁹

« « Dis-nous combien tu paies tes informateurs ? »
- « Ce sont eux qui veulent me payer. »
Il en est resté (provisoirement) sans voix. »
(Jeanne Favret – Saada, 1981)

En France comme au Brésil, à la fin d'une recherche en sciences sociales, certains chercheurs proposent "la restitution de la recherche" aux sujets qui y ont participé. Au Brésil, nous utilisons également le mot "dévolution", "*devolução*". Nous disons alors que le chercheur "rend" la recherche' aux participants. Mais la question de la restitution ne se pose pas de la même façon dans toutes les recherches en sciences humaines, car elle varie en fonction de la méthodologie utilisée. La restitution n'est donc pas une règle, mais quand elle a lieu, elle peut être réalisée selon différentes modalités, sous la forme d'une discussion entre les chercheurs et les participants de la recherche ou d'un rapport écrit rendu ou d'une vidéo, par exemple. D'une façon générale, le moment de la 'restitution' est l'occasion de donner un retour, un "feed-back" aux populations qui ont contribué à la réalisation de la recherche, et de les remercier.

Dans notre travail, nous proposons d'examiner le sens des échanges établis entre la chercheuse et son objet de recherche, à la lumière des systèmes de prestations totales étudiés par Marcel Mauss dans « L'essai sur le don. Forme et raison d'échange dans les sociétés archaïques » ([1925] 2007), qui consistent à donner, recevoir et rendre le cadeau reçu.

¹¹⁹ Cette partie a été publiée dans l'article du même nom in Gaulejac, V. (de) ; Giust-Desprairies, F., Massa, A. *La recherche clinique en sciences sociales*, Toulouse, Éd. Érès, 2013, pp. 99-114.

2.1 Le don, le contre - don et la recherche

La question traitée par Mauss ([1925] 2007), dans « L'essai sur le don », et pour laquelle il va essayer de formuler une réponse, est ainsi présentée : « Quelle est la règle de droit et d'intérêt qui, dans les sociétés de type arriéré ou archaïque, fait que le présent reçu est obligatoirement rendu ? Quelle force y a-t-il dans la chose qu'on donne qui fait que le donataire la rend ? » (pp. 66-67). L'auteur propose par la suite de comprendre les échanges dans nos sociétés modernes dans la continuité de cette réflexion sur les règles et les modes d'échange de dons dans les sociétés archaïques.

Essayant de comprendre le système d'échange, Mauss décrit le système de prestation totale, qui passe par trois moments précédant son aboutissement : obligation de rendre les cadeaux reçus, mais aussi obligation d'en faire et obligation d'en recevoir de l'autre, refusant ainsi la conception du don généreux et altruiste. Pour l'auteur,

« (...) les échanges et les contrats se font sous la forme de cadeaux, en théorie volontaires, en réalité obligatoirement faits et rendus. (...) De tous ces thèmes très complexes et de cette multiplicité de choses sociales en mouvement, nous voulons ici ne considérer qu'un des traits profonds, mais isolé : le caractère volontaire, pour ainsi dire, apparemment libre et gratuit, et cependant contraint et intéressé de ces prestations. (...) dans ce geste qui accompagne la transaction, il n'y a que fiction, formalisme et mensonge social. » (MAUSS, *op.cit.*, pp. 65-66)

Si nous revenons à notre recherche en partant de la lecture des thèses de Mauss, qui aurait fait le premier don dans la recherche ? Existe-t-il une obligation de "rendre" dans la recherche ? Il est clair que le premier don vient de l'objet-sujet de recherche. C'est bien le chercheur qui est porteur de la première demande, une demande de savoir à propos de son objet. Les sujets n'ont rien demandé au départ et ils ont le choix d'accepter ou non de répondre à la demande du chercheur. Cette acceptation, nous la concevons comme un don. Mais qu'est-ce que ce don fait au chercheur dévoile du donateur ? Que serait, en retour, le contre - don du chercheur, et que dévoilerait-il de son implication dans la recherche ?

La conception de la "restitution de la recherche" en sciences sociales nous semble valider la pertinence de l'utilisation des systèmes de prestation totale dans l'analyse des

échanges établis lors d'une recherche. La notion même de restitution nous engage dans ce sens : Restitution : « 1. Action, fait de restituer (qqch. à qqn) » « 2. Reconstitution, rétablissement » restituer : « 1. Rendre à qqn (ce qu'on lui a pris illégalement ou injustement). → redonner, rendre. » « 2. Reconstituer à l'aide de fragments subsistants, de déductions, de documents → rétablir ». « 3. Libérer, dégager (ce qui a été absorbé, accumulé). Reproduire fidèlement (un son, une image). »¹²⁰

Parmi ces significations du mot restituer, celle qui renvoie à 'rendre ce qui a été pris illégalement ou injustement' a marqué la réalisation de notre terrain à Rio de Janeiro, quand nous a été réclamé le retour de ce qui nous avait été donné. Ce qui met face à l'exigence d'une analyse en profondeur de ce qui engage les échanges entre le chercheur et son objet durant la réalisation de la recherche.

2.2 L'apport du terrain : le don de l'objet de recherche

C'était mon premier jour de terrain et la première fois que j'allais dans une banlieue à Rio de Janeiro. J'ai mis trois heures pour y arriver, du fait de la longue distance, mais surtout des problèmes de transport, qui deviennent encore plus aigus quand on ne connaît pas le fonctionnement de la ville et des banlieues. Il fait déjà nuit quand j'arrive à Madureira, avec deux heures de retard pour la réunion de la Soupe Culturelle, événement organisé par le DJ RT et par Dayblue qui rassemble les jeunes rappers non confirmés qui vivent dans les banlieues cariocas. A mon arrivée, je croise un jeune homme différent des autres qui sont venus bien habillés, parfumés et souriants, lors de cette rencontre. Ce jeune homme a une expression très fermée, beaucoup de cicatrices sur le visage, une coupe de cheveux en crête – coiffure qui ne correspond pas du tout au look hip-hop - il est noir et de stature moyenne, plutôt petite. Nos regards se croisent et le sien me fait peur. Cela m'arrive pourtant rarement lors des rencontres avec les jeunes.

Ce jeune, croisé dans le hall du bâtiment, entre dans la salle de réunion et se met sur la dernière chaise vide : à mon côté droit. Se retrouver dans cet espace introduit d'emblée un partage, et je me sens soulagée de le voir là dans ce cadre. Mais à peine assis, il se lève et se met par terre. Je me dis qu'il ne se sent pas à l'aise à mes côtés.

¹²⁰ Définition du dictionnaire Robert.

La réunion commence, les rappers font un tour de table pour se présenter et soudainement le jeune revient s'asseoir à côté de moi et commence à regarder ostensiblement ce que j'écris sur mon cahier. Il lit à haute voix les notes que je prends. J'ouvre l'échange en l'informant que je note ce que je trouve important. *« Je commence à connaître la « Soupe Culturelle » et je veux comprendre ce qui se passe... C'est pour ça que je prends des notes... »*

Lui : Tu vas faire une thèse ou un livre ?

(Je suis interloquée par la question. Je comprends qu'il reconnaît ma place, et que je ne suis certainement pas la première chercheuse qu'il voit.)

Moi : Je fais une thèse sur les jeunes qui font du rap dans les banlieues de Rio et dans les banlieues de Paris...

Moi : Tu prends des photos et tu filmes toutes les rencontres ?

Lui : Oui.

Moi : Qu'est ce que tu vas faire avec tout cela ?

Lui : Je ne sais pas. Je vais le leur donner.

Moi : Comment tu t'appelles ?

Lui : Flavio.

Moi : Je m'appelle Ana.

Flavio a un appareil photo posé sur ses jambes, il regarde de l'autre côté. Je vois qu'il le tourne vers moi et qu'il me prend en photo en faisant semblant de faire attention à la réunion. J'ai le sentiment qu'il vole mon image ; il prend quelque chose qui m'appartient sans me le demander, et en cachette. Je regarde l'écran de l'appareil photo et je souris ; dans mon esprit, je veux lui montrer que je vois ce qu'il fait. Ensuite, c'est moi qui fais semblant de suivre la réunion, mais qui vois du coin de l'œil qu'il regarde les photos qu'il a prises. Nous continuons ce cache-cache.

Il se retourne vers moi :

Lui : Alors, tu veux venir à un Baile Funk avec moi ? (Il sourit)

Moi : Un Baile Funk ?! Où ?! (Je suis très perturbée par l'invitation. Je sens son ambiguïté, entre le jeu de séduction et mon envie de saisir cette proposition pour ma recherche. Les bailes funk sont des soirées organisées dans les favelas par le trafic de drogue. C'est un grand événement. Le funk carioca est beaucoup plus écouté par les jeunes dans les favelas de Rio

que le hip-hop. J'ai donc très envie de connaître un baile funk. Mais pour aller à ces soirées il est nécessaire de savoir avec qui et où l'on va et à ce moment-là, il est hors de question pour moi d'y aller avec Flavio).

Lui : Alors, si tu ne rentres pas dans une favela, ta thèse ne sera pas bien... tu dois y aller, aller à un baile funk, prendre des armes... si tu vas à un baile funk tu seras étonnée de voir des petites filles, de 12-13 ans en train de danser comme les femmes de 20 ans des cabarets français...

J'essaie de m'esquiver, un peu maladroitement :

Moi : Oui, t'as raison, il faut absolument que j'aille dans une favela, mais je ne sais pas si j'irai le soir... J'ai déjà fait une partie de mon investigation, et je n'y vais que la journée. Je pense faire pareil à Rio. J'ai suivi les activités d'une association dans une banlieue française, qui s'appelle Blanc-Mesnil. (J'essaie de détourner la conversation pour maîtriser le sujet et ne pas montrer comment toutes ces propositions me perturbent).

Lui : Comment ?

(Je lui écris sur un bout de papier le nom de la ville)

Lui : C'est vrai que Sarkozy est en train d'expulser les étrangers ? Ca se passe comment ?

J'ai lu qu'ils restent 18 mois en prison, avant d'être renvoyés dans leur pays. Tu connais quelqu'un qui s'est fait renvoyer dans son pays? Tu sais, je suis déjà allé en Guyane Française. J'ai pris un bateau... comment il s'appelle ? Piroga ! Vu qu'il ne va pas jusqu'au bord de la rivière, j'y suis allé en nageant.

Je suis absolument surprise par le tour que Flavio donne à nos échanges.

Il sort alors un livre de dessous sa veste ; c'est un ouvrage écrit par un anthropologue brésilien, Luiz Eduardo Soares.

Lui : Appelle-le. Je vais te donner son numéro. Ce mec, il connaît tout, il a voyagé partout au Brésil pour connaître la criminalité et les jeunes. Il pourra t'aider. Dis-lui que c'est moi qui t'ai donné son numéro. Tu me promets que tu vas l'appeler ? Ce mec, il connaît le nom de chaque mère qui a perdu son fils assassiné. C'est pour ça que je l'aime. Les détenus ont son numéro et l'appellent. Il va leur rendre visite dans la prison.

Ana : J'ai travaillé pendant quelques temps avec les jeunes des favelas à Belo Horizonte... certains étaient en liberté surveillée...

Lui (souriant) : Je suis en sursis.

Ana : Tu as quel âge ?

Lui : J'ai 24 ans...

Lui : Tu dois aller à la Batalha do Real. C'est une bataille entre deux MC's qui disputent le Real¹²¹ donné par le public. Celui qui gagne prend l'argent et paye des verres à tout le monde. Après il n'a plus d'argent et doit disputer à nouveau. Il faut que tu passes par Aori, il est la tête là-bas. Il le faisait avec D2¹²².

Je sors de mon sac le livre de Ferréz, *Capão Pecado*¹²³.

Ana : Tu le connais ?

Lui : Oui, je suis allé à un Sarau¹²⁴ au Capão Redondo. Ça a été très cool, une chance !

Ana : C'est Numa, la même personne qui m'a présenté DJ TR qui m'a fait connaître Ferréz. Elle travaille sur les Racionais. Je pense qu'elle viendra samedi, je vais te la présenter.

Lui : Elle est noire ?

Ana : Non, elle est blanche.

Flavio : Ah...

Flavio : J'avais besoin de cela... tu seras mes yeux en France.

Moi : Et toi les miens à Rio.

La réunion touche à sa fin ; c'est le moment de prendre la photo du groupe. Flavio me prend par la taille pour me donner une affiche en me disant de me mettre au milieu de la photo. Presque tout le monde a une affiche de la Soupe Culturelle dans la main. J'accepte l'affiche, mais je lui dis que je me mettrai au coin de la photo, puisque je ne suis pas rappeuse.

Il est 22 heures passées. Il n'y a plus de trains et à cette heure il n'est pas conseillé de passer par la Central do Brasil¹²⁵, je ne sais pas du tout comment rentrer et je suis très loin de chez moi. Je quitte le Sesc accompagnée par les organisateurs. Flavio reste dans la salle. Le père d'une jeune fille présente à la réunion est chauffeur de taxi. La course va me coûter très

¹²¹ Real : nom de la monnaie brésilienne.

¹²² Marcelo D2 est un rappeur devenu riche et célèbre à Rio de Janeiro

¹²³ Ce livre s'inscrit dans le genre qui a été appelé au Brésil 'Littérature Marginale' pour désigner la littérature produite par les écrivains marginalisés. Ferréz raconte dans son livre son vécu à Capão Redondo, une banlieue de São Paulo connue pour sa violence, d'où par ailleurs, viennent les membres du groupe de rap Racionais.

¹²⁴ Soirée de lecture de poésies, une sorte de 'salon'.

¹²⁵ Gare située au centre ville de Rio.

cher, mais c'est le seul moyen qui me rassure puisque je dois rentrer seule. DJ RT vient m'expliquer le chemin en bus, mais la jeune fille lui dit que son père me ramènera en taxi. Il dit : « *Ah, c'est très classe ! D'accord...* ». Je suis gênée.

Flavio me donne des noms connus dans le rap et des endroits où aller, toujours en soulignant que je dois dire que je viens de sa part. Flavio m'impressionne par sa vivacité, par son niveau d'information qui contraste avec ce que son apparence évoque pour moi. Je suis au total restée cinq mois à Rio pour réaliser mon terrain de recherche. Pendant ce temps, j'ai fréquenté une autre banlieue, à une autre extrémité de la ville. Je n'ai plus jamais revu Flavio... jusqu'à mon dernier jour de terrain, lorsque je suis allée à Morro Agudo, la banlieue où j'ai réalisé mon investigation. J'ai un dernier entretien à faire et c'est également le moment de dire au revoir aux personnes qui ont accepté de participer à ma recherche. A mon arrivée, qui vois-je assis à une table ? Flavio.

Le mouvement hip-hop à Rio de Janeiro aide les banlieues cariocas à tisser des liens entre elles. Ainsi, malgré les difficultés de transport et l'isolement géographique, les jeunes arrivent à former un réseau de connaissances et d'entraide, ce qui fait qu'ils se retrouvent dans différentes banlieues pour les soirées, les concerts et les rencontres de hip-hop. Donc, d'une certaine façon, il n'est pas particulièrement étonnant que je retrouve Flavio dans une banlieue géographiquement à l'opposé de celle où je l'ai rencontré la première fois. Mais il reste étonnant que je croise ce jeune homme le premier et le dernier jour de mon terrain de recherche, qu'il soit la première et la dernière personne avec qui je parle pendant mon séjour à Rio.

Je le salue avec enthousiasme :

Moi : Flavio ! Est-ce que tu te souviens de moi ?!

Lui : Bien sûr, tu es la femme qui fait un mémoire sur les jeunes rappeurs...

Moi : Exact !

Lui : Mémoire non, désolé, une thèse.

Moi : Oui... mais bon... alors, comment ça va ?

Lui : Oui, très bien. Alors, je vois que tu t'es bien débrouillée, si je te vois arriver ici aux Engajados, à Morro Agudo, ça veut dire que tu as bien réussi... je peux savoir où t'en es dans la recherche ?

Moi : Ce sera un plaisir d'en parler avec toi. J'ai un rendez-vous avec Katia, mais après on peut prendre le temps d'en parler.

Katia est une jeune fille que j'ai rencontrée dans l'atelier DJ, et avec qui je fais un deuxième entretien. Nous avons noué de forts liens. Après notre premier entretien, Katia m'a offert un livre, *Falcão Mulheres e o trafico*¹²⁶, écrit par l'un des rappeurs les plus connus à Rio, MV Bill, et Celso Athayde. Elle a gagné ce livre dans le tirage au sort d'une chaîne de radio, prime qui comprenait une photo avec le rappeur, plus le livre avec sa dédicace. Cette jeune fille m'offre ce livre, avec une dédicace pour moi, écrite en-dessous de celle du rappeur, écrite pour elle:

Ana,

C'était un plaisir 'de te tailler'¹²⁷ et de 'tailler les autres' avec toi.

J'espère que les histoires de ce livre te toucheront comme elles m'ont touchée.

Je te kiffe, mineira.

'C'est nous ensemble et mélangés',¹²⁸ dans ce cas, en noir et blanc.

Tranquillité,

Katia

Printemps 2008.

Les échanges avec Flavio et avec Katia sont marqués par la circulation de livres entre nous. L'investissement de cet objet ne nous semble pas anodin, encore moins dans les relations établies dans le cadre d'une recherche.

La première remarque à faire est que Flavio et moi nous conservons nos livres, tandis que Katia m'offre celui qui lui a été offert par MV Bill. Comment recevoir de Katia cet objet qui à mes yeux était si précieux, du fait de ses deux dédicaces (celle du rappeur pour Katia et celle de Katia pour moi) ?

¹²⁶ Traduction du titre en français : Faucon, les femmes et le trafic. *Falcão Mulheres e o trafico*, Celso Athayde et MV Bill, Ed. Objetiva, Rio de Janeiro, 2007.

¹²⁷ 'Tailler quelqu'un' est une expression utilisée par les jeunes en France et au Brésil qui signifie se moquer de l'autre, « vanner ». Mais tailler quelqu'un est aussi un moyen de créer du lien avec l'autre par le biais des moqueries.

¹²⁸ Traduction de l'expression : « *É nós junto e misturado* ». Cette expression est beaucoup utilisée dans les banlieues cariocas, et renvoie à la force issue de l'union des gens. Les jeunes utilisent également : « *E nós* », « *C'est nous* ».

Tout d'abord, il se révèle être un objet qui, perdurant dans le temps, peut garder la trace de notre rencontre et du lien que nous avons construit. Mais pour aller plus loin, il faut comprendre les significations liées à ce livre grâce à ce que Katia nous raconte à propos de son histoire. Katia commence ainsi l'entretien :

« Je pense que je suis quelqu'un de bien placé pour faire un entretien, parce que cela fait partie de ta recherche. Parce que depuis ces cinq dernières années, je prenais de la drogue. (...) Et puis cette année, on a commencé à écouter du hip-hop. Avant, le top du hip-hop pour moi était Lauryn Hill... Cette année j'ai commencé à écouter du hip-hop et finalement, depuis trois mois j'ai arrêté les drogues. En fait, je n'ai jamais été trop dépendante, comme la Mel du feuilleton¹²⁹ (rire). Après un an, après avoir écouté beaucoup de hip-hop national... j'ai arrêté. »

Dans l'expérience de Katia, est établi un lien de causalité entre écouter du hip-hop national et arrêter la consommation de drogues, ce que nous pourrions également concevoir comme l'expression d'une intériorisation des discours sous-jacents à ce mouvement artistique. Même si, pour l'interlocuteur, la relation entre ces deux éléments n'est pas visible, en raison de la difficulté de l'extériorisation et de la symbolisation des processus internes, le rapport entre eux se pose comme une évidence pour Katia. Par ailleurs, la jeune femme veut restituer son vécu dans le cadre de cette recherche et faire de son témoignage une participation à la production d'un savoir. Le hip-hop international, symbolisé par la figure de Lauryn Hill, est distingué du hip-hop national qui se crée au plus près de la réalité des jeunes brésiliens, et c'est à ce dernier que Katia attribue un rôle dans son changement. Le rappeur MV Bill est l'un des personnages qui ont entretenu le rôle du hip-hop, devenu un repère pour les jeunes habitants des favelas brésiliennes, tant en ce qui concerne la construction de soi, que la conscientisation à propos des injustices sociales et la lutte pour l'égalité. Dans son livre *Falcão Mulheres e o tráfico*, le rappeur et Celso Athayde font un récit de leurs rencontres avec des femmes qui ont un vécu lié à ce qui est appelé le « trafic de drogues » dans les favelas. Elles y ont elles-mêmes travaillé, ou perdu leurs enfants, leur mari, leurs

¹²⁹ Mel est le personnage d'un feuilleton brésilien, une adolescente rebelle, appartenant à une famille de la bourgeoisie brésilienne et qui est dépendante de la drogue. Ce personnage a attiré l'attention de la société brésilienne qui suivait par le biais du feuilleton l'approche d'un thème tabou. Cette jeune appartenant à un milieu social favorisé a introduit le débat entretenu par les médias dans la société globale à propos de la consommation de drogues par les jeunes. Très probablement, si le thème de la drogue avait été traité dans une famille défavorisée il aurait été difficile de le voir sous un autre angle que celui de la criminalisation.

proches. Ce livre est constitué par des entretiens avec ces femmes qui dévoilent le désarroi, la souffrance, la violence de leur vécu et par le témoignage des auteurs.

Il y avait trois mois que Katia expérimentait une autre façon de faire, et nous pouvons penser que le moment de l'entretien était une occasion de réfléchir aux changements des derniers temps, une occasion d'élaborer son vécu, de comprendre ce qui avait provoqué son basculement. Dans ce sens, m'offrir le livre de MV Bill pouvait aussi être interprété comme un moyen de marquer ce moment fort que nous avons partagé, mais aussi de me donner une voie de compréhension supplémentaire du discours qu'elle désigne comme étant à l'origine de son changement, et qu'elle identifie comme l'objet de ma recherche.

Dans ce sens Katia n'a pas besoin de garder son livre. Nous pouvons faire l'hypothèse qu'à ses yeux, il peut être plus utile à la chercheuse dans la mesure où elle est en quête d'un savoir que Katia possède par son vécu. Mais nous pouvons aussi penser que la chercheuse pourrait, par la place qu'elle occupe, être aux yeux de Katia plus « adéquate », plus à même de garder la connaissance transmise par les livres, objet formalisateur des savoirs. Par ailleurs, Flavio garde le savoir du livre d'Eduardo Soares, comme moi je garde celui du livre de Ferréz. Flavio et moi nous ouvrons l'un à l'autre à nos connaissances, mais nous conservons l'objet. Certainement parce que nous avons besoin de ces savoirs.

Après l'entretien, nous nous retrouvons tous les trois : Flavio, Katia et moi.

Lui : Alors, ça s'est bien passé ton terrain?

Moi : Oui, oui, très bien...

Lui : Bon, alors, qu'est-ce que tu vas nous donner en retour ?

Moi : Pardon ? (Il me surprend avec sa question et je vois que Katia me regarde, elle aussi surprise)

Lui : Oui, parce que tu sais, on en a marre... Je pense qu'on devrait fermer les favelas et interdire l'entrée aux gens comme toi. Ca suffit. Vous venez, vous entrez, les gens perdent leur temps à parler avec vous, ils arrêtent ce qu'ils sont en train de faire pour passer du temps avec vous et puis après vous disparaissent. Vous faites vos thèses, vos machins, vous avez vos bonnes notes grâce à nous, aux choses qu'on vous dit et puis ça reste la même chose. On n'a rien en retour. Vous abusez de nous encore une fois.

Lui : (regardant Katia) : Tu n'es pas d'accord avec moi ?

Katia : Je ne sais pas... (Elle baisse les yeux).

J'essaie de reprendre la discussion :

Moi : Flavio, je sais tout-à-fait de quoi tu parles, c'est vrai, il y a certaines personnes qui ne font pas correctement leur travail, qui ne respectent pas les gens qu'ils rencontrent et qui participent à leur recherche...

Lui : Il faut interdire l'entrée de la favela aux Blancs, aux chercheurs comme toi.

Moi : Mais là, je ne suis plus d'accord avec toi. Car cela ne va pas aider à changer notre société. Ce n'est pas ça que je veux pour moi : vivre dans une société qui construit encore des murs, et je pense que ce n'est pas ce tu veux pour toi non plus. Donc, il faut qu'on travaille ensemble pour créer le plus de va-et-vient possible entre la favela et le « asfalto ». C'est important qu'on puisse tous bouger dans la ville.

Lui : Oui, mais alors il faut que tu rendes ce service qu'on t'a rendu... Des cours de français ! Bah voilà : tu dois parler bien le français, ça fait longtemps que tu vis en France. Tu peux continuer à venir dans la favela pour donner des cours de français. Je suis sûr que ça intéresserait les gens. Moi, j'aimerais prendre des cours de français !

Katia ne participe pas à la discussion, nous pouvons penser qu'elle se sent piégée par la contradiction entre le lien affectif et son attachement pour moi et le positionnement critique qui repose sur la résistance aux rapports de domination entre Blancs et Noirs dénoncés par le hip-hop et évoqués par Flavio qui, par ailleurs, montre dans ses propos une agressivité qui pourrait être vécue comme intimidante. Quand Flavio part, Katia me dit « *Il a été dur avec toi, tu es cool...* ».

2.3 La transaction dans la recherche

Tout d'abord il faut mettre en avant ce qui est une conquête de Flavio : pouvoir nommer l'abus ressenti dans la relation avec les chercheurs. Conquête du sujet dans un pays où la population des favelas est sans cesse instrumentalisée et assujettie.

Le jeune homme reconnaît le dispositif de la recherche, dès sa première question : « *tu fais un livre ou une thèse ?* ». Flavio connaît également la valeur du contact et de l'information pour sa réalisation : il me donne des conseils avisés et me transmet des noms et

les coordonnées de personnes à interviewer lors de mon premier jour de terrain. Flavio me fait un don, un cadeau dont il connaît la valeur. Il marque ainsi le début d'une transaction, d'un échange. Dans la lecture clinique, ce premier don dévoile un engagement du sujet soutenu par son désir dans son rapport à l'autre, le chercheur, et marque son positionnement de sujet dans la recherche.

Du côté de la chercheuse, si je voulais établir un lien avec ce jeune, j'étais comme obligée d'accepter, ce qui nous amène à la deuxième obligation avancée par Mauss, l'obligation de recevoir : « Refuser de donner, négliger d'inviter, comme refuser de prendre, équivaut à déclarer la guerre ; c'est refuser l'alliance et la communion. » (Mauss, *op.cit.*, pp. 88-89) Recevoir le cadeau revient ainsi à dire oui à la relation et à accepter un engagement pour la suite. La permanence de l'influence de la chose échangée étant le symbole de la vie sociale, reflet de la communion des groupes et de leur sentiment de tout se devoir, créatrice de liens sociaux.

La suite de l'échange, amène au troisième moment décrit par Mauss dans un système de prestation totale : l'obligation de rendre. Or, une transaction n'est complète qu'après la contrepartie, les deux mouvements devant avoir lieu pour qu'elle parvienne à son unité. Florence Weber (2007), dans sa préface à l'ouvrage, souligne que « si la contrepartie a été rendue, il s'agira d'alliance ; sinon, de dépendance. Sans cet accord, le risque est grand d'entrer dans une spirale d'une rivalité sans fin. » (p. 29)

Ainsi, le chercheur a-t-il l'obligation de « rendre » dans la recherche. Mais, comment saisir le contre - don du chercheur ? Et sous quelle forme ? A cette question, nous essaierons de formuler une réponse clinique.

2.4 Le contre - don du chercheur

Pour analyser le contre-don du chercheur, il nous semble important de prêter une attention particulière au premier contact du chercheur avec les sujets qui participeront à sa recherche, car c'est le moment où le chercheur présente sa demande, où il explicite ses motivations, et où éventuellement il s'engage à rendre le 'produit' final de son travail, sous la forme d'un rapport ou d'un livre. Or, la façon dont les sujets vont se saisir de cette demande

et se l'approprier est fondamentale pour la suite de la recherche. Elle dévoile dans ses modalités propres quelque chose d'eux et de la manière dont à leur tour ils instrumentalisent le chercheur à travers ce qu'il attend de cette recherche.

Mais l'exploration n'est pas simple. Nous sommes frappés par l'embarras dans lequel se retrouve Jeanne Favret-Saada, quand « le livre » qu'elle disait écrire sur les sorts dans le Bocage Normand a été pris par ses interlocuteurs comme un livre rouge, un livre de sorcellerie. Ou quand le fait d'appartenir au « Laboratoire d'ethnologie de l'Université de Nanterre », remplit d'espoir son interviewée ensorcelée : « Ce qu'on vous dit est travaillé dans un laboratoire ! Ca va aider mon mari, ça va y aider *car* vous êtes pour nous, vous êtes pour le bien. » (Favret-Saada, 1977, p.183).

Ainsi, le souhait de clarifier la situation peut amener à la rendre plus confuse. Que faire alors de tous ces malentendus, ces impressionnants quiproquos qui traversent l'élucidation de la demande ? Comment réaliser une recherche si le "contrat" établi par le chercheur fait l'objet de représentations différentes pour chacune des deux parties engagées ? Que faire de tous ces leurre et de ces attentes nourries des deux côtés ?

Nous admettons que la recherche, lorsqu'elle est présentée par le chercheur, ne lui appartient plus en propre car la demande initiale fait l'objet d'une appropriation. Cette demande est re-signifiée par ceux qui ont accepté de contribuer et la recherche entre à ce moment-là dans un processus de co-construction.

Dans la société Maori, les choses échangées, les *taonga*, ont un esprit, le *hau*. Le *hau*, dans la traduction utilisée par Mauss, est l'esprit de la chose, ce qui l'enveloppe d'une force magique. Le *hau*, donne toute sa force à la chose (*taonga*), et c'est cette force qui constitue et qui caractérise le *hau* qui fait que le *taonga* ne peut pas être conservé par celui qui l'a reçu. Dans ce cas, le *hau*, pourrait provoquer du mal à celui qui voudrait le conserver : « Même abandonnée par le donateur, (la chose) est encore quelque chose de lui. » (Mauss, *op.cit.*, p.84).

C'est ainsi que rendre devient une obligation. Dans ces échanges, le cadeau rendu est l'âme du cadeau qui a été auparavant offert. En droit maori, « (...) le lien de droit, lien par les choses, est un lien d'âmes, car la chose elle-même a une âme, est de l'âme. D'où il suit que

présenter quelque chose à quelqu'un c'est présenter quelque chose de soi. (...) Accepter quelque chose de quelqu'un, c'est accepter quelque chose de son essence spirituelle, de son âme. (...) Cette chose donnée n'est pas chose inerte.» (*Ibid*, p. 86-87)

Ces règles d'échange évoquent une triangulation entre le donateur, le donataire et la chose donnée, tissée par cette « force », le *hau*, qui se trouve dans cette chose qu'on donne et qui engage et attache le donateur et le donataire. Mais, en poursuivant nos analyses, nous constatons que cette triangulation en évoque une autre, analogue à la première, formée par l'objet de recherche, le chercheur et la recherche.

La recherche réalisée à partir d'une démarche clinique peut être rapprochée de cette « chose donnée », transitant entre l'objet de recherche et le chercheur, comme la chose donnée transite entre le donateur et le donataire. « Recherche » et « chose donnée » relie ainsi les deux extrêmes des triangles. L'âme de la recherche venant de l'investissement qui y est fait par l'objet de recherche et par le chercheur, qui fait que la recherche leur appartient en commun, et qu'elle est cette chose partagée entre eux. La recherche, comme la chose donnée, n'est pas chose inerte.

Dans cette étude sur les jeunes rappers des banlieues françaises et brésiliennes, une part importante de ce qu'ils nous apprennent sur eux nous a été transmise par les modalités particulières de la relation forgée avec eux, entretenues dans nos demandes et affects mêlés.

« Au fond, ce sont des mélanges. On mêle les âmes dans les choses ; on mêle les choses dans les âmes. On mêle les vies et voilà comment les personnes et les choses mêlées sortent chacune de sa sphère et se mêlent : ce qui est précisément le contrat et l'échange. » (*Ibid*, p.103)

Katia me dit dans sa dédicace que nous sommes « *ensemble et mélangées, en noir et blanc* », dans un pays où les Noirs et les Blanc ont des difficultés à se mélanger. « *Me tailler* » ou « *tailler les autres avec moi* », nous met en relation, relation à l'intérieur de laquelle se développe cette recherche.

2.5 La restitution au centre de la démarche clinique de recherche

Revenons à la question de la « restitution de la recherche », à ce moment où la thèse, ou « le livre », est présenté aux sujets qui ont participé à la recherche. Peut-on parler du contre - don du chercheur dans une recherche de démarche clinique ?

Il nous semble que ce « livre » ou cette thèse reste dans la plupart des cas un objet indéchiffrable pour ceux qui ont participé à la recherche. A moins qu'il n'ait été re-signifié par les sujets eux-mêmes, comme par exemple le « livre » de Jeanne Favret-Saada (1977) qui devient pour les interviewés un livre rouge de sorcellerie : ce qu'il symbolise, comme la manière dont il est investi, est plus significatif que son propre contenu. Mais si ce livre restitue simplement les conclusions du chercheur quant à son exploration, ces dernières n'attirent pas particulièrement la curiosité des contributeurs. Aucun d'eux n'a demandé qu'un chercheur vienne approfondir davantage ce qu'il en était de sa propre vie. En outre, le sentiment qu'ils conservent est qu'ils connaissent mieux que le chercheur ce qui les détermine parce qu'il s'agit de leur vie. Ali, mon principal interlocuteur au Blanc-Mesnil, m'a dit un jour : *« Mais, Ana, un terrain de 6-8 mois, même d'un an ! Ca ne sera jamais suffisant pour que tu comprennes la vie des jeunes d'ici... »*

En même temps, au Blanc-Mesnil, les jeunes s'inquiètent pour l'écriture de ma thèse. Ils savent qu'actuellement je suis en phase de rédaction, que ce n'est pas un moment facile pour moi. Pour en parler tout en témoignant leur proximité - je l'avais déjà bien remarqué - ils passent par la dérision, le mode quasi rituel de la vanne : *« Tu sais, Ana, on pourrait se la partager pour que les membres de D&T lisent 50 pages chacun... mais tu sais, pour les banlieusards, je pense que 50 c'est encore beaucoup... »*, et ils éclatent de rire, en se moquant d'eux-mêmes. *« Minimum 350 pages ?? ... Vas-y cousin... ça me fait mal à la tête »*. Ou sinon : *« Je pourrais t'écrire je ne sais pas... 150 pages... mais tu sais, Ana,... je n'ai pas beaucoup de temps... »*. Ils rient encore.

Un jour, plus sérieusement, Ali me dit : *« Ana, viens là. J'ai quelque chose pour toi. J'ai parlé avec un ami, qui a un ami... en fait je ne sais pas bien comment ça se passe... mais il a écrit sa thèse en deux mois et demi. Et après il en a fait encore une autre ! Je lui ai parlé de toi, et il serait d'accord pour t'aider. Il a du temps maintenant... »*.

Leur soutien me touche beaucoup. En même temps, il souligne que la participation et l'engagement dans la recherche - du côté des sujets comme du côté du chercheur - va bien au-delà d'une distribution des rôles entre source d'information d'une part et production d'analyse d'autre part.

Dans l'imaginaire du chercheur, sa contrepartie, son contre – don aux sujets qui ont accepté de participer à sa recherche, est une contribution à la compréhension d'un aspect de leurs vies, ou des analyses portant sur leur situation. Mais ce serait un leurre pour le chercheur que de penser que leurs buts sont coïncidents et partagés ; que l'investissement et la légitimité de la recherche viendraient de cet accord entre les deux parties. Ce qui fait l'engagement, nous semble-t-il, c'est l'appropriation de la recherche d'un côté et de l'autre, l'engagement du chercheur, au-delà de la nécessaire « restitution ». Pour que la recherche ait lieu, l'engagement du chercheur trouve des voies spécifiques tout au long de sa réalisation. Intégrant ces réflexions, nous parlerons davantage, pour ce qui est de la démarche clinique, de la restitution *dans* la recherche que d'une restitution *de la* recherche.

2.6 La clinique du contre-don et du contre-transfert

Le contre - don du chercheur, dans une recherche de démarche clinique, consiste dans un premier temps, à accepter d'occuper la place qui lui est assignée par le sujet qui accepte de participer à la recherche, en tant qu' « objet-sujet » et dans un deuxième temps à réaliser la recherche à partir de cette prise en compte, en fonction de ce que l'autre saisit de cette place assignée. Le chercheur tient au renoncement aux premières formulations, souvent idéalisées, de la recherche et aux premiers résultats, pour se laisser « prendre » par l'autre. Ce « laisser prendre » nous semble être la contrepartie du don initial de ceux qui ont accepté de se faire observer : permettre que la recherche devienne cette « chose commune », investie et transformée par les deux parties, transitant entre elles ; faire de la recherche ce qui relie donateur et donataire.

Dans le cas de l'ensorcellement, ce n'est qu'à son désorceleur que l'ensorcelé peut confier et dire ce qui est anormal. La chercheuse est alors stupéfaite par la question qui lui est posée à la fin d'un riche entretien de recherche : « Et on vous doit combien ? », question que la chercheuse essaie de corriger : « Mais non, voyons, c'est moi qui vous remercie et qui

vous dois quelque chose », expliquant que l'entretien l'avait beaucoup aidée dans l'avancement de sa recherche. Mais il était déjà trop tard, il n'y avait plus de rectification possible. L'interviewé demande à sa femme : « Fine, apporte une volaille », que la chercheuse a refusée. La rencontre qui a été un entretien de recherche pour l'une a été une consultation de désensorcellement pour l'autre (Favret-Saada, 1977, p.185).

Si nous revenons à la rencontre avec Flavio, nous pourrions faire l'hypothèse que je suis porteuse de l'image de la France, dont il s'était déjà rapproché par la Guyane, précairement, à la nage. Peut-être y aurait-il pour lui, par mon intermédiaire, une autre porte d'accès à ce pays ? Dans notre discussion, il évoque l'image des cabarets français et de leurs femmes, en parallèle de ce qu'il dit de sa connaissance des bailes funk. Il veut en savoir davantage à propos de la situation des étrangers discriminés en France, qui sont en prison et menacés d'expulsion. Il est possible d'avancer également l'hypothèse d'une identification de ce jeune homme avec les étrangers de France, du fait qu'il a lui-même connu la prison et la discrimination. Quand il me demande : « *Est-ce que tu as déjà connu un étranger qui a été expulsé ?* » nous pouvons imaginer que Flavio fait de moi un pont pour accéder à cette autre réalité, à la fois tellement proche et éloignée de la sienne. Il s'agit de ma recherche vue par ses yeux, ressaisie par lui, et qui devient à nouveau ma recherche.

Dans un premier moment d'interaction avec Flavio, je joue l'altérité rassurante, je suis renvoyée à l'image de cette chercheuse qui s'intéresse aux jeunes des banlieues et des favelas, qui porte en elle un supposé savoir sur les jeunes des banlieues de France. La connaissance que j'amène peut contribuer à ce que la fratrie grandisse et se fortifie à travers l'image de ces frères étranges, qu'ils savent en prison, menacés d'être renvoyés dans leur pays d'origine, marginaux dans la société, avec qui ils partagent la douleur de la discrimination. Mais je joue aussi l'altérité menaçante : la peau blanche d'une chercheuse de classe moyenne, vivant en France qui, dans son imaginaire, vient abuser et s'enrichir comme les autres Blancs en exploitant les gens de la favela, opprimés et assujettis, et en obtenant son diplôme auprès d'une université française grâce à leur misère, sans rien laisser en retour.

Les échanges avec Flavio nous donnent à voir la complexité de notre rapport, laquelle peut être décryptée par l'analyse des différentes dimensions qu'il englobe. Dans sa dimension sexuelle, il m'invite à venir danser avec lui dans un baile funk, il me prend par la taille et il me propose d'être au centre de sa photo ; propositions que je refuse, ce qui a pu avoir

également une incidence sur l'agressivité de son accueil lors de nos retrouvailles à Morro Agudo. La proximité corporelle produit une crainte chez moi, elle s'exprime par mon malaise vis-à-vis de Flavio, ce qui lui donne une place associée à la force, traduite dans l'image du mâle dominant la femme. Dans sa dimension sociale, il est noir, je suis blanche. Je suis arrivée en territoire français en avion, lui à nage. Je rentre chez moi en taxi, je ne sais pas s'il a un chez lui. Au niveau social, je suis en position dominante, ce que je vis comme une gêne. J'éprouve une désolidarisation au moment où je prends le taxi pour rentrer chez moi, parce que j'ai peur des correspondances de bus dans les quartiers qui me sont inconnus à Rio, ce qui marque nos différences de moyens. Ces différences, Flavio les saisit au niveau de la légitimité liée à la réalisation de la recherche. Il me demande si Numa, chercheuse qui travaille sur les Racionais est noire, établissant ainsi le lien entre production de connaissance et appartenance sociale, qui se présente comme le gage de sa justesse. Dans la dimension politique qui est la sienne, il me dit que la favela est son territoire, et que c'est à lui de décider où je vais, c'est lui qui arbitre sur qui rentre dans la favela. Je lui dis que je veux y aller et que j'ai le droit d'y aller. La confrontation entre nous devient explicite sur ce point. Nos différences et nos oppositions sont clairement nommées et la dimension conflictuelle s'impose sans trouver d'issue dans l'immédiat de la question soulevée. Issue trouvée finalement dans la dimension imaginaire-symbolique, qui ouvre aux possibilités d'échange et à la création de liens dans une relation, quand il me dit que je serai ses yeux en France, et que je lui dis qu'il sera mes yeux au Brésil. Ce qui se manifeste, c'est un intérêt mutuel, ce qui dévoile la captation imaginaire de l'autre symboliquement exprimée par le désir de connaître son regard. Les enjeux liés aux dimensions sexuelle, sociale, politique et à l'imaginaire-symbolique s'entremêlent et se renforcent réciproquement, soutenus par la peur, par le pouvoir et par le désir.

Pour Jacqueline Barus-Michel (1987), l'interdit anthropophagique est au cœur du lien social (p. 196), traversant également ce qui s'établit entre l'objet de recherche et le chercheur, et se manifeste à travers le désir du chercheur de capturer l'autre. Dans ce sens, la recherche recouvre une dimension sauvage, où parler de don serait une façon de positiver les transactions, ce qui cacherait en effet la perte de ce que le chercheur arrache à son objet de recherche. La surévaluation que les sujets participant à la recherche font de ce que le chercheur leur donne, leur 'merci', serait un mécanisme de défense, prenant la forme d'un déni de leur assujettissement face à la position d'« arracheur-dominant » du chercheur. Dans cette perspective, le rapport entre Flavio et moi est inaugural dans la mesure où le jeune

homme se confronte à mon entreprise, en m'interdisant de lui arracher quelque chose qui lui appartient. Il se positionnerait ainsi comme un censeur du don : « Qu'est-ce que tu viens faire là ? ». Nous pouvons faire l'hypothèse que la position critique et la résistance de Flavio trouvent un ancrage dans la dimension collective du mouvement hip-hop et dans son combat contre les relations de domination sociale.

La violence symbolique qui traverse cette recherche se donne à voir dans les mots de Flavio. Néanmoins, la clinique ne s'arrête pas au constat du conflit, et se différencie des autres démarches qui essaient de le neutraliser à travers une méthodologie qui extériorise les données de la relation intersubjective réunissant l'objet de recherche et le chercheur. C'est la clinique qui va permettre d'avancer, à partir de la conflictualité, vers la construction d'un dialogue créatif. L'ouverture à cette réalisation nous est donnée par Flavio, qui exprime son accord et son désir de nous voir aller plus loin ensemble par la proposition qu'il me fait de revenir dans la favela pour donner des cours de français. Par ailleurs, son invitation contient un projet : élargir au niveau du groupe des pairs ce qu'il imagine que je peux apporter. Dans ce sens, la recherche doit assurer également un retour au collectif.

Les deux « apparitions » de Flavio au premier et au dernier jour de mon terrain à Rio ont eu pour moi une fonction rituelle, comme si elles avaient eu pour fonction d'inaugurer et de clôturer mon expérience. Cette situation symbolique a rendu encore plus intense la rencontre qui m'a amenée vers des manifestations transférentielles fortes, entre amour et haine, bienveillance et rejet, lesquelles ont exigé une réflexion sur les échanges et les engagements réciproques du chercheur et du sujet qui a accepté de participer à la recherche en tant qu'« objet ».

La notion de contre-don du chercheur permet d'explorer et de nommer autrement l'importance de la rencontre, avec ses enjeux transférentiels, la prise en compte des conditions d'émergence du matériau de recherche et l'élaboration des données recueillies, le questionnement sur les nécessités conjuguées du chercheur et des acteurs sociaux qu'il rencontre.

Le chercheur chemine, côte à côte, avec les sujets qui se laissent prendre et s'engagent à leur manière dans la recherche. Il est, comme le dit Freud à propos de l'analyste,

un pas devant l'analysant, pas deux : c'est la condition d'une démarche clinique de recherche.

3. Les traversées dans la recherche – construction des méthodes et outils de travail

3.1. Pour une observation participante clinique

Georges Lapassade reprend la définition de l'observation participante du manuel de sociologie qualitative publié en 1975, qui la définit comme « une période d'interactions sociales intenses entre le chercheur et les sujets, dans le milieu de ces derniers. Au cours de cette période, des données sont systématiquement collectées (...). Les observateurs s'immergent personnellement dans la vie des gens. Ils partagent leurs expériences. » Lapassade continue lui-même : « Tout au long du travail de terrain, l'observateur participant, tout en prenant part à la vie collective de ceux qu'il observe, s'occupe essentiellement de regarder, d'écouter et de converser avec les gens, de collecter et de réunir des informations. Il se laisse porter par la situation. » (Lapassade, 2006, p. 375)

D'après l'auteur, l'observation participante est un dispositif utilisé dans des recherches en différents domaines, en anthropologie, en sociologie et en psychosociologie. La tradition anthropologique préconise de longs séjours sur le terrain, ce qui amène le chercheur à s'installer dans l'environnement de vie de son objet de recherche, dans le but d'établir la relation la plus étroite possible avec l'observé. Le chercheur doit faire preuve d'un abandon total aux exigences du terrain et laisser passer par lui-même son objet d'étude. L'École de Chicago s'est posée comme l'héritière de cette tradition, et au début du XX^{ème} siècle, les sociologues influencés à la fois par le fieldwork anthropologique, mais aussi par le travail social et par les techniques du journalisme d'enquête, se lancent dans l'ethnographie des sociétés modernes, ce que les auteurs français appellent souvent « ethnologie urbaine ».

Loïc Wacquant (2002), dans son livre « Corps et âme - carnets ethnographiques d'un apprenti boxeur », choisit comme exergue un extrait du Manuel d'ethnographie de Mauss (1926) :

« Difficultés subjectives. Danger de l'observation superficielle. Ne pas « croire ». Ne pas croire qu'on sait parce qu'on a vu ; ne porter aucun jugement moral. Ne pas s'étonner. Ne pas s'emporter. Chercher à vivre dans et de la société indigène. Bien choisir les témoignages. (...) L'objectivité sera recherchée dans l'exposé comme dans l'observation. Dire ce qu'on sait, tout ce qu'on sait, rien que ce qu'on sait. »

Le savoir auquel le chercheur doit se référer est, selon Mauss, celui de la réalité objective, extérieure, observable, soustraite à l'étonnement et à l'enthousiasme du chercheur. Dans ce sens, les dangers de l'observation superficielle seraient ceux de la description rapide et incomplète ou encore émotionnelle du chercheur, qui ne rendrait pas compte des détails minutieux, protégés de toute appréciation subjective, à partir desquels on pourrait lire le sens des pratiques culturelles et sociales de l'objet. C'est dans ce sens que la superficialité pourrait être un tort pour le chercheur. D'après la démarche clinique, les limitations de l'observation superficielle se trouvent ailleurs, et nous pouvons les apercevoir dans la rencontre avec l'empirique. Elles concernent la prise en compte de la dimension inter et intra-subjective de la relation entre le chercheur et le sujet qui a accepté de participer à la recherche. David Lepoutre déclare à propos de son enquête ethnographique auprès des jeunes de La Courneuve :

« S'il n'est plus besoin aujourd'hui de souligner la nécessité et les vertus de la méthode dite d'observation participante, méthode considérée à juste titre comme fondatrice de l'ethnologie contemporaine, (...) il semble qu'il reste beaucoup à dire sur les relations très spécifiques qui s'instaurent entre le chercheur et les personnes qui font l'objet de sa recherche et notamment celles qui deviennent sur le terrain les informateurs ou, pour le dire de façon moins désuète, ses interlocuteurs privilégiés. (...) De plus, c'est bel et bien dans la relation spécifique entre l'ethnologue et ses interlocuteurs, dans les réussites et dans les difficultés de cette relation que s'élabore sans aucun doute une part essentielle de la réflexion dont est issu le travail d'analyse ethnologique. » (Lepoutre, 1997, p.10)

L'ethnographe illustre son questionnement par la description de sa relation avec Samir, jeune d'origine algérienne installé avec sa famille dans la cité des Quatre-Mille avec qui de forts liens ont été tissés. La sensibilité de l'observateur est traduite dans une écriture qui plonge le lecteur dans la complexité de leurs rapports et dans les contradictions de leurs affects. Lepoutre montre comment la réalisation de l'entretien pour sa recherche a été saisie par Samir comme un moyen de harcèlement. L'entretien devient un biais pour imposer un

face à face avec le chercheur, auprès de qui le jeune s'obstine à affirmer sa position de dominant dans son territoire. Mais cette demande d'entretien se révèle également être un moyen d'exprimer l'affection que le jeune nourrit vis-à-vis du chercheur, qui a été par ailleurs son enseignant au collège, un moyen d'être en proximité sans se sentir affaibli par le dévoilement de ses sentiments. L'ethnographie de Lepoutre montre combien peuvent être éprouvantes pour le chercheur les étapes de la recherche avant l'établissement d'une relation de confiance avec les personnes qu'il vient rencontrer, mais il n'analyse pas les enjeux qui se manifestent à travers ses ambivalences. Son dispositif de recherche ne dispose pas des outils qui permettraient d'explorer les sens de cet éprouvé, dans la mesure où il n'autorise pas le déplacement des significations pour les comprendre à partir d'un autre cadre théorique. Pour la démarche clinique, « l'observation superficielle », pour reprendre l'expression de Mauss, est celle qui se restreint à l'analyse de l'observation directe. Selon Florence Giust-Desprairies,

« Le matériau clinique n'est pas accessible par l'observation directe mais par les effets de sens dans une relation. C'est ainsi que, loin de constituer les garanties fiables de l'objectivité du chercheur, la croyance à l'objectivation par les règles méthodologiques peut servir à masquer, à son insu, la connivence culturelle, sociale, psychologique, qu'il peut avoir avec les acteurs sociaux, ou renforcer la méconnaissance qu'il a des effets de son statut sur les conditions de recherche. » (Giust-Desprairies, 2004, p. 135)

Ce qui a été observé doit intégrer la dimension de ce qui a été éprouvé dans la relation, ce qui exige le dépliement et le déplacement des contenus pour les analyser à partir de la résonance subjective que cela provoque chez celui qui l'observe et qui le vit. « Bien choisir les témoignages » exige du chercheur de rendre objectif un choix opéré selon les règles méthodologiques, mais ce choix est également traversé par des mouvements transférentiels présents dans le rapport intersubjectif. Cela ne veut pas dire, pour autant, qu'il se portera sur les relations amicales, marquées par des sentiments positifs. Il peut aussi porter sur les relations qui ont déclenché des sentiments contre-transférentiels suffisamment éprouvants pour provoquer le basculement du chercheur, moment de la plus grande valeur heuristique de la recherche. Si nous revenons à l'analyse de la relation entre Lepoutre et Samir, les provocations et l'hostilité du jeune ont donné au chercheur une piste pour investiguer la question de l'honneur comme organisateur du système culturel des adolescents. Selon les mots du chercheur : « Très vif d'esprit, gentil et attachant mais aussi insupportable

ou même exécration, il se définit lui-même comme un "diable". » (Lepoutre, 1997, p.12). Il est essentiel d'approfondir les analyses de la conflictualité présente dans la relation entre le jeune et le chercheur, dans ce qui singularise le rapport entre les deux individus, pour y retrouver la dimension sociale qui la traverse, qui se relie aux conflits que Samir vit dans la catégorie sociale à laquelle il appartient, celle d'adolescent de La Courneuve. Pour comprendre le sens de l'agressivité exprimée par le jeune, il faut la saisir dans ses ambivalences, déterminer à qui elle s'adresse. Il s'agit en l'occurrence d'adresser une parole au professeur-chercheur, issu d'une famille bourgeoise de province, qui désire la rencontre de l'altérité culturelle et sociale, réalisée par « ces voyages » à travers les classes sociales et qu'il reconnaît ne pas se réduire à ses seuls intérêts scientifiques. Or, les enjeux de son installation à La Courneuve ne passent pas inaperçus de Samir, qui exprime son malaise face à l'invasion de celui qui n'appartient pas à cet univers social. Le jeune impose les codes de la cité face à l'étranger, ce qui le rend plus fort et lui permet d'inverser les rapports de domination sur son territoire, tout en lui signifiant que ses modes de faire n'ont pas valeur de capital dans la cité :

« « T'habites aux Quatre-Mille, David ? » (...) Plusieurs dizaines de fois, cette scène s'est répétée, invariablement, inlassablement. Parfois, une deuxième question tout aussi sarcastique – qu'il n'est d'ailleurs pas le seul à me poser – vient s'ajouter à la première : « T'es une *caillera* [racaille] *Vid'da* ? – Non ! Je ne suis pas une *caillera*, non ! – Si t'es une *caillera*. ». (Ibid., p.18)

Derrière le harcèlement de Samir, nous pouvons écouter une vraie question adressée à la fois au professeur, au chercheur et à l'homme qui connaît les Quatre Mille : est-ce que c'est le fait d'habiter dans les Quatre Mille qui transforme les hommes en *caillera* ? Où sont-ce les *cailleras* qui viennent habiter dans les Quatre Mille ? L'homme, celui qui a fait l'expérience de traverser des milieux sociaux, et qui par ses statuts cumule des savoirs devrait pouvoir formuler une réponse à propos de ce lien présenté comme déterminant entre l'espace social et la délinquance. Mais si Lepoutre a pu faire le chemin de la bourgeoise de province vers les Quatre Mille, Samir sait que le chemin inverse n'est pas aussi aisé. Malgré tous ses efforts pour rendre la vie de Lepoutre à La Courneuve difficile, rien ne se compare aux obstacles quasiment indépassables d'un chemin inverse. C'est donc au français, bourgeois, professeur et chercheur, représentant du savoir et du pouvoir que Samir affirme son honneur.

D'après l'École de Chicago, le chercheur doit en même temps assurer la participation et la distanciation dans le terrain, et ainsi éviter de « devenir indigène » (Lapassade, 2006, p. 381) La question de l'équilibre entre implication et distanciation est fondamentale au niveau de la construction de la méthodologie et de l'épistémologie cliniques. Elle ne doit donc pas se résumer à une consigne qui nous semble aussi artificielle que floue, et qui, par ailleurs, ne soutient pas le chercheur dans son rapport au terrain. En attendant l'outil idéal destiné à atteindre la bonne mesure entre participation et distanciation, le chercheur ne peut que se lancer en prenant les risques qui demeurent dans ces deux pôles opposés. Mais si la question de l'implication et de la distanciation demeure essentielle, tant pour la clinique que pour l'ethnographie, le chercheur étant dans les deux démarches « pris » par le terrain, la différence entre elles s'opère au niveau du statut donné au vécu du chercheur, qui fait l'objet d'une analyse opérée par la démarche clinique dans l'après-coup de la recherche.

« [Concernant l'implication]... il s'agit davantage d'une posture, d'une attention portée en situation et dans le travail d'après-coup'. Elle est une élaboration, un approfondissement des déterminants de l'intervenant-chercheur et des incidences qu'elles ont sur la production de connaissances au plus près de leur interférence sur le matériel recueilli et non un inventaire consciencieux de ses fantasmes et des inscriptions sociales et culturelles. Ce qu'il s'agit d'élucider, c'est ce qui, dans les affects éprouvés et les interventions faites en situation, a favorisé l'expression d'un certain type de processus qui n'aurait pas existé de cette manière sans la présence singulière de l'intervenant. En d'autres termes, l'analyse de l'implication qui forcément est traversée par la complexité des registres intriqués, n'a d'intérêt que si elle permet des avancées dans la compréhension des processus que sa non prise en compte ne permettrait pas de faire, que cette prise en compte soit explicitée ou non. » (Giust-Desprairies, 2004, p.105)

Ainsi, le mouvement de distanciation est investi d'une attention particulière par la démarche clinique, qui n'est pas seulement une démarche de « séparation » avec le terrain, il doit également créer un espace-temps favorisant l'analyse des résonances internes chez le chercheur. Le moment de l'après-coup devient ainsi central dans cette démarche qui exige du chercheur une analyse faite au niveau de son intériorité, à partir des analyses des mouvements transférentiels et contre-transférentiels de ce qui a été vécu dans l'ici et maintenant du terrain. Florence Giust-Desprairies continue : [la connaissance] advient aussi et surtout de l'élaboration affective et théorique, les deux étant liées, de ce qui dans la situation fait appel pour le clinicien à ses affects et à sa pensée. » (*Ibid.*, p.108)

L'observation clinique a été moins développée par les chercheurs cliniciens, au détriment de l'entretien clinique de recherche, qui demeure le dispositif le plus utilisé et discuté par les recherches qui s'appuient sur la démarche clinique. Nous verrons plus loin dans ce chapitre dans quelle mesure notre choix méthodologique s'impose à travers l'évolution de notre rapport avec le terrain.

L'observation clinique engage le chercheur dans l'action aux côtés de l'observé pour ensuite analyser à partir des différents registres ce qui a été produit dans cette situation sociale, qui est par ailleurs la situation de recherche, traversée par son implication. L'observation clinique introduit ainsi deux temps dans la recherche, celui de l'immersion, de la création de liens, du laisser-porter, de la prise de risques, de la création de la transformation de la recherche en un objet commun et partagé entre chercheur et observé, et ensuite celui du dégagement, du recul, de la mise à distance pour l'introspection de l'analyse des processus socio-psychiques engagés par les acteurs dans le déroulement de la recherche. Il nous semble impossible de faire coexister ces deux temps, de créer une concomitance entre participation et distanciation. Notre expérience dans la réalisation de cette recherche témoigne d'un temps de vécu et d'un temps d'analyse. Les mouvements psychiques, entre la disponibilité et l'investissement exigés par ces deux moments créent deux temporalités différentes. L'après-coup crée ainsi un cadre dans lequel le chercheur peut revenir au cahier de bord pour ressaisir ce qui a été vécu dans l'ici et maintenant du terrain à partir de son intériorité. L'observation clinique soutient le chercheur dans l'accompagnement de l'objet à travers l'action et l'écoute, en le suivant jusqu'au point où il amène le chercheur dans le monde externe, mais aussi dans son monde interne. La rencontre avec l'univers du hip-hop dans le cadre de notre terrain nous a conduit à une immersion dont seul le travail sur l'après-coup nous a permis de saisir les enjeux socioculturels et psychiques dans lesquels nous étions engagés.

– **Le chercheur, un étrange étranger**

Nous sommes au deuxième jour d'atelier DJ à l'École de Música Eletrônica, à Cerâmica, mais c'est mon premier jour avec le groupe (le premier jour d'atelier, je me

trouvais aux Engajados pour discuter de ma participation à leurs activités)¹³⁰. Je commence d'abord par l'atelier de militance. Le groupe est assis sur des chaises disposées en cercle. Comme les jeunes se connaissent depuis la semaine précédente, les participants ne font pas leur présentation. J'ai l'impression d'être la seule « nouvelle » dans le groupe, l'animateur de l'atelier ne me présente pas et je ne prends pas l'initiative de le faire, attendant de voir comment les choses se déroulent. Personne n'a l'indiscrétion de demander d'où je viens, et ce que je fais là. Il est évident de par mon âge et mon apparence que je ne suis pas un membre du groupe comme les autres, mais comme l'animateur fait signe qu'il me connaît, ma présence/participation semble d'emblée autorisée. Chacun raconte comment il a passé sa semaine. Une jeune fille (dont j'apprendrai le prénom plus tard : Katia) raconte qu'elle a regardé un « DVD ». Je lui pose une question (dans leur animation, le groupe a le droit de poser des questions, de réagir après les participants) : « *Sur quoi était le « DVD » que tu as regardé ?* ». La jeune fille réplique : « *Tu as un accent !* ». Les jeunes du groupe jouent à deviner « mes origines », « d'où je viens », je joue le jeu en attendant qu'ils devinent : « *Mineira !*¹³¹ ».

J'entends pour la deuxième fois la même remarque qui inaugure les échanges avec les jeunes dans les banlieues françaises et brésiliennes. Mon accent symbolise, dans les deux pays, cette présence qui vient d'ailleurs, qui territorialise le dedans et le dehors, qui caractérise l'altérité, cet étranger extérieur qui fait miroir à l'étranger intérieur. Le chercheur est fondamentalement un étranger, qui cherche à comprendre un univers qui lui est méconnu, qui essaie d'intégrer des territoires auxquels il n'appartient pas, de comprendre des codes qui ne sont pas les siens. Son décalage le caractérise, son ignorance éveille à la fois des désirs de protection vis-à-vis de celui qui ne comprend pas les codes, et la méfiance vis-à-vis de celui qui veut dévoiler l'univers de l'autre. Il essaie de se faire inviter, d'intégrer le groupe et la communauté, mais sa demande de présence est passagère, le départ sera toujours son destin et la séparation sera inévitable. Julia Kristeva analyse les enjeux contradictoires, violents et passionnels éveillés par la présence de l'étranger :

« *[L'étranger]...soulève l'intrusion de l'autre dans l'homogénéité d'une famille ou d'un groupe. (...). Par ailleurs, d'occuper explicitement, manifestement, ostensiblement le lieu de la différence, l'étranger lance à l'identité du groupe aussi bien qu'à sa propre identité un défi*

¹³⁰ Voir la présentation des activités dans le Chapitre II : Les modalités d'entrée dans le terrain et sa caractérisation.

¹³¹ Mineiro : habitant de l'État de Minas Gerais.

que peu d'entre nous sont aptes à relever. Défi de violence: "Je ne suis pas comme vous"; intrusion: "Faites avec moi comme avec vous-même"; appel d'amour: "Reconnaissez-moi" – où se mêlent humilité et arrogance, souffrance et domination, sentiment de blessure et de toute-puissance. »¹³² (Kristeva, 2004, pp.61- 62)

Nous retrouvons le chercheur dans la description des ambivalences qui traversent les demandes de l'étranger. Mais ce n'est pas uniquement la « différence » qui caractérise sa place. Plus loin, l'auteure précise :

« Si l'étranger condense sur soi la fascination et l'abjection que suscite l'altérité, toute différence ne confère pas une dimension d'étrangeté. Différences de sexe, d'âge, de profession, de confession peuvent converger avec l'état d'étranger, le recouper ou s'y ajouter : elles ne s'y confondent pas. Le groupe dont l'étranger ne fait pas partie doit être un groupe social structuré autour d'un certain type de pouvoir politique. L'étranger est d'emblée situé comme bénéfique ou maléfique pour ce groupe social et pour son pouvoir, et, à ce titre, il est à assimiler ou à rejeter. » (*Ibid.*, p.140)

Ainsi, le socle sur lequel repose l'analogie entre l'étranger et le chercheur est l'organisation et le pouvoir du groupe dans lequel il veut s'insérer et duquel il se distingue d'emblée par sa place de « savant », qui est en effet légitimée dans l'extériorité du groupe, par les institutions d'appartenance qui lui confèrent ce pouvoir. Or, en réalité, le chercheur ne détient pas le savoir sur l'objet de recherche, sur le groupe dans lequel il veut s'insérer. Le chercheur devra ainsi trouver, comme l'étranger, une entrée dans le groupe à partir de ce dont il est porteur, en essayant de trouver une intersection entre ses intérêts et les siens.

A Rocinha, la directrice brésilienne de l'ONG italienne, avant le démarrage de l'atelier de rap m'a présentée comme une « *mineira qui habite à Paris, qui fait sa thèse sur le hip-hop et qui est venue participer aux ateliers de rap pour sa recherche* »¹³³. Hugo, l'un des

¹³² Au moment même où j'écris ces lignes, je réalise en France une démarche pour la demande de nationalité française. Après neuf ans de vie à Paris, j'ai eu comme réponse un ajournement de deux ans de ma demande de naturalisation, notifiée par une lettre de la Préfecture de Police dans laquelle la décision se justifie ainsi : « (...) en raison du caractère incomplet de votre insertion professionnelle. En effet, la précarité de votre situation actuelle constituée par votre contrat à durée déterminée comme attachée temporaire d'enseignement et de recherche ne vous permet pas de disposer de revenus suffisamment stables pour subvenir durablement à vos besoins. Or, l'autonomie matérielle pérenne est une condition importante pour l'acquisition de la nationalité française. ». Chercheur et étranger se confondent, « dans les douleurs et dans les délices d'être ce que nous sommes ».

¹³³ A noter que mon « étrangeté » est également signifiée par mes origines, le Minas Gerais, et par ma vie à Paris.

participants, se tourne vers moi : « *Hi !* ». Et il me prend dans ses bras. J'ai l'impression qu'il veille à la réputation de l'accueil chaleureux des Brésiliens, en même temps qu'il crée une scène de séduction. Je réplique : « *Pourquoi tu me parles en anglais ? Héloïse vient de dire que je suis brésilienne !* » Il répond en souriant : « *Je sais !* »

Après ma présentation suit celle d'un jeune homme venu le même jour que moi découvrir l'Objetivo Juventude.

Le jeune homme se présente : « *Je suis tchèque* »

(La Rocinha est devenue internationale !)

Mariana réplique: « *Et moi, je suis « tcheca »¹³⁴ !* » (*En éclatant de rire*)

Le Tchèque : « *Non, non ce n'est pas celle là...* »

Le Tchèque habite à Rocinha et travaille à l'organisation Dois Irmãos, à Roupa Suja. Il est venu inviter les jeunes à visionner ce soir-là un film sur la Rocinha dans son association. La directrice renchérit en disant que cela sera très intéressant pour ceux qui ne font pas les études du soir.

A l'Objetivo Juventude je suis à nouveau renvoyée à mon étrangeté. Hugo me parle dans la langue de l'autre, qui est aussi langue de domination internationale. La proximité qu'il essaie d'établir avec moi est désamorcée à travers le corps, autorisée par les modes de faire brésiliens pour exprimer l'ouverture et la bienveillance vis-à-vis de l'autre qui demeure méconnu.

Ma présence et celle du tchèque ont échauffé l'ambiance, nous sommes objets de curiosité et de séduction pour les jeunes. Nous ne sommes pas étrangers de la même façon, mais nous le sommes tous les deux. Si la présence de la chercheuse est assignée dans les deux contextes brésiliens et français comme étant celle de l'étrangère, les significations de cette place ne sont pas les mêmes dans ces deux pays. A Nova Iguaçu et à Rocinha ma différence nous oppose, nous éloigne. Au Blanc-Mesnil, ma place d'étrangère produit une identification à une étrangeté « semblable », ma différence va à la rencontre de la leur. Il faut néanmoins noter que les jeunes blanc-mesnilois d'origine arabe, portugaise ou africaine me demandaient si j'étais allemande ou anglaise. Ainsi, si nous sommes tous étrangers, notre étrangeté n'introduit pas une relation symétrique. J'appartiens à une autre « sorte »

¹³⁴ « Tcheca » en argot brésilien désigne le vagin.

d'étranger. Finalement mes origines brésiliennes échappent au bras de fer des relations de la France avec l'Europe et avec les ex-colonies. Elles possèdent en outre une connotation d'exotisme, qui renvoie à la samba et au carnaval de Rio.

Pour pouvoir intégrer le groupe, entamer une relation avec les jeunes à partir de cette place d'étrangère, la présence des grands frères a été fondamentale et m'a soutenue dans les débuts de la relation avec les jeunes rappeurs. En effet, arriver aux ateliers aux côtés de Motion, de Dado, de Duval ou de Dunga donnait une légitimité à ma présence dans les groupes de jeunes au Brésil. En France, ma présence à D&T était appuyée par la relation avec Ali. En effet, c'est à eux que j'avais présenté ma recherche, et ils ont accepté que je puisse les suivre dans leurs activités. Ils fonctionnaient dans un premier temps comme des médiateurs entre les jeunes et moi, comme des passeurs entre cette réalité interne du groupe et la réalité externe, d'où je venais. Ils offraient ainsi un cadre à ma présence, qui ne pouvait pas être le même que pour un membre du groupe. Mais nous verrons par la suite que si la proximité avec les « grands frères » était un soutien, elle n'était pas suffisante pour assurer ma relation avec les jeunes. Pour que nous puissions aller plus loin ensemble, il fallait que je passe moi-même par des épreuves qui témoignaient de mon engagement avec eux.

Durant la réalisation de notre terrain, la différence du chercheur, cet étranger, a fait de lui l'autre contre qui se construit le combat du hip-hop. Dans la perspective de notre objet de recherche, l'acceptation de la présence du chercheur, l'autre qui n'appartient pas au groupe, pouvait ainsi signifier, à certains moments, l'affaiblissement du combat, la perte du pouvoir sur le territoire et sur l'expression par le rap. Dans ce sens, la résistance du chercheur et son obstination à continuer le terrain trouvaient ainsi une résonance dans la résistance menée par le hip-hop pour se faire reconnaître. Cette traversée du chercheur était redoublée, comme nous l'avons vu, par son expérience personnelle en France et avec la découverte des aléas de la place de l'étranger. Dans la suite de ce chapitre, nous allons examiner comment ces résistances se sont manifestées, dire quels enseignements elles nous ont apportés sur l'univers des jeunes et du rap et de quelle façon elles ont pu être partiellement surmontées.

– **Rappeuse rime avec chercheuse : une femme sur le terrain**

Notes de mon cahier de bord : (19 janvier 2008) *J'arrive à la Maison des Tilleuls pour le jour de la présentation de D&T aux jeunes qui se sont inscrits aux activités de l'association. Bien que j'aie participé aux réunions de préparation avec Ali et Laure, pendant trois mois, tout était resté assez flou pour moi. Ainsi, ce moment était, pour moi aussi, le moment de comprendre clairement la première activité de l'association. De plus j'attendais avec une certaine impatience le premier contact avec les jeunes. J'imaginai qu'Ali présenterait les intervenants de chaque atelier, moi et ma recherche. Peut-être me donnerait-il la parole pour que je me présente moi-même ? Rien n'avait été décidé entre nous, je suivais.*

Dans la cafétéria du Centre social, il y avait au moins 20 jeunes, entre 12 et 20 ans, parmi lesquels se trouvaient uniquement deux filles. Ali présente le premier projet de "l'assoc", qui est de réunir les jeunes rappers de toutes les cités du Blanc-Mesnil dans la création d'une compilation de musique dont le thème serait la ville du Blanc-Mesnil. Ma présentation n'a pas lieu à ce moment-là, et nous rentrons dans la salle destinée aux activités de D&T. Les jeunes rappers non confirmés sont émerveillés par la découverte de la salle où ils enregistreront leurs raps.

Je n'arrive pas à suivre tout ce qui se passe. Les jeunes parlent tous en même temps, la salle est pleine, nous sommes serrés les uns contre les autres. Je me sens un peu mal à l'aise et j'ai du mal à me trouver une place. Ali reprend la parole : « *J'ai oublié de vous présenter l'association : Laure, Gaci, Maydi, Ana. Les civilisés commencent par ça, en présentant les gens de l'association, mais ici nous ne sommes pas comme ça, n'est-ce pas Maydi ?!* » Maydi répond : « *C'est pas grave Ali, c'est pas grave* ». J'étais la seule qui ne venait pas du Blanc-Mesnil : serais-je vue comme une "civilisée" ? En même temps qu'Ali s'excuse pour la « gaffe », il marque une différence entre eux et les autres. Je suis surprise d'être nommée comme faisant partie de D&T, Ali ne fait pas de différence entre nous et je me sens honorée par cette place qui m'a été accordée, je suis « l'une des leurs ». Un peu plus tard, Samir, le président de l'association, me demande si je suis la journaliste qui devait venir. Je me présente, et il se rappelle qu'Ali lui avait déjà parlé de moi. Il me dit : « *Le Brésil c'est loin, hein ?! C'est chaud là bas !* ». Samir ne fait pas référence à notre climat

tropical, mais à la violence assimilée à l'image des favelas et de leurs jeunes. Dire que le pays est loin voudrait-il aussi dire que la réalité des favelas est éloignée de celle des banlieues ?

Lors de la deuxième journée d'activité, je voulais trouver une occasion de me présenter aux jeunes. La salle est pleine, avant que je n'enlève mon manteau, un jeune de 13 ans que je reconnais pour l'avoir vu la semaine précédente me demande :

Abdel : Madame, Madame, vous chantez ?

Moi : Non, je ne chante pas, mais j'aime bien le rap, c'est pour ça que je suis là.

Abdel : Ah... donc vous êtes journaliste...

Moi : Non, je ne suis pas du tout journaliste.

Abdel : (*me regardant de haut en bas*) Ah bon ?! On dirait une journaliste...

Moi : Non, je suis psychologue.

Le garçon ouvre grand les yeux et prend son ami qui plaisante avec un autre garçon par le t-shirt en me montrant du doigt : « *Elle est psychologue, elle est psychologue !!!!* ». Il court et s'adresse à Laure, l'éducatrice spécialisée : « *Laure, Laure, elle est psychologue ?* »

Je regrette ce que je viens de dire et j'essaie de penser rapidement à quelque moyen de me sortir de la situation.

Laure : « Ah bon, elle est psychologue ?! »

(*Je sais que dans la pratique de Laure, les éducateurs spécialisés ne se présentaient pas en tant que tels, faisant de cette omission un moyen de s'approcher autrement des jeunes*)

Laure s'adresse à moi : « Ana, Abdel dit que tu es psychologue ».

Moi : « Non, en fait je suis psychosociologue... c'est pas pareil »

Je me sens complètement ridicule. Je ne sais pas pourquoi j'ai dit "psychosociologue". Ce mot qui m'est venu était incompréhensible autant pour lui que pour moi. Je ne voulais pas qu'ils pensent que j'étais journaliste, mais psychologue leur faisait peur : "Psychosociologue", ce mot inconnu pourrait laisser en suspens au moins pour le moment cette présentation pour laquelle vraisemblablement je n'étais pas prête.

Je les accompagne dans l'atelier écriture qui a lieu dans la cafétéria, où il y a plus d'air et plus d'espace. Beaucoup d'entre eux discutent, d'autres regardent leur portable. Les

feuilles restent blanches. Une blague, une moquerie, un coup part à droite, un autre à gauche. Il y a cinq ou six jeunes parmi la vingtaine présente qui essaient de se mettre au travail d'écriture. Tout au fond de la cafétéria il y a un baby-foot. Quelques-uns jouent. L'animateur de l'atelier d'écriture ne dit rien et cela m'étonne. Le président de D&T s'approche ; je pense qu'il va intervenir. A ma surprise, il commence à jouer au baby-foot avec les jeunes. Je suis dans un coin de la salle, assise. Je ne sais pas quoi faire, devrais-je intervenir ? Je me mets moi-même à écrire des paroles de rap. J'aperçois le jeune qui m'a demandé si j'étais journaliste. Je m'approche de lui et je lui demande si je peux lui montrer les rimes que j'ai écrites. Il me dit : « Allez-y »

Le rap me frappe

Le rythme m'échappe

Les mots dérapent

Je ne suis pas rappeuse

Je suis une chercheuse

Qui cherche des mots

Mais il n'y a pas de cadeaux

Je ne viens pas de Bangkok

Mais il n'y a pas de choc

Parce que j'aime cette cité

Et je vois sa beauté

Je peux, moi aussi, la rapper.

Il sourit. Il appelle son ami : Viens, viens voir. La dame a fait des belles rimes. Allez-y, chantez pour lui ! Or, mes rimes ne sont pas des paroles de rap, lequel impose une structure à quatre temps. Je leur dis que je ne sais pas le faire, ils me parlent de *couplet*, de *mesure*, de *temps*... un échange et un partage se crée entre nous sur le rap.

A ce moment, un jeune se met derrière le bar de la cafétéria : « *Qui est chaud ? Qui est chaud ? Toi, tu es chaud ? Viens par ici (en même temps qu'il parle, il augmente le son de l'instru derrière.) Toi, tu n'es pas chaud ? Va derrière, après tu t'approches, ici restent ceux qui sont chaud.* » Il s'adresse à un jeune : « *Vas-y. Pose* ». A chaque fois qu'un jeune finit de

chanter, tous applaudissent, et font suivre leurs applaudissements d'un 'ôôôôôô'. Certaines paroles sont connues par le groupe, qui double¹³⁵ certains mots du morceau.

Le groupe se mobilise pour faire du rap après l'intervention du jeune homme. Plus tard, on m'expliquera qu'il n'était pas rappeur. Ronan est venu par curiosité le jour de la présentation de D&T, il a été "branché" par la proposition et a désiré apporter son soutien. Le déroulement des activités de D&T bénéficiant souvent du soutien de ces personnes qui ne peut se prévoir pas d'avance et s'exprime dans l'ici et maintenant. Même si Ronan n'avait pas été présenté aux jeunes à travers une fonction précise, cela ne l'avait nullement empêché de prendre un rôle dans le groupe qui était à la dérive. Les places semblaient être conquises et occupées au fur et à mesure qu'on passait à l'action et que l'on se mettait en relation. Mes attentes quant à cette présentation révélaient mon étrangeté à l'égard de cet univers et mon désir que cette formalité éclaircisse ma place dans ce contexte.¹³⁶

Après l'atelier écriture, nous descendons dans la salle pour l'enregistrement des morceaux. Abdel revient vers moi : « *Madame, vous êtes mignonne ! Il a dit que vous êtes mignonne ! (Il montre son ami)* ». Je le regarde sérieusement, sans rien dire. Il continue : « *Non, madame, vous êtes belle.* » Petit à petit, Abdel et moi nous construisons une place l'un par rapport à l'autre. Il propose ses mots : « journaliste », « mignonne », « belle », je propose les miens : « psychosociologue », « rappeuse », « chercheuse ». Nos mots dialoguent, nous symbolisent et montrent nos efforts de nous construire, l'un face à l'autre.

Dans ces premiers contacts, ma présence provoque des réactions ambivalentes dans la salle : elle est à la fois sous investie et surinvestie par les jeunes. Sous investie dans la mesure où ce qui les intéresse c'est la composition et l'enregistrement des morceaux de rap. Etant donné que je n'ai ni compétences artistiques ni compétences techniques, notre partage devient restreint. Dans ce contexte, je ressens une invisibilité, comme s'il n'y avait pas d'échange possible entre les jeunes rappeurs et une femme non rappeuse dans l'univers du

¹³⁵ Qui les reprend en chœur

¹³⁶ Après quelques temps, je me suis rendue compte que les jeunes ne se présentent pas à D&T. Il est vrai que la plupart du temps ils se connaissent entre eux, mais même quand cela n'est pas le cas, il n'y a pas de "formalité" de présentation. En revanche, ils se serrent toujours la main, les plus proches portent ensuite la main au cœur, ce qui a un sens dans la religion musulmane. Le fait de partager l'espace, uniquement par sa présence, introduit d'emblée une proximité, qui pourra ou non être approfondie par la suite. En tout cas, cela se fait par une parole adressée, et non simplement par un souci de formalité.

rap. Alors qu'à d'autres moments, ma présence devient surinvestie, quand je sens la tension et l'érotisme qu'elle peut provoquer. Parfois, nous sommes assez nombreux dans la salle, ce qui fait que nos corps peuvent se toucher. Je vois le malaise de ceux qui sont à mes côtés, et leur soin à faire en sorte que nous ne soyons pas trop proches. Je peux me retrouver avec un grand espace libre autour de moi, pendant qu'ils se collent les uns contre les autres dans les autres coins. Par ailleurs, Mouloud, animateur de l'atelier photo, dont j'ai été co-animatrice, essaie de me montrer les photos sur l'écran de l'appareil, de façon à ce que je m'approche de lui devant les garçons. Pendant ce même atelier, lorsque j'ai fait un compliment à propos d'une photo, les jeunes se sont moqués de celui qui y figurait : « *Ah, tu es mignon...!* ».

Dans ces débuts du contact avec le terrain, je m'interroge sur la présence que j'impose et qui par moment semble être aussi gênante pour eux que pour moi. Dans le contre-transfert, j'hésite à m'approcher d'eux. Je me vois mal proposer à l'un de ces jeunes hommes un entretien. L'univers du rap m'est interdit : je ne chante pas, je ne crée pas d'*instru*, je ne sais pas enregistrer leurs morceaux, je ne viens pas de leur cité et, surtout, je suis une femme. Je fais face ainsi à la force des codes. La création et la production d'un rap sont associées au partage d'un vécu, à une appartenance sociale, au lien à l'espace urbain, le tout exprimé au sein du groupe. Je suis étrangère à cet univers. Ma féminité est ce qui ressort dans notre relation et marque fortement mon entrée dans le terrain. Je suis un peu plus âgée que certains et beaucoup plus âgée que d'autres. Comment gérer l'érotisme de ma présence de façon à pouvoir faire une demande d'entretien qui ne soit vécue ni comme une séduction ni comme la réalisation d'un fantasme incestueux ?

– **En quête d'une place au Blanc-Mesnil ou « On monte dans la tour ! »**

L'atelier photo démarre au quatrième jour du projet « Unité sur Blanc-Mesnil » ; il y a presque un mois que je fréquente les activités de D&T. L'objectif de cet atelier est que les jeunes prennent des photos du Blanc-Mesnil pour les faire figurer sur le blog de l'association.

Pendant la semaine, j'ai reçu un appel de Laure, qui me demandait de co-animer l'atelier photo. Il manquait des encadrants. Comme j'avais l'expérience de l'animation de groupes de jeunes au Brésil, je pourrais peut-être les aider. Cela me donnerait, dans le groupe, un rôle d'autant plus légitime qu'il partait d'une demande du terrain adressée à moi.

Laure était gênée de la formuler et moi contente d'être « utile ». La place de co-animatrice pourrait ainsi être le cadre qui manquait pour justifier ma présence.

En arrivant à l'association, Ali me présente Mouloud, avec qui je co-animerai l'atelier. Il habite en face du Centre social et il vient apporter son soutien. Il me demande si j'ai une fonction administrative dans l'association. Sa question me fait comprendre que mon nouveau rôle de "co-animatrice d'atelier" ne clarifie pas d'emblée l'étrangeté de ma présence. Je lui parle donc de ma recherche.

Mouloud : Ah, tu veux savoir pourquoi les jeunes de banlieue et des favelas kiffent le rap ?
(*Le passage du « tu » au « vous » nous fait penser à une hésitation à mon égard.*)

Moi : Oui, c'est ça...

Mouloud : C'est bien d'avoir quelqu'un comme vous ici. Vous savez, nous restons ici, nous ne restons qu'ici... C'est bien que vous soyez là. Parce que vous pouvez dire là-bas ce que nous faisons ici, et ici ce qu'ils font là-bas. Je vois le truc... Vous pouvez amener une cellule de gens d'ici là-bas... ouais... Tu fais aussi du rap ?

Moi : Pas du tout, mais la dernière fois j'ai essayé quand même d'écrire quelques rimes

Ali : C'est vrai ? Quelqu'un m'avait dit que tu écrivais des trucs, mais pour moi c'était tes affaires de recherche...

Mouloud : Il faut que tu poses !

Selon Mouloud, cette recherche pourrait servir de « pont » à des échanges entre les jeunes rappers brésiliens et français, fonction qui, comme nous le verrons plus tard, sera investie par les Brésiliens. La bienveillance de Mouloud à mon égard est couronnée par son encouragement et son désir que « je pose » mon morceau. Je suis surprise qu'Ali sache que j'écris « des trucs ». Si on parle de moi, surtout quand je ne suis pas là, c'est que je commence à exister dans l'espace. Les paroles des jeunes m'intègrent dans le contexte.

Nous n'avons rien convenu ni à propos de l'organisation de l'atelier ni à propos de mon rôle. Les jeunes arrivent petit à petit ; l'atelier ne démarre pas, je ne sais pas ce qu'on attend. Les jeunes s'excitent, il y a plein d'allers-retours dans la salle. Avant que j'aie pu m'en rendre compte, le groupe était parti sans moi pour prendre les photos.

Je retrouve les jeunes dans un bâtiment, en train de prendre des photos. Ils prennent des poses de voyous, arborant des doigts d'honneur, plaçant leurs bras comme s'ils tenaient des pistolets, des armes. Mouloud prend des photos individuelles. Le groupe reste derrière le photographe, et s'amuse de celui qui pose. Le jeune qui sera pris en photo fait des efforts pour ne pas rire avec les autres. Toute la concentration est mobilisée pour produire une expression de méchanceté, mais parfois un éclat de rire fait échouer l'effet recherché. Les coulisses de cet atelier brisent ainsi l'image des jeunes « violents » qui éveille la peur et la malveillance de la société globale. Les photos dans leur contexte révèlent leurs efforts de mise en scène et l'amusement qui entoure la production de l'image, occasion d'un rire collectif. J'avais ainsi l'occasion de partager avec les jeunes rappeurs ces moments de jeu, de construction et de soin de la performance.

Nous continuons à marcher dans le Blanc-Mesnil. Quelqu'un a une idée : « *On monte dans la tour ! On va prendre des photos de là haut.* » A ce moment nous sommes plus d'une dizaine dans le groupe. Certains jeunes se sont joints à nous pendant notre parcours dans la ville. Aux Tilleuls il y a quatre grandes tours : T1, T2, T3, T4. Nous rentrons dans l'une d'elles, nous montons au premier étage. Les couloirs sont sombres, sales, il y a des graffitis aux murs et une très forte odeur d'urine. L'un des jeunes dit qu'on va monter en ascenseur. Moussa (13 ans) me regarde et dit : « *ça ne la rassure pas* ». Au moment de mon retour à mes notes, je me demande si Moussa non plus n'était pas inquiet à cette idée. Se reconnaîtrait-il dans mon insécurité ? Finalement, certains devront monter à pied et je me porte candidate.

Quand nous sommes au cinquième étage, je m'aperçois que nous montons la tour que j'avais visitée avec les correspondants de nuit, lors d'une visite nocturne. Les jeunes y montaient pour boire, pour fumer, pour consommer de la drogue, pour jouer à la *play-station*, pour faire l'amour... Au seizième étage, il y a un balcon qui l'entoure, depuis lequel nous avons une belle vue, mais la grille de protection est une barre de métal fine, à hauteur de la taille. Elle ne m'apporte aucune assurance. Les correspondants de nuit ont raconté que, aux trois derniers étages de la tour il n'y avait plus de locataires, partis à cause des jeunes qui squattaient le soir. Les portes des appartements sont extrêmement épaisses, comme celle des coffres de banque. On monte par l'escalier d'urgence, extérieur au bâtiment, ce qui nous permet d'éviter les odeurs. Je me dis que ce que nous sommes en train de faire n'est pas bien. Si je fais demi-tour, les jeunes ne m'accompagneront certainement pas. Je ne vois plus

Mouloud, et je ne peux laisser les jeunes tout seuls, je suis également responsable de cet atelier. Au fur et à mesure que nous montons, les étages sont de plus en plus dégradés.

Finalement, nous arrivons au seizième étage. Quelques-uns ont visiblement peur. Je suis terrifiée, plaquée contre le mur. Ils jouent à cracher de haut en bas. Mouloud prend des photos. Je dis que je n'aime pas la hauteur, que tout cela est très dangereux. Un jeune de 16 ans prend la photo d'un graffiti. Il dit avec fierté que c'est celui de son ami. Les jeunes laissent ainsi leurs traces dans l'espace, symbolisant leur passage, leur courage de transgresser et marquent leur appartenance au territoire. Karim (17 ans) voit que j'ai peur. Il passe une jambe par-dessus la grille. Je pousse un cri. Il arrête et ricane, un peu gêné : « *C'est du côté de l'escalier que je le fais, il n'y a pas de souci !* » Je lui dis : « *C'est ridicule ce que tu fais. Il ne faut pas jouer à ça* ». Je n'en peux plus, je leur dis que je descends, j'ai atteint ma limite. Je descends donc toute seule par les escaliers externes. Je reste à l'entrée de la tour, les attendant. Ils n'ont pas tardé à descendre une fois que j'étais partie.

Laure m'attend au Centre social: « *Ana, Maydi m'a dit que vous êtes montés dans la tour ?! Mais il m'a rassurée en disant qu'il vous a vus tous descendre.* » Je raconte rapidement ce qui s'est passé, et à son regard je prends la mesure de la transgression que nous venons de faire. Il y a encore une heure et demie avant la fin de l'atelier, mais je m'absente.

Je suis confrontée au flou de mon rôle, de ma place, de mes limites, de leurs limites et de la compréhension de ce qui se passe. La tour est, dans l'imaginaire des jeunes l'espace de la transgression, du danger, où il est possible de franchir les limites et de créer en moi une réaction. Je passe ainsi par une épreuve au regard des jeunes : suis-je capable de monter avec eux dans la tour ? Si je prouve par là mon courage et mon engagement à les suivre, je rentre en même temps dans mon propre fantasme de ce dernier étage où tout est glissant, où les barrières et les limites sont liquides, mouvantes. Jusqu'où peut aller notre partage ? Je suis à ce moment, entre la chercheuse et la co-animatrice. Mais ma présence n'est pas anodine. Mon regard féminin peut réaffirmer leur virilité et leur audace face à la hauteur. Une force phallique pousse au déni de la peur et naturalise l'espace et l'expérience qu'ils y font. La dimension contre-transférentielle de ma peur dévoile ce que les jeunes ne peuvent pas sentir dans leur épreuve. J'ai peur pour eux, mais j'ai aussi peur d'eux. Je n'ai pas descendu seize étages, je les ai fuis.

La « co-animation » de l'atelier photo nous montrait que la construction d'une place dans le terrain se fait par l'expérience que nous pouvons y faire, par la façon dont nous saisissons les épreuves auxquelles nous avons à faire face. L'assignation d'une place se fait ainsi moins par la désignation d'un rôle que par la façon dont nous pouvons l'habiter. Avoir une place se relie au temps et aux investissements nécessaires pour la construction d'une relation. J'avais fait encore un pas dans la direction des jeunes, mais il y avait encore du chemin à parcourir.

– **L'objet de recherche saisi par lui-même : les jeunes blanc-mesnilois face à l'imaginaire associé aux favelas**

A la fin de l'atelier d'écriture, je croise des « petits » (entre 13 et 15 ans) en face du Centre Social. Pour entamer une conversation mais aussi pour me renseigner, je leur demande où est l'arrêt du bus qui m'amènera à la gare. Nous discutons un peu et je vois de loin le bus qui s'approche. Je leur dis au revoir et je cours prendre le bus. Samir, qui est aussi dans les parages, m'interpelle, riant à moitié : « *Ana, les jeunes d'ici ne sont pas comme les jeunes des favelas ! Ils t'ont dérangée ?* » ; « *Pas du tout ! Au contraire, ils étaient très gentils, ils m'ont expliqué où était l'arrêt du bus... je cours pour le rattraper...* ». J'avais déjà entendu qu'il ne faut jamais courir dans les banlieues et dans les favelas, l'imaginaire dangereux associant l'acte de courir à une attaque ou à une fuite... Quelque temps après, Nasser (14 ans) m'interroge à mon arrivée : « *Madame, ici ça n'a rien à voir avec les favelas, n'est-ce pas ?* ». Je lui dis que les banlieues en France et les favelas au Brésil sont des endroits bien différents, et que pour moi ce qu'ils ont en commun c'est le fait d'avoir beaucoup de jeunes qui aiment faire du rap.

L'intervention de Samir et la question de Nasser me font penser que mon objet de recherche peut interroger les blanc-mesnilois, soit les jeunes adultes, membres de D&T, soit les plus jeunes, dans la mesure où il rapproche les banlieues de l'imaginaire construit autour de la favela et des favelados qui renvoie à l'image de jeunes armés dans un espace dangereux et violent. Craindraient-ils que j'assimile ces deux espaces sociaux et que je transpose l'image diffusée à propos des favelas à l'image de l'endroit où ils vivent ?

A l'occasion de ma participation à la co-animation de l'atelier photo, je me suis promenée avec les jeunes dans le Blanc-Mesnil. Ismaël (16 ans) joue le rôle du guide et fabrique des histoires sur ce que nous voyons durant notre tour de la ville : il montre une petite tour de fer, en me disant qu'*ils* voulaient y faire la Tour Eiffel, mais qu'*ils* l'ont ratée. Ensuite, le jeune me montre où *ils* pensaient faire les Champs Elysées, mais ça n'a pas marché. Finalement, Ismaël me montre de très loin une construction qu'il dit être une usine, ce qu'il corrigera rapidement en disant que c'était une prison. Moussa dit que le frère d'Ismaël est là. Un autre jeune du groupe s'inquiète : « *Madame, il est mythomane, il faut pas l'écouter !* ». Je demande à Ismaël : « *Tu sais pourquoi je suis là ?* » Lui : « *Pour D&T* ». Je lui parle de la recherche. Moussa : « *Les favelas sont des endroits dangereux, pire que les banlieues. J'ai vu à la télé que les riches au Brésil prennent des hélicoptères parce qu'ils ont peur des favelas. Les favelas sont à côté des endroits où vivent les riches.* » Ismaël finalise sa présentation du bâtiment où nous arrivons : *Ils* voulaient faire une piste d'atterrissage d'hélicoptère, mais finalement *ils* ont fait cette tour. (Et, regardant Karim) « *Elle ne vient pas d'ici il faut lui expliquer les choses !* »

Karim : Je sais, elle vient des favelas.

Les symboles auxquels Ismaël a recours pour me présenter le Blanc-Mesnil ne sont pas anodins. Entre la tour Eiffel, les Champs Elysées et la piste d'atterrissage de l'hélicoptère, il évoque les signes de richesse, les deux premiers faisant la célébrité de la France et attirant les touristes du monde entier. Ismaël édifie ainsi un projet de construction pour le Blanc-Mesnil à l'opposé de celui qui prévoyait de bâtir des grands ensembles pour accueillir les travailleurs à la périphérie de la ville, donnant naissance à un paysage gris, où aujourd'hui la société dit ne voir rien au-delà de la pauvreté. Le jeune produit ainsi un récit qui investit l'espace social d'une intention différente de celle racontée par l'histoire officielle, qui s'adresse à la chercheuse-touriste en visite au Blanc-Mesnil. La ville est présentée par Ismaël comme l'antithèse de Paris ; elle se caractérise par les échecs de ses constructions, malgré les bonnes intentions de départ, ce qui rejoint l'histoire savante à propos des constructions des grands ensembles dans les banlieues parisiennes. Entre la fantaisie et la dérision, le jeune symbolise les difficultés qui entourent l'espace social. L'espace urbain est très investi par les paroles de rap, il est le scénario où se déroulent les récits chantés des rappeurs, jeunes ou confirmés. Comme nous le verrons dans les chapitres suivants, le rap devient un moyen d'agir sur l'image associée au territoire urbain. Ismaël, dans sa présentation de la ville, restitue pour moi les enjeux qui traversent la représentation du Blanc-

Mesnil, transformés et mis en scène dans le rap. Par ailleurs, les acteurs des projets concernant le Blanc-Mesnil sont nommés à la troisième personne, *ils* restent anonymes et éloignés. Le jeune exprime ainsi l'assujettissement et l'impuissance face aux difficultés vécues dans l'espace de vie. A plusieurs reprises j'écouterai les jeunes dire : « *ils nous ont mis là !* », pour faire référence aux tours et aux barres qui sont devenues les habitations de leurs familles.

Les dialogues avec Nasser et Ismaël montrent les difficultés des jeunes face à l'image négative qui leur est renvoyée par l'espace social, le rejet de cette place qui leur est assignée et les tentatives de la symboliser autrement. Cette observation de terrain se relie à l'une des hypothèses de cette thèse, qui voit dans le rap un moyen utilisé par ces jeunes pour agir sur l'image de l'espace et sur leur propre image. Ils transforment ainsi la honte en fierté, la crainte que l'espace produit en hardiesse de la jeunesse. Ils revendiquent leur appartenance et deviennent acteurs de l'histoire dans laquelle ils se sentent instrumentalisés.

– L'atelier de rap à Rocinha : les médiations facilitatrices du terrain

Ma participation à l'atelier d'écriture de rap à Rocinha a tout d'abord bénéficié de la médiation de Motion, que j'accompagnais à son travail. Lors d'un atelier, le rappeur a fait un graffiti qu'il m'a offert: « *Ana Terra*¹³⁷, *amitié et hip-hop, des choses rares ! uai sô*¹³⁸, *é nós*¹³⁹! ». Motion me demande si j'ai déjà lu le livre (*Ana Terra*). Dans son graffiti, le rappeur montre son goût pour la littérature et me renvoie à un personnage dont l'histoire évoque la migration, la métissage, mais aussi l'attachement à la terre, la valeur du travail et le patriotisme. Par le biais de la coïncidence de nos prénoms, Motion suggère les coïncidences de nos histoires et signifie mon déplacement et celui réalisé à travers mon objet de recherche,

¹³⁷ *Ana Terra* est le titre du premier volume de *O tempo et o Vento*, de Erico Verissimo (1949), et le nom de sa protagoniste. Ana Terra est la fille de migrants brésiliens, qui ont réussi à conquérir un terrain dans le sud du pays. Elle a vingt cinq ans et rêve aux paroles d'un héros brésilien qui a dit que le pays avait besoin de femmes « belles et travailleuses » comme elle. Ana Terra découvrira dans le terrain de son père un Indien blessé, Pedro Missioneiro, de qui elle devient amoureuse. Ana Terra tombe enceinte et ses frères tueront Pedro Missioneiro. Leur enfant sera le germe de la famille jusqu'à la fin de l'oeuvre. Pour certains, Ana Terra est le paradigme des fondateurs de la terre brésilienne.

¹³⁸ « *Uai, sô* » est une interjection utilisée par les mineiros, et la cible des moqueries des brésiliens issus d'autres états du pays.

¹³⁹ « *É nós* » l'expression carioca est écrite « *É nós* », traduisant par l'écriture l'accent des mineiros lorsqu'ils la prononcent.

les mélanges entre moi et les jeunes des favelas, mais également entre les jeunes des banlieues et les jeunes des favelas. Dans son graffiti, Motion relie l'amitié et le hip-hop aux valeurs exprimées par le personnage d'Ana Terra et symbolise ainsi le lien entre nous. Un accueil chaleureux m'est ainsi réservé à l'atelier de rap de Rocinha, par son animateur, mais aussi par ses participants. Ma présence dans le groupe est valorisée, ils expriment de l'intérêt à mon égard.

Un jour, dès mon arrivée, Madalena m'interpelle : Comment dit-on "oui" en français ? J'ai vu une française très jolie, qui disait oui, oui, oui...

Hugo : Samedi j'ai vu une française très belle... qui disait 'oui, uio ouoi'... J'ai craqué...

Irene : J'aimerais tellement parler français...

Une fois que le groupe a eu finalisé l'écriture du rap sur l'Objetivo Juventude, j'ai été chargée de retranscrire les paroles sur l'ordinateur pour que chaque jeune puisse avoir accès à l'intégralité du rap collectif et que tous puissent ainsi le chanter ensemble. Une coquille s'est glissée dans le texte créant le mot « especialment », un mélange entre le portugais et le mot français « spécialement ». La faute concernait une rime de Carlos, qui au moment de la chanter, l'a prononcée en français, ce qui nous a fait rire. Motion : « *vous allez finir par apprendre le français !* ». Par ailleurs, comme certains jeunes étaient absents, Motion a demandé au groupe qui aimerait chanter les paroles pour les remplacer. Ils n'ont pas hésité : « *Ana les chantera!* » Le groupe inscrit ma présence dans sa production, ils m'invitent à en faire partie et à partager leur tâche.

Motion annonce que nous arrivons à la fin de l'atelier.

Madalena : C'est déjà fini ?

Lena : On va le reprendre pour chanter une dernière fois?

L'ambiance de l'atelier de rap est très agréable et traversée par une forte dimension affective. Le fait de venir de France, d'un pays où la vie est censée être plus aisée, donne à ma présence un sens particulier dans la mesure où je suis vue comme celle qui peut apporter des connaissances et des modes de faire européens. A la fin de l'atelier, les jeunes me demandent de raconter la vie en France : il y a-t-il des préjugés vis-à-vis des Brésiliens ? Ai-je un travail ? Est-il bien payé ? Où est-ce que j'habite ? Suis-je mariée avec un Français ? Les jeunes cherchent ainsi à trouver les couleurs de la vie à l'étranger, ses malheurs et ses

délices. Je réponds à chaque question, leurs regards restent figés sur moi, hantés par le récit d'une vie d'ailleurs. Igor et Juninho, rêvent d'aller, à 20 ans, vivre en Italie et ils comptent sur le soutien de l'association. Je leur parle des préjugés par rapport aux Arabes, aux Africains, de la laïcité, des petits studios parisiens, du froid, du travail alimentaire comme moyen de financement des études pour la plupart des étudiants étrangers et de mon compagnon français. Le partage de ma vie en France nous rapproche.

Héloïse, directrice de l'ONG et psychologue, entre dans la salle pour annoncer l'heure du goûter et écoute la fin de notre discussion. Elle reviendra vers moi plus tard pour me dire qu'elle trouvait bien que je parle avec les jeunes des préjugés en France, moyen de penser les préjugés au Brésil. Par ailleurs, elle accède à la demande que je lui avais faite auparavant de réaliser des entretiens avec les jeunes. Lors du début de l'atelier suivant, devant moi, elle demande au groupe : « *Qui aimerait faire des entretiens avec Ana pour sa recherche ?* » Madalena répond tout de suite : « *Moi, je veux !* ». Tous les autres participants du groupe expriment leur envie d'y participer.

Ma demande de rendez-vous pour l'entretien bénéficiait ainsi également du transfert établi par les jeunes avec l'ONG. Au moment où Héloïse assure la médiation de ma demande, elle cherche sa validation auprès des jeunes en même temps qu'elle l'inscrit dans le cadre de leurs activités dans l'ONG. L'entretien avec moi se situait ainsi dans la continuité des ateliers d'anglais, d'italien, de portugais, animés par de jeunes adultes comme moi, appartenant à la classe moyenne, qui trouvaient un intérêt à les rencontrer. Mon travail allait dans le sens de l'intention de l'ONG qui était d'ouvrir les jeunes à d'autres expériences, d'autres échanges, d'autres horizons.

Deux cadres ainsi se superposaient pour la réalisation de ma recherche à Rocinha : celui de l'atelier de rap, créé par Motion et celui de l'ONG italienne, créée par Héloïse, ce qui m'offrait les conditions nécessaires à la réalisation des entretiens, conditions, de plus, sécurisantes autant pour les jeunes que pour moi. Les entretiens à Rocinha ont eu lieu après l'atelier de rap, sur le toit du bâtiment où l'association organisait les ateliers.

Les facilités que j'ai trouvées dans le déroulement du terrain de recherche à Rocinha étaient l'antithèse de mon expérience au Blanc-Mesnil. Cette expérience reflète les différences des pratiques en lien avec le rap observées dans ces espaces sociaux, la façon

dont les jeunes l'investissent, mais aussi la façon dont les associations locales ont utilisé ce mode d'expression comme un mode d'intervention auprès de la jeunesse. Le tout ayant une incidence sur ce qui est exigé du chercheur pour la mise en relation avec son objet de recherche. Dans ce sens, la façon dont la recherche a pu être intégrée, entre les achoppements et les possibilités des contextes brésiliens et français, se présente comme un analyseur de la réalité locale.

A Rocinha le déroulement du terrain coïncide avec les attentes de la chercheuse et de sa recherche. Je retrouve dans l'immédiateté de mon arrivée au terrain une place qui m'est accordée dans le groupe, dans l'acceptation du partage, l'intérêt pour mon travail et l'envie d'y contribuer. En effet, l'idéal de cette recherche retrouve l'idéal de l'ONG et s'inscrit dans la continuité du travail réalisé auprès des jeunes en amont de notre rencontre. Les retrouvailles avec ces idéaux lors de la réalisation du terrain au Brésil nous ont ainsi permis de revenir aux expériences qui ont été à l'origine des premières formulations de cette recherche, plus exactement à l'hypothèse initiale concernant l'expression pacifique des jeunes, médiatisée par le rap. Néanmoins, notre vécu préalable au Blanc-Mesnil nous a permis de ne pas vivre le terrain à Rocinha comme un aboutissement de notre idéal en dépit du plaisir qu'il nous a procuré, né de la coïncidence parfaite entre le recherché et le retrouvé. La première expérience dans la banlieue française a été ainsi déterminante, d'une part pour la formation de notre esprit critique vis-à-vis des idéaux qui traversent les investissements des pratiques associées au rap, et d'autre part pour l'accueil des contradictions qui les habitent.

Il nous faut ainsi restituer l'évolution du terrain au Blanc-Mesnil, entre les achoppements et les possibilités qui l'ont marqué, afin de comprendre par le biais de la démarche clinique ce qu'il nous apporte, en termes de connaissance, à propos de notre objet de recherche, ainsi que la méthodologie employée pour pouvoir le saisir.

3.2 Corps à corps avec le terrain : les enjeux autour des entretiens au cœur de l'observation clinique au Blanc-Mesnil

Si les entretiens réalisés dans notre recherche sont une source importante de connaissance à propos de notre objet, ce savoir ne peut être compris qu'à l'intérieur du dispositif plus large de l'observation clinique. En effet, la réalisation des entretiens témoigne

de l'avancement du terrain et de la participation de la chercheuse à cet environnement. Et les difficultés affrontées dans leur réalisation sont les débuts de la co-construction de la connaissance de notre objet. Comme nous le verrons au Blanc-Mesnil, la création de liens avec les jeunes se fait en amont de la création de la situation d'entretien.

En effet, plusieurs entretiens que nous aurions voulu réaliser avec les jeunes brésiliens et français et pour lesquels ils se montraient disponibles, voire intéressés, n'ont jamais eu lieu. Par exemple avec Maydi, rappeur de 20 ans, animateur des ateliers d'écriture de rap, qui, selon Laure, était lui-même en difficulté, habitué à une importante consommation de marijuana et en situation de chômage de longue durée. Il semblerait que, depuis qu'il a commencé à participer aux activités de l'association, il se soit remis à la recherche de travail. Il était toujours d'accord pour que nous nous voyions, mais il ne trouvait jamais le temps de fixer un rendez-vous. Avec Nassera et Zahira, les deux chanteuses de R'n'B très assidues aux ateliers, nous n'avons jamais réussi à trouver une occasion de parler, malgré les liens que nous avons pu établir tout au long du terrain. Au Brésil nous n'avons jamais interviewé Madalena, qui n'a pas hésité à se manifester positivement quand nous avons parlé de la réalisation des entretiens... Pierre Roche (2011), lors d'une conférence¹⁴⁰, partageait la difficulté de réaliser des échanges avec les jeunes qu'il accompagnait à Marseille. Il comparait les rencontres avec le passage du dieu Kairos, autrement dit le moment opportun. Ce dieu est représenté par un jeune homme qui porte des cheveux longs uniquement sur le devant, ce qui fait qu'on doit saisir le moment opportun pour l'attraper quand il passe, sinon rien n'est possible. Chaque occasion de rencontre, dans ce contexte, possède son temps propre qu'il faut saisir au bon moment.

La relation avec les jeunes au Blanc-Mesnil m'a amenée à faire le deuil du modèle que j'avais construit autour de l'entretien clinique pris comme dispositif pour accéder au matériau phare de la recherche, dans lequel l'interviewé se retrouverait dans un cadre sécurisant, produit par mon écoute mais aussi par l'espace qui favoriserait la confidentialité de l'échange. Le contexte dans lequel cette recherche se réalisait, mais aussi les sujets qui y participaient exigeaient que je conçoive autrement le dispositif. J'avais à comprendre certaines choses que les jeunes ne pouvaient pas m'expliquer. Pour qu'ils me les

¹⁴⁰ Conférence lors du IVème Congrès de l'Association Française de Sociologie – AFS – RT 16 – Sociologie Clinique à Grenoble (5 - 8 juillet 2011).

transmettent, il fallait les vivre à leurs côtés. Cela me permettait d'accéder aux processus de symbolisation dans la construction du sujet, notamment par le biais du rap.

Les entretiens étaient courts, inscrits dans un cadre spatial pas toujours favorable, dans les passages, sur les escaliers situés derrière le Centre social, dans la cafétéria, et étaient parfois interrompus parce que le Centre social devait fermer ou parce que d'autres jeunes venaient jouer dans la cafétéria. Tout cela se constituait par ailleurs dans un apprentissage portant sur la vie de ces jeunes, leurs manières et leurs moyens d'agir. Par ailleurs, un autre défi se posait dans le travail qui s'élaborait à partir du contre-transfert car je ne savais pas toujours comment me rendre disponible pour entendre la dureté des situations d'abandon, de souffrance et de discrimination qui m'étaient racontées.

– **Les échanges avec le Clandestin Crew, les débuts du terrain**

Il y a deux mois que je fréquente D&T. Nous sommes à la fin du mois de février 2008 et il est convenu qu'à la fin de l'année je partirai à Rio de Janeiro pour rencontrer les jeunes rappeurs brésiliens. Nous décidons d'explorer durant le terrain au Blanc-Mesnil l'idée d'échange avec les rappeurs brésiliens pour ainsi ouvrir la problématique de cette recherche au regard et à la critique des jeunes eux-mêmes. Je croise les jeunes membres du Clandestin Crew à la cafétéria du Centre Social et j'essaie de leur présenter ce projet. Ils sont six, assis autour d'une table, ils ont entre 15 et 18 ans. Je m'approche : « *Est-ce que je peux vous parler ?* »

Certains répondent : Oui

D'autres continuent à parler entre eux. J'attends.

Boussin hurle pour qu'ils arrêtent de parler.

Je commence : Je m'appelle Ana...

Nisu : Oui, oui, je sais.

Moi : Vous savez, je travaille sur les jeunes rappeurs en France et au Brésil.

(Ils ricanent un peu entre eux. Ils parlent en français, mais je ne comprends pas tout à fait ce qu'ils disent. Je ne sais pas très bien comment le prendre. Je n'ai pas l'impression qu'ils se moquent de moi, ils semblent tout simplement excités. Je suis assez mal à l'aise. J'entends l'ambiguïté de ce qu'ils disent, mais je décide de continuer jusqu'au bout de ce que je voulais leur proposer.)

Mohand : On partira avec vous ? Vous pouvez nous amener ?

Moi : Je ne peux pas vous amener, c'est à vous de vous donner les moyens d'y aller.

Boussin : Est-ce qu'il y a des Brésiliennes qui posent là bas ?

Moi : Oui, mais c'est comme ici. Ca reste un univers très masculin, il y a peu de filles qui rappent, mais il y en a.

Mohand : Est-ce qu'on fera des concerts là-bas ?

Moi : Je ne connais personne, je ne suis pas productrice. Mais là-bas je verrai des jeunes comme vous, non confirmés, mais qui s'intéressent au rap, qui essaient de faire eux-mêmes leurs morceaux. Et ce que je peux faire c'est amener vos morceaux pour les leur montrer et vice-versa, ramener leurs morceaux pour vous les montrer.

Mohand : Comment on va faire pour qu'ils nous comprennent ?

Moi : Le rap est plus que les paroles, c'est aussi de rythme, le flow, ce que le morceau dégage. Vous, par exemple, comment vous faites quand vous écoutez le rap américain ?

Boussin : On n'écoute pas du rap américain. On écoute le rap français d'Afrique.

Combustible : Vous venez nous voir poser et après on fait l'entretien.

Boussin : Il y a des filles là-bas ?

Moi : Si vous ne me prenez pas au sérieux ça va être difficile de continuer.

Qui parmi vous s'intéresse à l'idée de ce travail et est prêt à faire un entretien ?

Nisu : Je m'intéresse.

Boussin : Je vais parler avec mon producteur, je n'ai pas beaucoup de temps.

Combustible : Oui, après.

Mohand : Je vais y réfléchir.

Quelque temps après, Samir annonce qu'ils n'auront pas le temps de poser aujourd'hui. Ils sont programmés pour mercredi prochain. Je reviens vers eux pour proposer de faire les entretiens maintenant. Combustible répète : « *Après qu'on aura posé* ». Je traîne toute la journée dans le Centre Social, « sans rien faire », tout comme eux.

Pour certains, ce qui a été retenu de ma proposition c'est l'idée de faire des concerts au Brésil et de rencontrer des rappeuses brésiliennes. Je me demandais quelle part de sincérité il pouvait y avoir dans ces questions. Pensaient-ils vraiment qu'ils pourraient faire des concerts au Brésil ? Ce qui, par ailleurs, semblait pure provocation et dérision. En tout cas, le projet d'échange avec les rappeurs brésiliens n'a pas eu l'accueil que j'attendais. L'avancement du terrain au Blanc-Mesnil est difficile. Les jeunes ne s'intéressent qu'à l'enregistrement de leurs raps et aiment surtout parler de leur carrière de rappeur. Rien

d'autre n'a l'air de les captiver. Je ne trouve pas de point d'accroche dans la relation avec eux, je ressens une indifférence polie envers moi. Nos rapports sont courtois, ils me disent bonjour, me font parfois un sourire, mais ils n'expriment aucune envie que nous travaillions ensemble. La réalisation de la recherche traverse une étape éprouvante, je m'interroge sur la pertinence de ce travail qui ne prend pas sur le terrain. Il est impossible de songer à une co-construction avec les jeunes, le sens de ce que je fais est mis en question.

Je reviens deux jours après et je croise Combustible à l'entrée du Centre Social. Ali dit qu'il n'aura pas de prise de voix. Un membre de sa famille est à l'hôpital ; il doit partir. Combustible et Nisu descendent dans la salle. Maydi arrive et dit qu'il sait « plus au moins » enregistrer. Combustible se prépare à rapper. Il porte toujours un sweet à capuche, cependant, cette fois-ci au moment de chanter, Combustible l'enlève. En dessous, il porte le maillot de Ronaldinho, le numéro 10 de l'équipe brésilienne de football. Maydi essaie d'enregistrer, mais ça ne marche pas. Finalement, personne ne posera aujourd'hui. Donc, personne ne fera d'entretien non plus. Néanmoins, un pas me semblait être fait : je saisis le maillot de Combustible comme une ouverture vis-à-vis de moi et de la recherche. Le jeune intègre le foot à la mise en scène du rap, la capuche cède la place au maillot brésilien, dans la composition symbolique de la performance à laquelle je suis invitée à assister comme préambule à l'entretien.

L'enregistrement des raps reprendra deux jours plus tard. Ce jour là, Nassera et Zahira ont très bien chanté. Je les ai accompagnées vers la sortie et je leur ai demandé si il était toujours possible de se voir pour l'entretien (normalement Zahira devait venir le mercredi précédent et finalement elle n'est pas venue). Zahira s'excuse ; elle n'avait pas osé me dire qu'elle ne pouvait pas venir la semaine précédente, mais c'était « juré promis » elle viendrait le mercredi suivant, d'autant plus qu'elle avait déjà enregistré son morceau.

Boussin, Nisu et Combustible entrent dans la salle pour poser. Boussin pose et ensuite dit qu'il doit partir. Il va au Bourget.

Ali : Qu'est-ce que tu vas faire au Bourget si tu n'as pas d'argent ?

Boussin : Je vais me trouver au moins une casquette !

Ali : Oui, oui, tu vas l'emprunter...

Boussin : Oui, mais c'est pas grave parce qu'après je la donnerai à un petit frère.

Ali : Ah, d'accord...

Combustible et Nisu restent et lors de la fermeture, nous quittons la salle ensemble.

Moi : Vous êtes toujours d'accord pour qu'on en parle ?

Eux : Oui, mais maintenant nous devons partir. Lundi prochain.

Moi : Je peux venir à un autre moment, pas forcément pendant les activités de D&T. Mais je n'habite pas au Blanc-Mesnil... il ne faut pas me poser un lapin...

Eux : pas de problème, lundi.

Au moment où nous nous disons au revoir, une journaliste du journal de la ville arrive en courant : « Attendez, attendez ! Moi aussi, moi aussi je veux faire un entretien avec vous ! » Si c'était aussi simple... J'attends Ali qui, comme d'habitude, me déposera à la gare. Il y a une tension dans l'accueil du Centre social : un jeune a uriné dans le vestiaire (qui est à côté de la salle de D&T.)

Dans la voiture, je dis à Ali que je ne pensais pas que c'était l'un de "nos jeunes". Dans la salle, il n'y avait que les trois jeunes du Clandestin Crew et les deux filles. Ali me dit : « Ana, je vais t'expliquer une chose : ces garçons qui étaient là sont tout à fait du genre à faire ça. Boussin, je l'ai déjà giflé quand il avait 14 ans. Ils n'ont aucun respect. Si tu parles avec leurs profs, elles vont dire qu'ils sont impossibles, ingérables. Nous les connaissons depuis longtemps... D&T reste une activité nouvelle. C'est pour ça qu'ils sont comme ça. Quand ils verront l'association comme due, tu verras, ils n'auront pas le même rapport. Ces jeunes sont vraiment difficiles. En plus, ils n'ont pas une bonne relation avec le Centre social. Pendant les événements de 2005, ils ont essayé de mettre le feu deux fois là-bas. Ils estiment qu'ils ne font pas grande chose pour eux. Ils n'ont pas de salle, un espace pour eux. A chaque fois qu'il y a un problème au Blanc-Mesnil, le Centre social est l'une des premières cibles. C'est comme le gymnase qu'ils ont réussi à brûler. Il y a des jeunes qui sont venus casser des tables au Centre social et qui l'ont revendiqué le lendemain... en disant qu'ils ont fait ça parce qu'ils ne font rien pour eux. Ils vont au Bourget et au Parc des Expos pour voler dans les stands. Fais attention la semaine prochaine, tu verras qu'ils auront tous les mêmes casquettes, certains vendent, d'autres prennent pour eux... Les jeunes de cette génération ne sont pas vraiment intéressés par la musique. Les jeunes de ma génération à moi étaient beaucoup plus dedans. Les jeunes du Clandestin Crew ne s'y intéressent pas profondément, ils ne veulent pas écouter... »

Ali essaie, à travers les discussions en voiture, de rectifier mes observations et de m'alerter sur ma naïveté. A contre-courant de la société qui criminalise d'emblée ces jeunes, je protège leur image. Cette posture symptomatique de la chercheuse révèle l'idéalisation de l'objet qui traversera la réalisation du terrain, et qui se présente par ailleurs comme une psychologisation des faits sociaux. Cet idéal qui est extrêmement fort dans le début de la recherche se désamorçera petit à petit tout au long de l'évolution de son déroulement, mais il ne pourra être analysé en profondeur que dans l'après-coup. A ce moment, le rap est investi d'une aura de pacification et est vu comme un univers symbolique au sein duquel les conflits peuvent être réglés.

En même temps, Ali voit les difficultés que je rencontre pour réaliser les entretiens avec les jeunes. Il en vient à me dire que, d'après lui, j'étais beaucoup plus proche des intervenants de D&T que des jeunes. Il serait plus simple de les interviewer car, finalement, eux aussi sont (ou ont été) des jeunes du Blanc-Mesnil. Si, d'une part, il me semble qu'Ali serait content de me parler, j'ai surtout le sentiment qu'il veut m'aider dans mon entreprise. Ali mesure mon investissement dans l'association et dans la relation avec les jeunes, pour lequel il est reconnaissant. Pense-t-il qu'en me donnant ce que j'ai envie de trouver il pourra m'aider dans ma recherche?

Le 3 mars, Nisu et Combustible arrivent quelques minutes avant la fermeture du Centre social. La dernière fois que nous nous sommes vus, nous avons convenu d'un entretien pour ce jour. Cette fois-ci, ils sont d'accord pour le faire. Il n'y avait nulle part où rester tranquillement pour discuter, car le Centre social fermait à dix-huit heures. Nous avons fait donc comme ils font d'habitude : nous nous sommes mis dans un passage à côté. Nisu dit qu'aujourd'hui c'est son anniversaire et qu'ils vont le fêter au Centre Social qui sera ouvert uniquement pour sa soirée.

– **Le premier entretien au Blanc-Mesnil et ses enseignements**

Le premier entretien que j'ai pu réaliser est cet entretien avec Combustible et Nisu. Certaines difficultés se cumulaient. Tout d'abord l'anxiété liée à la réalisation du premier entretien. Il avait été tellement difficile d'obtenir cette rencontre qu'il fallait que cela se passe bien pour assurer la suite. Ensuite, le cadre spatial. Nous étions à l'extérieur, debout, non

seulement sous le regard de tous les passants, mais au milieu même de leur passage. Je devais tenir le magnétophone, je n'avais nul endroit où le poser. Par ailleurs, je n'avais jamais conduit d'entretien avec deux interviewés. L'ensemble était assez perturbant. Cinq minutes après le début de l'entretien, un jeune homme s'arrête.

Combustible : Voila mon manager.

Ana : Je suis désolée, je n'ai pas demandé l'autorisation avant pour faire l'entretien... (*Je ris*).

Combustible : C'est sérieux. C'est lui qui fait mes *instrus*, qui grave les cd's, qui fait les images...

Nisu : Il est là pour faire nos clips et tout ça.

Je pensais qu'appeler son ami « manager » était une plaisanterie. Il s'agissait pour moi d'une façon de dire que l'ami les soutenait. A ce moment-là je ne peux pas comprendre qu'un jeune rappeur non confirmé de quinze ans puisse dire sérieusement une telle chose. Quatre jeunes hommes arrivent avec le « manager » et restent avec nous. Combustible et Nisu me regardent. J'ai l'impression qu'ils ne sont pas à l'aise du fait de leur présence. Ou bien serait-ce moi-même qui ne le suis pas ?

J'interviens : Vu que nous avons déjà commencé l'entretien, j'aurais préféré qu'on le continue à trois... Si vous voulez aussi faire un entretien, on pourra faire ça à un autre moment.

Eux : pas de problème. (*Mais ils restent à côté de nous*)

Un jeune passe de l'autre côté de la rue et crie : « *Brésil, favelas !* ». Nous rions tous les trois.

Ensuite, Mohand, du Clandestin Crew s'approche :

Combustible : Lui, il peut rester, lui. Il rappe aussi.

Je le salue : Bonjour Mohand.

Nisu : C'est de la famille.

Mohand : Non, je suis P.E.H.

Moi : Ah, désolée.

Combustible : P.E.H c'est son blaze, il faut l'appeler comme ça.

Moi : Ah... d'accord...

Moi : On parlait de vos journées...

Nisu : Lui, on est dans la même école (par rapport à Mohand). Nous sommes en mécanique productive.

Combustible : Moi, je suis en électricité, électricien.

La discussion n'intéresse pas Mohand, qui s'en va rapidement. Je ne sais pas comment m'y prendre avec tous ces jeunes qui passent, qui interviennent. J'avais intériorisé un modèle d'entretien clinique qui n'était pas adapté à ce que je vivais sur le terrain ; il était difficile de gérer tellement d'inattendus et de rester psychologiquement ouverte pour accueillir ce qui se passait. Je suis secouée, je ne me sens pas porteuse d'un cadre. Avec le magnétophone dans la main, au milieu d'un passage je me sens plus une journaliste qu'une chercheuse clinicienne. Je suis déroutée par le fait que Mohand n'accepte pas que je l'appelle par son prénom. Il y a un écart entre l'image que j'ai des jeunes et celle qu'ils veulent me renvoyer. Je ne veux pas m'adresser à cet imaginaire du rappeur qu'ils symbolisent dans leurs discours et nourrir ainsi ce qui reste pour moi un leurre. Je ne sais plus à qui je m'adresse et à qui les jeunes s'adressent. Quelles sont les conséquences du fait que je les appelle par leurs blazes dans la production intersubjective ? Par ailleurs, nos échanges sont marqués par l'affection, exprimée différemment par chacun :

Moi : Et pour tes parents, Nisu, comment ça se passe pour eux ?

Nisu : Bien, mais c'est tendu des fois... avec mes grands frères et tout ça...

Moi : Pourquoi ?

Nisu : Parce que mes grands frères ne travaillent pas. Et ma mère leur parle et tout ça...

Combustible : Il dort.

Moi : Ils ont quel âge ?

Nisu : Il y en a un qui a vingt-quatre et l'autre il a trente ans.

Moi : Vous habitez tous ensemble ?

Nisu : Vous pouvez vous marier avec celui de trente, vous pouvez l'amener au Brésil avec vous.

(Je ris, surprise de la solution qu'il trouve pour son frère)

Nisu : Parce que mon frère, il aime bien le Brésil.

Moi : Ici, en France les gens normalement aiment bien le Brésil.

Combustible : Moi, j'aimerais bien aller au Brésil.

Moi : Moi aussi, j'ai envie d'aller en Afrique.

Combustible : Allez au Maroc, c'est bien le Maroc.

La proposition de me marier à son frère me fait penser qu'à ses yeux, je pourrais potentiellement faire partie « de la famille », comme sont nommés ceux et celles qui sont proches et avec qui il y a un partage. Nous pouvons faire l'hypothèse qu'elle est reliée au fait

que je vienne du Brésil, l'affinité entre nous étant créée par notre commune provenance d'un ailleurs.

L'entretien est interrompu car Nisu et Combustible doivent chercher le gâteau d'anniversaire de Nisu et la boulangerie ferme bientôt. Ali est déjà parti, je dois prendre le bus pour aller à la gare. Je discute avec un groupe de « petits » qui étaient venus nous voir pour demander « *si on faisait du son* ». Je peux voir de loin si le bus approche. A son arrivée, je cours pour l'attraper. Samir sort à ce moment de sa voiture, en me voyant courir il m'interpelle comme l'autre fois : « *Ana, qu'est-ce qu'ils t'ont fait ?* », « *Je cours pour prendre le bus !!* », « *D'accord, mais si jamais tu as un problème il faut nous le dire, hein ?* ».

La retranscription de l'entretien s'est révélée difficile. Mes interventions sont à plusieurs reprises déplacées, comme si le sens de ce que je faisais m'échappait. Cette expérience a exigé une réflexion sur la méthodologie adoptée. Par ailleurs, ont également été mis en évidence certains aspects de la vie des jeunes dont, même si notre lecture sur les recherches à ce sujet nous l'avait déjà appris, l'impact sur la réalisation de notre terrain demandait qu'ils soient réactualisés à travers notre propre expérience et que de nouvelles solutions soient trouvées pour cheminer dans notre travail. Ces points seront développés dans les chapitres suivants :

- Face au manque d'espace d'intimité pour les jeunes, les bas des immeubles, les caves et les tours deviennent un espace de rencontre, de sociabilité et d'échange. Nous devons pouvoir partager ces espaces avec les jeunes, mais également être attentifs pour établir les limites de ce partage.
- La pratique du rap doit être comprise dans sa dimension de pratique groupale, et non seulement saisie dans la dimension individuelle de création du jeune rappeur.
- L'entretien ne doit pas être conçu comme la voie royale pour accéder à la connaissance à propos de notre objet. Partager des moments avec le groupe, interagir avec eux nous apprendrait davantage sur les significations contenues dans le fait de faire du rap.
- Le cadre de déroulement de la recherche est co-construit, les jeunes rappeurs font des suggestions à partir de ce qui les intéresse, il faut pouvoir les entendre et les saisir.

- Le chercheur réalise sa recherche à partir de la place qui lui est assignée par l'objet. La relation entre le chercheur et l'objet de recherche est traversée par leurs appartenances sociales.
- Le rap n'est pas seulement une expression du sujet ou une pratique de sociabilité. Il est investi d'une dimension imaginaire du rappeur qu'il faut examiner.
- L'intérêt des jeunes pour le rap n'était pas là où je l'attendais. Je supposais un lien avec les groupes mythiques en France, mais les jeunes rappeurs de la cité n'écoutent pas les rappeurs qui sont devenus célèbres dans les années quatre-vingt dix. Les jeunes écoutent « les mecs de la cité » ou « le rap français d'Afrique ».

Je leur proposerai de continuer l'entretien à un autre moment. Nous avons établi des liens qui me semblent positifs, je serai certainement plus à l'aise dans une deuxième rencontre. Je me dis par ailleurs qu'il serait certainement plus simple de fixer un rendez-vous.

– **Le lapin du lundi de Pâques et la nouvelle étape de la recherche**

(Notes du cahier de bord) *Deux jours après notre entretien, je croise Combustible et Nisu dans l'association. Pour ne pas laisser "refroidir" notre contact, je propose de continuer l'entretien. Combustible étant parti, il n'y a que Nisu. Je lui demande s'il veut continuer l'entretien, il est d'accord, à la condition de le faire avec Combustible, qui vient juste de partir avec son cousin en voiture. Je propose à Nisu d'appeler Combustible pour savoir s'il reviendra à la Maison des Tilleuls. Il est d'accord. Je lui demande s'il connaît son numéro par cœur. Je tombe sur un répondeur... impossible donc aujourd'hui.*

Je décide de regarder le numéro que Combustible m'a donné lors de l'entretien. Je me rends compte que Nisu a inversé l'ordre des deux derniers numéros. J'appelle Combustible, il décroche. Je lui dis que je suis au Centre social avec Nisu. Si jamais il revenait nous pourrions continuer l'entretien... Il dit qu'il est avec son cousin en voiture, donc il ne sait pas quand il va rentrer. Plus tard dans la journée, je croise Nisu et je lui dis que finalement j'ai réussi à avoir Combustible, et il ne sera pas rentré à temps donc on fera l'entretien un autre jour. J'ai du mal à croire que Nisu a réellement confondu son numéro. En lui disant que j'avais pu contacter Combustible, je voulais lui signifier, s'il avait effectivement fait exprès, que je n'étais pas complètement dupe.

Deux semaines se sont écoulées et les activités de Talent et Développement ont été interrompues. Elles seront reprises pendant les vacances de Pâques. J'étais déjà entrée en contact avec plusieurs jeunes, j'ai pensé que j'essaierais de les voir un samedi où il n'y aurait pas d'activités de l'association. Vu que les prises de rendez-vous ne fonctionnaient pas toujours, je décide d'y aller sans les appeler. Je sais qu'ils sont toujours dans la cité, et à un moment ou à un autre ils passent par le Centre social. En y arrivant j'appelle certains jeunes pour savoir s'ils sont dans le coin, et si je peux les rencontrer. Je commence par appeler Combustible.

Combustible : Ah, oui, bonjour... en fait on ne peut pas... on est à Paris.

Moi : Ah, dommage ! Mais est-ce ça vous intéresse toujours ?

Combustible : Oui, on peut faire ça pendant la semaine... lundi ? (Il confirme avec Nisu qui est à ses côtés). Lundi midi en face de la maison des Tilleuls.

Moi : Mais c'est lundi de Pâques, le Centre social sera fermé !

Combustible : C'est pas grave, on se mettra à côté !

Moi : D'accord. Mais vous savez, je viendrai juste pour vous voir ! Vous n'avez pas le droit de me poser un lapin !!!

Combustible : (Il rit) Non, on sera là, on sera là...

Moi : D'accord. A lundi midi!

Je rentre chez moi. Pas de rencontre, pas de rdv possible...

L'arrêt de bus est désactivé. Je croise Sissoko, le frère aîné de Moussa, qui prend aussi le bus pour acheter une carte afin que sa mère appelle au Mali. Nous marchons de conserve. Dans le bus, curieuse coïncidence, Combustible et Nisu ainsi que d'autres jeunes de leur groupe sont au fond. N'étaient-ils pas à Paris ? Sissoko et moi nous approchons d'eux, je souris : « C'est une drôle de coïncidence ! Vous allez où ? » (Je suis embarrassée, je ne sais pas comment m'adresser à eux, vu que je viens de les prendre sur le fait...)

Nisu : A Châtelet !

Je discute avec Sissoko pendant tout le trajet, je ne reviens pas vers eux.

Pourrais-je faire confiance à ce rendez-vous du lundi de Pâques? Cela me semblait très étrange. Au Brésil, Pâques est jour de célébration de la résurrection du Christ. Même si les jeunes sont de confession musulmane, il s'agit d'un jour férié, et, à l'heure du déjeuner, ne devraient-ils pas être avec leur famille ? J'en parle autour de moi, mais personne n'est choqué par les caractéristiques de cette rencontre. De toute façon, ils m'ont donné rendez-vous, donc je dois y aller. Par ailleurs, je sais que l'engagement concernant un rendez-vous au Blanc-Mesnil n'est pas le même qu'à Paris. De plus, volontairement ou non, ils m'ont montré que leurs engagements pouvaient glisser.

Finalement, le Lundi de Pâques, je me mets en retard et j'appelle Combustible pour dire que j'arriverai une demi-heure plus tard, ce qui me permet par ailleurs de confirmer le rendez-vous. Il décroche et nous confirmons notre rencontre à une heure de l'après midi.

Je n'avais jamais expérimenté un aller aussi difficile au Blanc-Mesnil. Quand j'arrive à la gare, le bus qui va à la Cité des Tilleuls ne passe plus. Je dois aller à pied jusqu'à la cité. Une marche de 40 minutes, quand d'un coup, il commence à pleuvoir de la grêle. J'arrive à une heure et trois minutes à la Maison des Tilleuls. Il est deux heures moins le quart et les jeunes ne sont pas arrivés. Je les appelle, je tombe sur le répondeur. A deux heures, une heure après notre rendez-vous je décide de rentrer à Paris.

Je rentre à Paris et je laisse un message sur le répondeur de Combustible, en disant que j'étais venue et que j'attendais des nouvelles afin de savoir ce qui s'était passé. Je rentre à la maison vaincue, trahie, démoralisée. J'ai la rage. Il fait très mauvais. Je décide d'arrêter le travail avec eux.

Leurs mi-mensonges, mi-vérités nous font jouer au chat et à la souris. Nisu et Combustible, contrairement à Boussin et Mohand qui appartiennent également au Clandestin Crew, sont en lien avec moi. Ils me donnent suffisamment pour que nous soyons en relation, mais ils ne me permettent pas d'être en confiance avec eux. Cela pourrait contredire les codes de conduite du groupe. Ils me font ainsi payer le prix de notre relation.

Mon entretien avec eux a eu pour fonction de déclencher d'autres entretiens au Blanc-Mesnil. Certainement la rumeur à propos de notre rencontre avait-elle circulé et produisait-elle ses effets : les prises de rendez-vous se faisaient plus facilement et je commençais à

interviewer des jeunes rappers appartenant à d'autres crews et à d'autres cités. Les « petits », (entre 13 et 15 ans) après m'avoir vu discuter avec Combustible et Nisu, étaient fiers de faire eux-aussi un entretien¹⁴¹. Les autres jeunes du même âge appartenant à d'autres crews de l'autre cité voulaient avoir un entretien à leur tour. Une étape avait été surmontée et j'entamais une nouvelle relation avec le terrain. Dans l'après-coup, nous avons compris qu'insister sur ce rendez-vous de ce lundi de Pacques était encore un essai de la chercheuse tentant de persévérer dans ses modes de faire au niveau du terrain, démunie qu'elle était face aux codes qu'elle ne maîtrisait pas. La recherche se trouvait ainsi dans une impasse dont la sortie impliquait le risque d'apprendre avec les jeunes les nouvelles modalités d'être sur terrain.

Ce rendez-vous raté néanmoins n'était pas synonyme de vide. L'absence de Combustible et Nisu était habitée par des significations que nous devons saisir. Nous partageons avec Jeanne Favret-Saada les analyses qui amènent le chercheur à se laisser lui-même traverser par ce qu'il cherche, en faisant un moyen d'atteindre une autre voie de transmission pour saisir ce qui ne peut pas toujours être verbalisé.

« En fait, ils exigeaient de moi que j'expérimente pour mon compte personnel – pas celui de la science – les effets réels de ce réseau particulier de communication humaine en quoi consiste la sorcellerie (...) quand on est dans une telle place, on est bombardé d'intensités spécifiques (appelons-les affects), qui ne se signifient généralement pas. Cette place et les intensités qui lui sont attachées ont donc à être expérimentées : c'est la seule façon de les approcher (...) Mais – et j'insiste sur ce point car c'est là que devient éventuellement possible le genre de connaissance que je vise – le seul fait que j'accepte d'occuper cette place et d'en être affectée ouvre une communication spécifique avec les indigènes : une communication toujours involontaire et dépourvue d'intentionnalité, et qui peut être verbale ou non. »
(Favret-Saada, 1990, pp. 5-6)

Quand je cherche à obtenir un rendez-vous avec les jeunes, ils me signifient par leurs actes que l'engagement se fait dans l'ici et maintenant. Ils se faufilent quand j'essaie de

¹⁴¹ Les petits ont voulu faire leur entretien à cinq. Abdel est venu un jour pour l'entretien: « Hé ! Aujourd'hui c'est toi qui n'étais pas là ! Je suis arrivé à 14 : 05 et j'ai demandé à Ali. Il m'a dit que t'allais arriver plus tard... ! ». Je lui ai dit que ce jour-là je ne pouvais pas, mais que nous pourrions nous rencontrer deux jours plus tard. Quand j'arrive, il est déjà là : « T'as vu ? Je suis venu ! » Je ne vois pas Moussa, il appelle : « Ana ! » Et il vient me serrer la main. Les trois autres jeunes m'attendent dans la salle de D&T.

ficeler dans le présent une garantie pour l'avenir. Nisu me transmet les deux derniers chiffres du portable de Combustible inversés, Combustible me dit être à Paris, sachant qu'ils sont encore au Blanc-Mesnil...

Les jeunes me montrent par là un autre rapport avec la temporalité. Ils laissent notre rencontre en suspens, en attente du moment opportun qui ne se caractérise ni par leur disponibilité, ni par leur intérêt et encore moins par ma disponibilité à moi. Comme s'il fallait parvenir à une alchimie de différents éléments, dont nous ignorons l'influence pour certains, pour qu'elle se réalise. Or, c'est à moi de m'adapter aux modes de faire qu'ils m'imposent comme condition de notre relation. La nécessité d'obtenir un rendez-vous se pose quand nous avons un rapport avec le temps structuré et structurant. Nous pouvons faire l'hypothèse que cet aspect se relie aux difficultés rencontrées par ces jeunes qui n'arrivent pas à se projeter dans le temps. La précarité qui entoure la jeunesse dans la banlieue offre des appuis trop fragiles pour que les jeunes formulent un projet d'avenir visant une vie meilleure que celle d'aujourd'hui. La vie est vécue au jour le jour, et dans l'instant présent.

Par ailleurs, ce rapport à la temporalité a également marqué notre relation avec les jeunes adultes membres de D&T. Lors de l'une des réunions de préparation du projet France – Brésil, Ali et Samir ont éclaté de rire quand, en nous interrogeant sur la date de notre prochaine rencontre, Laure, Bettina et moi avons sorti en même temps, dans un geste automatique et évident, nos agendas, pour vérifier nos disponibilités. « *C'est ouf, t'as vu là, comment elles ont sorti toutes leur agenda ?!* (Il rit) *Moi, je ne sais pas ce que je fais demain, mon frère... mais je suis disponible. Pas de problème, je viens !* ». Même s'ils se sont efforcés tout au long de nos échanges de nous montrer nos rapports distincts avec le temps, cette précision n'a pas pu éviter les difficultés provoquées par nos différentes conceptions de l'engagement dans la temporalité, comme à l'occasion du repas d'accueil des Brésiliens participant au projet France-Brazil au Centre social des Tilleuls. Laure et moi ne nous sommes pas préoccupées d'appeler Ali pour le prévenir que nous avions commencé le déjeuner, puisqu'il nous avait dit qu'il serait pris à ce moment-là... Or, il a finalement pu se libérer, et lors de son arrivée, nous étions déjà à table. Ainsi, le rapport structuré au temps n'est pas forcément celui qui est à même d'éviter les blessures et les malentendus dans les relations.

Ces analyses concernant l'épisode du lundi de Pâques nous ouvrent à d'autres significations que ce qu'une interprétation moralisante pourrait indiquer simplement comme un « défaut d'engagement ». Néanmoins, elles ne doivent pas se limiter aux différents rapports avec la temporalité. La rage qui émerge dans l'immédiateté de la réaction de la chercheuse à l'égard de ces jeunes qui l'ont trahie alors qu'elle leur a accordé sa confiance et vis-à-vis de qui elle se sent dupe, doit être analysée dans le cadre de son contre-transfert. Le ressenti de la chercheuse va dans la direction de ce qu'expriment les jeunes rappeurs dans les motivations qui les poussent à faire du rap, objet de notre étude. La rage manifestée par les jeunes est adressée à la société française qui les discrimine et qui les enferme dans les difficultés liées à l'espace social où ils habitent. Au cours de ce lundi de Pâques, je fais le chemin inverse de celui des jeunes et j'éprouve dans la journée les obstacles qui bloquent l'accès à un espace social dont on ne maîtrise pas les codes et dont l'accueil n'est pas aussi chaleureux que nous l'avions souhaité. Il se produit ainsi une inversion des positions et des obstacles, comme en miroir.

4. Prise par le terrain : l'après-coup de la recherche

*« Le sens et l'intelligence viennent après l'événement
comme l'audition du coup suit la vue du geste de frapper.
Il y a un retard de l'entendre.
Dieu passe et on ne le reconnaît que « de dos », nous dit la Bible,
c'est-à-dire quand il a passé, après coup –
cet après pouvant être le fait de la durée ou le fait de la vue,
du retard de la perception ou de la distance,
d'un éloignement nécessaire à la conscience. »*

(Michel De Certeau, 2005)

Au fur et à mesure que je revisitais dans l'après-coup de l'écriture les projets conçus lors de la réalisation du terrain de cette recherche¹⁴², j'ai pu saisir une proximité que je n'avais jamais éprouvée auparavant dans la relation avec les jeunes. L'après-coup introduit le recul nécessaire pour faire un pas de côté et ainsi revenir à ce qui, sur le moment, a été confus, le chercheur étant pris par le terrain, pris par l'intensité de la rencontre avec l'autre. Pour Giust-Desprairies,

¹⁴² Les deux projets en question : coréalisation des jeunes rappeurs brésiliens et français du morceau "Iguaçu - Mesnil" suivie de la réalisation d'un film sur cette rencontre, et ensuite le projet "France - Brésil", dans le cadre duquel quatre Brésiliens sont venus rencontrer les jeunes rappeurs français au Blanc-Mesnil. Ces projets seront analysés dans le Chapitre IV, Le hip-hop entre le global et le local.

« Le passage à l'écriture participe de cette élucidation dans la mesure où (...) il crée un autre temps, un autre espace d'intériorité pour le chercheur qui favorise, s'il se montre attentif, de nouvelles voies de compréhension du rapport entre le chercheur et son terrain, tel qu'il se construit au cours des différentes phases de la recherche. » (Giust-Desprairies, 2004, pp. 105 – 106)

Pendant la réalisation de mon terrain en France, d'octobre 2007 à juin 2008, à la fin de la journée de travail, Ali m'emmenait en voiture à la gare de Drancy pour que je rentre à Paris. Nous restions longtemps dans la voiture à discuter avant que je prenne le train. Pendant l'une de nos conversations, Ali m'a dit : *« Ana, tu ne pourras jamais comprendre la vie d'un jeune de banlieue en venant comme ça... même si tu viens pendant huit mois ou une année. Il faut y vivre plusieurs années pour comprendre comment ça se passe. C'est très compliqué... tu ne pourras pas comprendre en venant juste comme ça. »*.

Ali s'est toujours montré soucieux de m'expliquer les choses, de me faire remarquer les faits qui étaient à son avis importants pour ma recherche, de me tenir au courant du passé et de l'actualité du Blanc-Mesnil. Parfois, il me disait qu'il ne saisissait pas vraiment où je voulais arriver avec ma recherche. Néanmoins, ma présence continue à D&T et surtout l'intérêt que j'exprimais pour leur ville et leurs activités ont fini par créer une complicité entre nous. Ali s'efforçait de minimiser les risques que je parte du Blanc-Mesnil sans avoir rien compris.

Le déroulement de la recherche a conduit à ce que finalement nous revenions au Blanc-Mesnil pour continuer la réalisation du terrain que nous avions pensé finaliser. Tout d'abord de façon « virtuelle », pour la création du rap Iguçu-Mesnil et ensuite « présenteielle » pour l'organisation du projet France - Brésil, dans la continuation de la première réalisation. Le retour dans l'après-coup au déploiement de ces projets - résultats de cette recherche - nous permettra de comprendre comment a été provoqué le basculement de notre place et les conséquences que ce changement a entraînées dans notre relation avec les jeunes rappers mais aussi avec les jeunes adultes membres de D&T. Ces analyses nous permettront de faire un pas de plus vers la compréhension des rites et pratiques qui marquent les relations et les échanges au Blanc-Mesnil, dans la mesure où notre nouvelle appartenance nous ouvrait à d'autres manières d'appréhender notre objet de recherche.

4.1 Projet Iguaçu-Mesnil : le premier retour au terrain finalisé

Quand j'ai quitté le Blanc-Mesnil en juin 2008, pour faire la deuxième partie du terrain au Brésil, je ne pensais pas que j'y reviendrais aussi rapidement, même s'il s'agissait d'un retour « virtuel ». J'ai repris contact avec D&T par email quatre mois plus tard, en octobre 2008. J'étais chargée de transmettre une proposition du Movimento Engajados, que je venais de connaître à Nova Iguaçu, qui proposait la création du morceau de rap « Iguaçu – Mesnil », un néologisme créé à partir du mélange des noms des deux banlieues pour nommer leur coréalisation. Les Brésiliens devaient créer une base instrumentale sur laquelle les jeunes rappeurs français et brésiliens écriraient deux couplets et un refrain chacun. Ces échanges seraient faits par internet. Le Movimento Engajados proposait également que les ateliers d'écriture de rap, plus l'enregistrement du morceau soient filmés, de sorte qu'un petit film sur la réalisation du projet a été monté à la fin.

Le fait que cette proposition soit faite par le Movimento Engajados donnait à ce projet une légitimité et une recevabilité que nous n'avions pas atteintes lorsque nous l'avions nous-mêmes proposé aux jeunes rappeurs blanc-mesnilois. J'avais alors non seulement traversé au Blanc-Mesnil certaines épreuves qui témoignaient de mon engagement, mais j'étais également médiatrice d'une proposition qui venait d'une association comme la leur au Brésil, laquelle voulait être partenaire de D&T dans une réalisation.

Nous avons construit des liens solides avec Ali, Samir, Laure, les coordinateurs d'activités, mais aussi avec les jeunes membres qui participaient de façon plus active à l'association, du moins pendant les neuf mois où je l'ai fréquentée. Néanmoins, le fait que je reprenne contact depuis le Brésil, nous faisait faire un pas de plus dans notre relation. Nos liens n'avaient pas disparu avec mon départ. Ce que nous avons construit était suffisamment solide pour nous permettre de réaliser des projets dans la distance. Nous pouvons ici faire l'hypothèse que l'objet que je constituais révélait sa permanence dans l'absence. Je me faisais ainsi moi-même le support d'une construction symbolique qui trouvait dans le rap une voie d'expression. La distance qui séparait la France du Brésil prenait une valeur liée à la continuité qu'elle autorisait malgré la séparation. Elle devenait la preuve d'une confiance possible dans un objet incarné par la chercheuse.

Ce projet qui mettait en lien rappers brésiliens et français non-confirmés intéressait les jeunes par son côté artistique. Ils voulaient montrer leur rap, mais également découvrir d'autres façons qu'avaient des jeunes comme eux de faire du rap. Les associations se mobilisaient par ailleurs autour de son aspect social qui permettait de faire de cette proposition une intervention auprès des jeunes, pour penser la banlieue française à partir de la banlieue brésilienne et inversement. Au Blanc-Mesnil, un débat avec Laure et Ali au sujet des différences et des similitudes entre les banlieues et les favelas a précédé l'atelier animé par E-One, rappeur confirmé qui a encadré l'écriture des jeunes rappers français. Le projet « Iguaçu-Mesnil » a eu une certaine visibilité dans la ville et a fait l'objet d'un article de journal du Blanc-Mesnil¹⁴³.

Le morceau « Iguaçu – Mesnil » a été finalisé en novembre 2008, et tant les jeunes brésiliens que les jeunes rappers français étaient flattés par le niveau des jeunes rappers avec qui ils avaient travaillé. Les différences dans la façon de poser le rap, d'enregistrer le son, de compter le temps de la base instrumentale étaient repérées, ce qui les rendait curieux de savoir comment « *les frères* » ou « *les manos* » de l'autre côté de l'Atlantique concevaient la création d'un rap.

Le terrain de recherche serait finalisé avec le mixage du rap franco-brésilien « Iguaçu – Mesnil ». Cette création était un résultat de la recherche qui considère le rap comme un mode d'expression de la jeunesse des banlieues, capable de favoriser la rencontre et le partage entre les jeunes du Blanc-Mesnil et de Nova Iguaçu¹⁴⁴.

4.2 Projet France - Brésil : le deuxième retour au terrain est finalisé

Je suis revenue en France en janvier 2009 pour me consacrer à l'écriture de la thèse. En mars, je reçois un appel de Dado : « *Salut, Ana, ça va ? Ecoute, on a décidé qu'on viendra en France pour rencontrer les jeunes rappers du Blanc-Mesnil ! Après notre*

¹⁴³ Voir article annexe « France-Brésil version hip-hop » *Le journal* du 28 novembre 2008.

¹⁴⁴ La création du rap "Iguaçu-Mesnil" sera analysée en profondeur dans le chapitre VI – Le hip-hop entre le global et le local.

« rencontre virtuelle » on s'était dit qu'il fallait avoir une rencontre réelle, pour qu'on fasse avec les gosses du Blanc-Mesnil les mêmes ateliers qu'on fait à Engajados »¹⁴⁵.

Nous sommes ainsi revenus au Blanc-Mesnil pour continuer notre travail. Néanmoins, cette fois ci, en portant une demande qui n'était plus tout à fait la mienne. Je venais en tant que porte-parole d'un projet conçu par le Movimento Engajados, qui voulait venir en France pour différentes raisons : prolonger les échanges commencés sur Internet, enregistrer des morceaux ensemble, partager des expériences associatives, consolider leur réseau international et aussi divulguer le cd de Dado, le rappeur coordinateur du Movimento Engajados, qui était sorti peu de temps auparavant. C'était le deuxième et le plus important pas que je faisais en direction de D&T. Au Blanc-Mesnil, la proposition des Brésiliens était assimilée à ma personne. Le fait que je la transmette et que je la soutienne signifiait que je faisais quelque chose pour D&T et dans une dimension plus large, pour la ville. Ce projet témoignait d'une force importante capable de mobiliser des jeunes de Blanc-Mesnil autour d'une réalisation qui les intéressait, le rap.

Le projet a été rapidement investi, non seulement par les membres de D&T, mais aussi par la Mission Parentalité et Lutte contre les Discriminations de la ville du Blanc-Mesnil, par l'adjointe au maire déléguée à la jeunesse, par la Politique de la Ville, par les directions des deux centres sociaux concernés par les activités et par l'antenne association de prévention spécialisée qui travaille dans la Cité des Tilleuls. Les institutions présentes au Blanc-Mesnil voulaient également participer à ce projet destiné à la jeunesse, ce qui, selon Ali, était une entreprise difficile et donc rare dans la ville. Leur soutien matériel a permis de payer les transports des quatre Brésiliens à Paris, leur alimentation, les attestations d'hébergement pour leur entrée en France, un restaurant, ainsi que la soirée de clôture du projet à la mairie du Blanc-Mesnil. Le Movimento Engajados a obtenu le financement des billets d'avion auprès du Ministère de la Culture brésilien. Pour régler la question de leur hébergement qui n'avait pas trouvé de solution, je leur ai laissé mon studio parisien de dix-neuf mètres carrés pendant les quinze jours de leur séjour. D&T et moi-même acquérons de la visibilité auprès des institutions du Blanc-Mesnil.

¹⁴⁵ L'histoire de cette réalisation épouse le point de vue d'Engajados, et figure dans le livre « Engajados : os híbridos glocais » que Dado a publié à leur retour au Brésil et qui est finalisé par le récit de leur séjour en France.

Ma présence a été réinvestie. Au redémarrage de mes activités au Blanc-Mesnil, je me rendais compte que les gens s'adressaient à moi autrement. Le jour de mon arrivée, Ali me salue en me serrant la main : « *Bonjour, grande sœur.* » Les mots d'Ali changent profondément quelque chose entre nous. J'appartiens autrement à cet espace, la qualité de nos liens a changé. La distance et l'étrangeté autrefois marquées, qui faisaient l'objet de réparation par le biais des longues discussions dans la voiture, ne se manifestaient plus de la même façon.

Je croise Boussin (le jeune du Clandestin Crew qui m'a *taillée* quand je lui ai proposé la réalisation d'un entretien), qui me dit : « *La France est trop bien parce que vous êtes partie au Brésil et puis vous êtes revenue. Dites-nous : la France est très bien, n'est-ce pas ?* » Mohand continue : « *Et vous, vous rappez, vous ?! Vous devriez le faire. Il faut essayer. C'est bien, c'est bien...* ». Je suis surprise et heureuse de cet accueil des jeunes avec qui mes échanges n'ont jamais été faciles. Le Clandestin Crew avait été fortement impliqué dans la réalisation du morceau « Iguaçú-Mesnil ».

La question de Boussin oscille pour moi entre la provocation et la quête d'une réponse à une vraie question : « *Dites-nous, la France est très bien, n'est-ce pas ?* ». En tout cas, je suis sollicitée pour réagir face à quelque chose qui nous concerne tous les deux. Je suis partie au Brésil et puis je suis revenue en France. Revenir dans un pays fait-il de celui-ci un bon pays ? Mohand enchaîne la discussion, en m'interrogeant sur mon rapport avec le rap. Je le reçois comme une approbation et une invitation à venir rapper avec eux, à faire partie de leur univers. On pourrait faire l'hypothèse que le fait que moi aussi je fasse des allers-retours qui aboutissent toujours en France, loin de mon pays d'origine, m'apprend quelque chose à ce sujet qui nous met en lien et qui me donne un savoir pouvant permettre de rapper. Non seulement ils m'autorisent à faire du rap, mais ils me soutiennent pour que je me lance. Je les entends dire que j'ai un potentiel pour rapper, et sur ce chemin je retrouve une proposition de partage.

La médiation de ces projets ainsi que mon retour au Blanc-Mesnil ont eu une fonction de rite de passage dans le groupe. J'avais passé une épreuve qui les rendait reconnaissants à l'égard de mon engagement, ce qui me faisait accéder à une autre place. Le message envoyé par Ali pour rassembler les jeunes participants de D&T dans la réalisation du projet France — Brésil me donne un rôle actif, centralisateur des actions à réaliser. Ali s'appuie sur ma

nouvelle image pour les mobiliser. J'étais en copie d'un sms envoyé aux jeunes le 16 avril 2009, pour l'organisation de l'une des réunions de préparation :

« Sisi... Rof, Morad, Nassera, Zahira et Karim (ah oui c nominatif maintenant : -) on à fait un point hier concernant le projet brésil... Après confirmation en fin de semaine je vou envoi les dates et la programmation par mail... De + il es prévu ke Ana pass une petite heure ou 2 mercredi prochain au alentour de 15h (à confirmé) ...ça serai bien qu'on en profite pour fair un point entre nous sur le projet (surtout kon tiendra l'organisatrice en chef : -) et je vous ferai un petit point sur la reprise ... et surtout ça fera plaisir...Sisi... »

Le fait que je vienne accompagnée d'autres rappers pour les rencontrer montrait que j'avais compris quelque chose à propos des jeunes du Blanc-Mesnil, de leurs intérêts, de leurs demandes, ce qui a fini par me donner des droits. Ali m'envoie un sms, répondant à un message que j'avais envoyé concernant le « Blanc-Mesnil » : *« Tu es une habituée maintenant... Tu peux dire « blankok » ;-) »*. Nous devenons des amis. Ali tient à me montrer l'affection que les gens expriment vis-à-vis de moi, et à me dire que je suis importante pour eux.

4.3 Le basculement de la place de la chercheuse : la mise en action

Le fait d'être organisatrice du projet France - Brésil supposait que je jouais un rôle qui se trouvait accompagné d'une visibilité, ce qui était complètement nouveau pour moi au Blanc-Mesnil.¹⁴⁶ Ali avait averti Laure et moi-même que la mise en place du projet France - Brésil nous demanderait beaucoup d'énergie et de travail. Il avait de l'expérience dans l'organisation des actions pour la jeunesse et il savait que cela impliquerait un investissement important de chacun d'entre nous. Par ailleurs, il nous avait prévenues qu'il ne serait pas disponible pendant la préparation du projet¹⁴⁷ ; néanmoins il s'engageait à être toujours à notre écoute et à nous soutenir dans les décisions. Il nous disait que D&T nous faisait confiance et que nous avions carte blanche pour mener le projet.

¹⁴⁶ Sur le journal du Blanc-Mesnil du 19 juin 2009, n° 39, apparaîtra un article nommé "Le rap à l'heure brésilienne", où le projet France - Brésil était désigné comme une réalisation de ma recherche. Il y avait une photo de moi à côté du dj brésilien et des jeunes filles qui sont venues participer à l'atelier. Des gens du Blanc-Mesnil de qui j'étais plus proche me taquinaient : "Voilà notre star !!".

¹⁴⁷ Aucun membre de D&T n'était rémunéré pour réaliser ses activités à l'association. La période du séjour des Brésiliens tombait à un moment où Ali travaillait beaucoup, lui qui a toujours été très discret en ce qui concernait ses activités en dehors de l'association.

En réalité, Ali a toujours été présent dans la préparation de la rencontre. Laure et moi faisons des propositions qui étaient toujours validées par lui, le garant de leur pertinence. Nous nous parlions par email, par téléphone, et parfois prenions rendez-vous dans les cafés de Paris, ce qui signifiait également un changement dans nos relations. Désormais, Ali se déplaçait pour venir « chez moi » discuter du projet. Par ailleurs, il y avait un important travail en amont, au niveau de la mobilisation des jeunes dans le quartier. Il fallait les impliquer dans cette réalisation pour qu'ils trouvent du sens à notre proposition : deux semaines d'activités et d'échanges avec les Brésiliens du Movimento Engajados.

Je ne mesurais pas la charge de travail que cela représentait. Ali me rassurait en disant qu'il me soutiendrait pour tout ce dont j'avais besoin et que par ailleurs je serais avec Laure qui avait aussi de l'expérience là-dessus. Pour Ali et Laure, le projet France - Brésil s'appuyait également sur moi. C'était moi qui connaissais les Brésiliens, qui parlais la langue et qui pouvais faire le pont entre eux et le Blanc-Mesnil et les échanges d'emails entre le Movimento Engajados et D&T passaient toujours par ma traduction. Les demandes de documents des associations, les attestations, les questions et les réponses... tout un va-et-vient se trouvait médiatisé par moi. Cela nous prenait beaucoup de temps, notamment la mise en place d'actions dont il fallait assurer le suivi, comme produire des documents nécessaires pour que chaque association puisse trouver des subventions pour ce projet ou tout simplement mettre à disposition le matériel nécessaire pour réaliser les activités prévues.

Tout cela a fait que nos liens se sont fortement soudés et a provoqué un changement dans la place que j'occupais. Nous avons désormais un travail en commun. J'ai été longtemps en quête d'une place, et, quand elle m'a été assignée, elle a fait basculer ma place de chercheuse clinicienne. Je devais m'engager dans l'action, je participais à la prise de décision et au partage de la responsabilité qui en découlait, je ne pouvais plus simplement me contenter de suivre. Par ailleurs, mon rôle de traductrice faisait de moi une passerelle d'accès à l'autre. J'avais désormais un rôle opérationnel, j'étais sollicitée comme jamais. Pour Barus-Michel,

« S'il s'agit d'observation participante, de recherche action ou d'intervention, l'interprétation est aussi action : elle s'exprime dans le soutien. La co-construction devient co-opération

appuyée sur (justifiée par) l'engagement à parler l'action ainsi soutenue en termes de sens, de valeurs et de finalités. » (Barus - Michel, 2007, p.199)

Le projet France - Brésil signifiait que cette recherche avait été appropriée et instrumentalisée par les membres du Movimento Engajados et de D&T. Ils actualisaient l'objet d'étude en concrétisant par le biais de ce projet ce que nous voulions examiner : le rap comme producteur de subjectivités, devenant un pont permettant l'échange et le partage des expériences de la jeunesse des banlieues. Les jeunes rappers de Nova Iguaçu et du Blanc-Mesnil réalisaient à leur façon le dialogue imaginé dans cette recherche. Pour ce faire, il fallait les accompagner dans leur demande d'aller plus loin dans la réalisation du terrain. La démarche clinique engageant le chercheur à suivre l'objet jusqu'où il l'amène, là où la recherche a du sens pour lui, ce qui témoigne de sa co-construction.

Mon prénom n'avait jamais été autant prononcé au Blanc-Mesnil. J'étais constamment sollicitée pour faire une traduction, pour trouver un micro, un ordinateur, une imprimante, pour savoir l'heure à laquelle on partait, où on arrivait, où on mangeait... Tout se faisait dans l'instantanéité des moments, avec les imprévus et les improvisations. Un jour, j'apprends que l'un des jeunes rappers blanc-mesnilois aurait dit : « *Ana et Laure, elles fantasment sur les Brésiliens... depuis qu'ils sont arrivés, elles ne veulent entendre parler que des Brésiliens !* ». Laure et moi sommes au centre de la scène, le projet donne lieu à des rumeurs à propos de nous, les jeunes spéculent sur nos intérêts, nos conduites. J'ai été intégrée au Blanc-Mesnil, à ses histoires. Je passe de l'invisibilité à une hyper visibilité. Pendant cette période, je laissais mon cahier de bord de côté, épuisée et débordée par les tâches à assurer, ce qui ne laissait pas de place pour le recul ou la réflexion. L'accomplissement du projet France - Brésil avait pour prix l'abandon de la recherche. Favret-Saada déclare à propos de son ethnographie sur la sorcellerie :

« Comme on le voit, qu'un ethnographe accepte d'être affecté n'implique pas qu'il s'identifie au point de vue de l'indigène, ni qu'il profite de l'expérience du terrain pour se chatouiller le narcissisme. Accepter d'être affecté suppose toutefois qu'on prenne le risque de voir s'évanouir son projet de connaissance. Car si le projet de connaissance est omniprésent, il ne se passe rien. Mais s'il se passe quelque chose et que le projet de connaissance n'a pas sombré dans l'aventure, alors une ethnographie est possible. » (Favret-Saada, 1990 p. 7-8)

L'après-coup montre que le renoncement à la recherche est temporaire. En effet, je n'ai pu me rétablir dans la place de chercheuse que dans ce deuxième temps, au moment de ressaisir les événements, à travers l'analyse clinique. Selon Florence Giust-Desprairies,

« (...) un après-coup, il s'élabore avec des variations dans le temps, il recrée la situation, l'actualise dans une présence à soi, constituée par l'expérience subjective. L'objet clinique n'est pas tant l'événement ou la situation en tant que tels que le processus à l'œuvre, il n'est pas tant la trace elle-même que le tracé qui se dérobe parfois ou se fraye un chemin singulier. » (Giust-Desprairies, 2004, p. 26)

Le retour à cet objet clinique dévoile une expérience d'intense proximité, un travail mettant côte à côte, les membres de D&T, le Movimento Engajados et moi-même. Nous sommes fiers de notre entreprise et elle nous appartient à tous. Le projet France - Brésil pouvait ainsi effacer la dissymétrie de position et de statut entre la chercheuse et l'objet de recherche dans la mesure où nous étions également acteurs et responsables de ce travail collectif. A ce propos, Jacqueline Barus-Michel nous dit :

« Parler de différence c'est marquer la dissymétrie de position et de statut entre celui qui se tient (regarde, écoute, déduit, prescrit, enseigne...) et celui qui gît. Le statut d'infériorité est pour celui qui est ainsi objectifié : on rabaisse ce qu'on observe, on se penche au-dessus, on s'assure par là même d'en être indemne, d'être différent. Il n'y a pas que dissymétrie. Il y a aussi la dissemblance d'appartenance, de référence, entre le clinicien et son « objet » qui peut être un individu mais aussi un groupe, un collectif, une catégorie sociale, une ethnie. Alors le clinicien aura justement recours au dispositif, à la méthode, qui restaure la relation dans ces équivalences qui permettent les effets de transferts, intègrent donc le chercheur dans les dimensions de son objet. » (Barus-Michel, 1986, p. 801.)

Le cadre des activités du projet France - Brésil, ainsi que le rôle que j'y avais dissimulaient la dissemblance qu'il pouvait y avoir entre moi et les membres de D&T et du Movimento Engajados. Cela me permettait de nourrir un idéal de symétrie fondé sur la co-construction de ce projet. Le recul de l'après-coup nous a permis de revisiter ces événements, et d'analyser les transferts engagés dans les enjeux de notre relation avec Ali. En effet, nos différentes appartenances ont une incidence sur les attentes que nous formulons réciproquement vis-à-vis de l'autre dans la situation sociale, et qui sont marquées par la représentation que nous avons de lui.

4.4 Un conflit dans la proximité : le face à face avec Ali

Au premier jour du projet France - Brésil, la salle du Centre social des Tilleuls était pleine. Il y avait une cinquantaine de jeunes, artistes ou curieux. Ils avaient entre 10 et 20 ans. Il y avait encore les choses à faire à la dernière minute : du matériel à récupérer (les enceintes, les micros, le vidéo projecteur), organiser la salle et accueillir les jeunes et des partenaires du Blanc-Mesnil. En ce qui concernait la traduction, nous comptions également sur le photographe du Blanc-Mesnil qui était portugais et sur le video-maker français qui accompagnait les Brésiliens du Movimento Engajados en France. Néanmoins, tous deux étant occupés par leurs activités, ils ne pouvaient pas participer aux traductions comme nous l'avions prévu. De plus, avec Bettina Ghio¹⁴⁸, nous tournions un documentaire de 5 minutes sur le projet France - Brésil pour le festival « Les chercheurs font leur cinéma »¹⁴⁹. Je suis dépassée par la situation.

Une demi-heure avant l'arrivée du public et le démarrage du projet, des pizzas arrivent pour le déjeuner de l'équipe d'organisation du projet et les Brésiliens. Ali devrait arriver pour s'occuper du matériel de son et pour que nous voyions ensemble les derniers réglages de la journée comme l'ouverture du projet, l'accueil des partenaires et des jeunes. Il était presque l'heure, et il n'était toujours pas arrivé. Nous commençons à manger avec les Brésiliens et les jeunes membres de D&T. Il règne une bonne ambiance. Ali rentre dans la salle. Il est surpris de nous voir déjeuner ensemble. Il nous souhaite bon appétit et tourne les talons. Laure et moi nous rendons compte qu'il n'avait pas été prévenu qu'on mangerait au Centre social et qu'il n'avait pas non plus été invité au déjeuner. Parmi toutes les choses à prévoir, nous n'avions pas pensé à Ali.

Notes du cahier de bord : *Ali est descendu à la salle de D&T. Je termine ma pizza et je vais le voir. Ali est à genoux sous une table, en train de vérifier les prises. Je lui parle,*

¹⁴⁸ Docteure en Littérature française comparée. Thèse de doctorat « Le rap français : désirs et effets d'inscription littéraire. » soutenue en octobre 2012, à L'Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3, 492 pages.

¹⁴⁹ « Les chercheurs font leur cinéma » est un festival réalisé par Doc'Up, association des doctorants de l'Université Pierre & Marie Curie. L'un de ses objectifs est la vulgarisation scientifique. Dans le cadre de ce festival, les doctorants sont invités à faire un petit film de 5 minutes qui parle de façon simple et ludique de leur objet de recherche.

mais il ne se lève pas, il continue à vérifier les prises. Je me rends compte que quelque chose de grave est arrivé. Ali avait toujours été extrêmement attentionné et courtois vis-à-vis de moi. Le fait qu'il ne vienne pas me saluer était le signe évident que nous avions un problème. Je suis confuse. En ce qui me concerne, je ne pouvais pas concevoir que ne pas le prévenir qu'on mangerait au Centre social était aussi grave. S'il y avait là un dérapage dans l'organisation de la journée, ne pourrait-il pas me le pardonner ? Il m'avait dit qu'il serait de mon côté. Après l'épisode avec Ali, je remonte dans la salle où la première rencontre du projet France - Brésil aura lieu. Je suis très anxieuse et très énervée contre Ali. Je comptais sur son soutien et au moment du démarrage il n'était pas à mes côtés. Était-ce de ma faute ou de la sienne ?

Il fallait se mettre d'accord sur les rôles dans l'organisation de la journée : qui animerait le débat, qui ferait la traduction, qui filmerait la rencontre, qui resterait dans la salle pour gérer les jeunes. Je me disais qu'il ne fallait plus compter sur Ali. S'il avait été avec nous il serait remonté dans la salle. Je ne reviendrais pas le chercher. Je suis incapable de discuter de façon posée. Dunga, dj brésilien se rend compte que je suis débordée. Il s'approche de moi et me dit l'un des adages qui le guide dans sa vie: « *Ana, tu a l'air dépassée ! Tu ne dois pas permettre que la situation soit plus grande que toi... Tu dois être toujours plus grande qu'elle.* ». Laure dit qu'elle restera avec le public, pour contrôler l'agitation des jeunes pendant la projection du film et le débat. Moi, je ferai la traduction. Le documentaire, je le laissais à Bettina qui s'est retrouvée seule pendant le tournage. Néanmoins, il y avait encore des décisions à prendre concernant l'ouverture de la journée, l'accueil des jeunes et des partenaires et le petit mot de démarrage pour les jeunes. Ali n'étant toujours pas remonté de la salle de D&T, je le ferai.

Ali remonte et se met dans le public, je suis seule devant la salle. Je me sens très mal à l'aise à cette place. La journée commence et se déroule plutôt bien. Néanmoins, il y a quelque chose à régler entre Ali, Laure et moi. Quelques jours après, Laure et Ali trouvent un moment entre eux pour clarifier les choses, mais je ne suis pas au Blanc-Mesnil à ce moment-là. Pendant les jours qui ont suivi, chacun a pris un peu de recul par rapport à la journée d'ouverture et la tension a baissé. Je dis à Ali que j'ai besoin de le voir et nous nous installons pour en parler.

Je commence : Ali, tu m'avais dit que je pourrais toujours compter sur toi pendant la réalisation de ce projet, que tu serais toujours à mes côtés... et au moment où j'avais le plus besoin de toi, au moment du démarrage du projet tu n'as pas été de mon côté.

Ali, me regardant dans les yeux : Ana, est-ce que tu as eu la rage ?

Je réponds en le regardant dans les yeux : Oui, Ali, j'ai eu la rage.

Ali : Ana, il faut que tu saches qu'on n'est pas pareil. Je ne fonctionne pas comme vous. Moi aussi, je viens du Blanc-Mesnil, je suis comme les gens d'ici. Quand je vous ai vues toi et Laure en train de manger seules avec les Brésiliens, je me suis dit que voilà, vous étiez parties dans vos têtes, pour faire un truc à vous... peut-être vous vouliez être seules avec eux. Je ne peux pas penser que vous pensiez à moi. Moi, comme les autres d'ici, on s'est habitué à ce que les gens disent qu'ils viennent pour faire un truc pour nous et puis après ils disparaissent, ils n'ont plus rien à voir. J'ai été habitué à ça. Il ne faut pas me demander du jour au lendemain de changer et de faire confiance aux gens comme ça... Après, quand même, j'ai essayé de m'approcher de toi... mais depuis tout ce temps qu'on se connaît, je ne t'avais jamais vue aussi stressée. Je m'approchais de toi pour en parler et tu n'arrivais même pas à m'écouter. J'avais l'impression que tu étais électrisée, que tu donnais des chocs. Quand je m'en suis rendu compte, je me suis dit aussi qu'il fallait te laisser, que ça ne servait à rien d'essayer de parler tant que tu étais dans cet état-là.

Moi : Je n'avais jamais été autant stressée. Tu m'avais prévenue que ça serait un gros projet... mais je n'arrivais pas à mesurer l'ampleur de la chose... et effectivement, j'étais complètement dépassée par la situation. Mais je ne pouvais pas comprendre comment tu n'as pas pu faire confiance à notre relation, à l'engagement qu'on a l'un avec l'autre, à la complicité qui a été créée entre nous. J'avais besoin que tu viennes à mon aide, et tu n'étais plus là. J'étais très mal à l'aise de faire l'ouverture de cette journée. Et je pense que pour les Brésiliens aussi, tu leur as manqué à ce moment. Ils sont venus pour vous rencontrer.

Ali : L'une des choses le plus importantes dans un grand projet c'est la communication. C'est vraiment important de prendre du temps pour débriefer, parler sur ce qui se passe, sur l'impression qu'on a de ce qui se passe... On va reprendre tout ça, on va recommencer de la bonne façon notre travail. Maintenant on est ensemble. De mon côté je pourrai être plus disponible maintenant et cela rendra les choses plus simples... Bon, Ana. Ca va mieux maintenant ? Ou est-ce qu'il y a encore des choses que tu veux me dire ?

Moi : Non, c'est bon... je suis contente qu'on en ait parlé. Ca va beaucoup mieux maintenant.

On s'est serré la main et Ali m'a dit : Voilà grande sœur !

Cette confrontation a fait qu'Ali et moi nous sommes rapprochés encore beaucoup plus qu'auparavant. Ali ne voit plus uniquement de la naïveté dans mon regard, il y a vu la

rage. Moi aussi, j'ai de la rage, et j'ai besoin de l'exprimer. Ce qui a eu la valeur d'un rite de passage pour moi. Dans un premier moment, nos différences nous rendent étrangers l'un pour l'autre, mais quand nous ressaisissons notre relation à partir de cette base, nous nous situons à un autre niveau de rencontre. Le conflit nous a permis de briser l'idéal de la relation pour la rendre plus réelle, marquée par les codes de nos appartenances sociales. Ali me rappelle que lui aussi, il vient du Blanc-Mesnil et que le fait que nous soyons côte à côte dans la réalisation de ce projet n'efface pas les différences entre nous, entre la banlieue et « le dehors ». Au contraire, la proximité qu'il crée permet l'émergence de nos différences. Dans ce face à face, Ali me parle de son ressenti en tant que jeune de banlieue dans la relation avec l'autre qui vient du dehors : la fragilité des liens, la menace d'abandon, l'engagement qui peut s'effacer d'un moment à l'autre. Un éprouvé individuel s'inscrit dans l'histoire collective de ces jeunes délaissés par les institutions publiques, représentantes de la société. Moi, préservée d'une certaine façon de la défaillance des institutions, mais appartenant à une classe moyenne sensible aux ruptures sociales, je m'attache à un idéal de sécurité, de confiance acquise au-dessus de toute épreuve. Néanmoins, dans l'épisode entre Ali et moi, nos places s'inversaient : c'était la chercheuse qui avait besoin du soutien et de l'expérience du jeune homme qui connaît les ficelles de la banlieue. Et pour moi, c'était Ali qui avait manqué à sa promesse. J'avais été déçue par lui et j'avais la rage, comme les jeunes qui, au Blanc-Mesnil, se sentent abandonnés dans un engagement.

A la fin du projet France - Brésil, nous nous sommes attelés au montage du documentaire « Iguazu - Mesnil, un rap franco-brésilien ». En discutant avec d'autres doctorants qui faisaient partie du festival « Les chercheurs font leur cinéma », nous nous sommes rendu compte que nous avions beaucoup plus de difficultés avec le montage qu'eux. Nous avons eu des problèmes avec le dérushage, avec les compatibilités des équipements, des problèmes techniques qui s'enchaînaient et qui nous ont pris au moins six fois plus de temps que les autres problèmes dans la réalisation de cette tâche. Quand j'ai raconté la suite de ces événements à l'équipe de D&T, Ali a éclaté de rire : « *Bah, v'là Ana, en fait, tu es comme un jeune de banlieue !! Ca marche pour tout le monde, sauf pour toi !! Tout le monde fait pareil et ça ne marche pas que pour toi, tu te poses des questions, tu n'arrives pas à comprendre... mais c'est comme ça !!* » Et tout le monde éclate de rire...

Six mois après, je suis partie au Brésil pour les vacances, Ali, qui en était informé, m'a envoyé un sms : « *Bon voyage au Brésil ;-) faite pa de betise...N'oublié pa que vous*

représenté D&T;-) » 16 janvier 2010. La réalisation du projet France - Brésil est une mise en acte de la discussion que cette thèse veut proposer sur le déplacement de frontières que le mouvement hip-hop, et plus particulièrement le rap est capable de soutenir. Un mode d'expression qui met en lien les jeunes, les met en appétence au niveau de l'échange et de la découverte de l'autre, dans un mouvement opposé à l'enfermement spatial. D&T et Movimento Engajados utilisent le rap comme un tremplin qui ouvre à l'identification à d'autres jeunes, venant d'autres banlieues et qui consolide une lutte commune. Ils se retrouvent dans l'envie du partage de savoir-faire à propos des difficultés rencontrées dans les banlieues pour mettre en place la mobilisation et l'intervention auprès des jeunes, en vue d'une revendication des droits et de l'autonomie. D&T et Engajados s'appuient ainsi sur l'hypothèse et l'engagement de cette recherche et transforment cette rencontre en réalité.

Dans le chapitre qui suit, nous avancerons des hypothèses sur les origines de l'affiliation des jeunes au mouvement hip-hop, et nous analyserons dans quelle mesure l'expression par le rap prend sens à l'intérieur du groupe, se transformant dans le ciment du lien groupal.

Récapitulatif du matériel recueilli

- Paroles de rap écrites et chantées par les jeunes pendant la réalisation des ateliers de rap.
- Photos du Blanc-Mesnil faites par 3 groupes de jeunes regroupés par tranches d'âge (entre 10 à 19 ans)

- Entretiens :

9 entretiens au Blanc-Mesnil :

- 4 entretiens individuels (dont un avec un rappeur confirmé),
- 5 entretiens collectifs (dont 3 entretiens avec 2 jeunes, 1 entretien avec 5 jeunes, 1 entretien avec 3 jeunes)

10 entretiens à Rio de Janeiro :

- 1 entretien collectif (avec quatre membres du Engajados et participants du Cefam)

- 5 entretiens (individuels avec des jeunes participants aux ateliers d'écriture de rap)
- 3 entretiens avec des encadrants des ateliers, (dont un DJ, un rappeur professionnel et un rappeur en voie de professionnalisation)
- 1 entretien avec 1 participante de l'atelier DJ.

Total : 19 entretiens (*retranscription des entretiens dans le CD-Rom*)

- Participation aux activités associatives :

- Activités Blanc-Mesnil (octobre 2007 – juillet 2008 / février 2009 – juin 2009) :

- Projet « Unité sur Blanc-Mesnil » (6 samedis - janvier/ février 2008)
- Projet Free Style I (6 séances - vacances d'hiver 2008)
- Projet Free Style II (6 séances - vacances de Pâques 2008)
- Projet Photo (Pendant le projet Free Style II)
- Samedis libres (7 samedis hors projets de l'association)
- Mise en place du Projet France – Brésil (février 2009 – juin 2009)
- Réalisation du Projet France – Brésil (10 juin – 20 juin 2009)

- Activités Rio de Janeiro (août 2008 – janvier 2009) :

- Phase exploratoire du terrain (août-septembre 2008)
- Atelier DJ / Atelier de Militance (Nova Iguaçu septembre – décembre 2008)
- Atelier rap Iguaçu-Mesnil (Nova Iguaçu octobre 2008)
- Atelier rap (Rocinha octobre 2008 – décembre 2008)

Chapitre - IV : La Dimension groupale : les appartenances - hip-hop et territoire

Nous discuterons dans ce chapitre notre hypothèse selon laquelle les pratiques des jeunes rappeurs et le rap lui-même prennent leur sens et leur signification au sein du groupe de pairs et dans un contexte social, ce qui contredit les conceptions qui privilégient l'activité créative dans sa dimension exclusivement individuelle. Différents sociologues sont d'accord pour concevoir la sociabilité des jeunes dans les milieux populaires français comme des pratiques au sein du groupe de pairs, qui se constituent d'après les rapports de voisinage, ou la fréquentation de la même école. Mauger (2006) interroge ainsi la construction de représentations autour de l'organisation en « bandes » associées à la formation de ces groupes de jeunes. Cette assimilation est en effet selon l'auteur souvent construite par les médias comme un « effet de stéréotype ». La « bande » renvoie à l'image d'un groupe marqué par une forte hiérarchie interne, par l'organisation des conduites déviantes, ainsi que par l'utilisation de signes pour représenter son unité. Or, nous ne l'avons nullement observé durant la réalisation de notre terrain. Selon l'auteur, « Si on désigne comme « bande » tout groupe de jeunes rassemblés dans un hall d'immeuble de banlieue, la bande n'est rien d'autre que la forme de sociabilité ordinaire des jeunes des classes populaires. » (p. 56)

Le hip-hop, au même titre que le territoire urbain seront étudiés et présentés comme les enveloppes qui déterminent le contour et donnent sa contenance au groupe de jeunes rappeurs, groupe au sein duquel ils pourront revenir sur les expériences subjectives liées à leur héritage social, en donnant différentes formes d'expression aux sentiments qui leur sont associés. Nous nous consacrerons ainsi à l'analyse des enjeux socio-psychiques qui traversent l'expression liée au rap dans sa dimension groupale.

Dans le premier sous-chapitre, le lien entre l'expérience de filiation et l'affiliation sera présenté comme un moyen de comprendre le mode d'action des jeunes sur leur héritage social. Par la suite, dans le deuxième sous-chapitre, le rap et le territoire seront vus comme des enveloppes groupales au sein desquelles les jeunes développent des pratiques ayant pour but la construction de soi. Enfin, dans le troisième sous-chapitre, nous discuterons la

constitution de la fratrie et son expression au sein du hip-hop qui n'est autre que l'expression des liens de solidarité dans le groupe des pairs.

1. De la filiation à l'affiliation au mouvement hip-hop.

« Cette belle insouciance de l'enfance,
Qui plus tard laisse place à la sagesse,
J'ai pas connue.
Je suis noire, née en France
Et maintenue en position de faiblesse
Et aujourd'hui encore un rien me blesse

(...)
Tout ça n'a pas de sens, mais tout ça laisse des traces
Et je ne dis rien à ma mère le soir quand elle m'embrasse. »

Casey, « Tragédie d'une trajectoire », 2006.

Nous cherchons à cerner le lien qui s'établit entre l'expérience de *filiation* de ces jeunes rappeurs brésiliens et français et leur *affiliation* au mouvement hip-hop. Notre objectif est d'avancer des hypothèses reliant les trajectoires individuelles et les expériences sociales des jeunes pour saisir les sens qui émergent de l'appartenance à ce mouvement collectif.

Dans « Pour introduire le narcissisme », Freud précise : « De l'idéal du moi une voie importante conduit à la compréhension de la psychologie collective. Outre son côté individuel, cet idéal a un côté social, c'est également l'idéal commun d'une famille, d'une classe, d'une nation. » (Freud, [1914] 2005, p.105). Dans ce sens, l'analyse de la formation et de la fonction de l'Idéal du Moi chez l'individu, saisi dans ses aspects individuels et sociaux, nous permettra d'avancer nos hypothèses sur le cheminement du sujet, conduit de l'expérience de la filiation à celle de l'affiliation, et ainsi de montrer l'ancrage social de son expérience subjective.

1.1. Filiation et Idéal du Moi

L'Idéal du Moi est selon Freud l'héritier du narcissisme primaire, de ce temps où l'enfant était lui-même son propre idéal et ne connaissait pas l'insatisfaction. Il constituera un substitut à la perfection expérimentée par l'enfant, et une contrepartie à la perte de sa toute puissance narcissique. Ce substitut sera néanmoins séparé du Moi, provoquant un écart entre ces deux instances que le sujet va par la suite tenter de combler. Le sujet essayera ainsi inlassablement de retrouver la satisfaction jadis éprouvée :

« C'est à ce moi idéal que s'adresse maintenant l'amour de soi dont jouissait dans l'enfance le moi réel. Il apparaît que le narcissisme est déplacé sur ce nouveau moi idéal qui se trouve, comme le moi infantile, en possession de toutes les perfections. Comme c'est chaque fois le cas dans le domaine de la libido, l'homme s'est ici montré incapable de renoncer à la satisfaction dont il a joui une fois. Il ne veut pas se passer de la perfection narcissique de son enfance, s'il n'a pas pu la maintenir, car, pendant son développement, les réprimandes des autres l'ont troublé et son propre jugement s'est éveillé, il cherche à la regagner sous la nouvelle forme de l'idéal du moi. Ce qu'il projette devant lui comme son idéal est le substitut du narcissisme perdu de son enfance ; en ce temps-là, il était lui-même son propre idéal. »
(Freud, [1914] 2005, p.98)

L'Idéal du Moi se forme donc comme une image arrachée au narcissisme projetée sur l'objet. Pendant toute sa vie, le sujet va s'identifier à des modèles et à des supports idéalisés qui l'obligeront à se dépasser lui-même, produisant l'exaltation du Moi et la réparation de l'image narcissique. Chasseguet-Smirgel (1975), dans son ouvrage intitulé « L'Idéal du Moi », insiste sur son caractère dynamique et son rôle incitateur à l'égard du Moi qui pousse sans cesse l'individu en avant, dans la quête de la perfection perdue du narcissisme primaire.

Le concept d'Idéal du Moi ne possède pas de définition univoque dans l'œuvre freudienne. Cette notion, parfois confondue avec le Surmoi, devient alors un équivalent ou un aspect de celui-ci¹⁵⁰. Le Surmoi se forme lors de la dissolution du Complexe d'Œdipe, à

¹⁵⁰ Dans leur Vocabulaire de Psychanalyse (2007), Laplanche et Pontalis considèrent l'Idéal du Moi comme une instance. Selon ces auteurs, « La littérature psychanalytique atteste que le terme de surmoi n'a pas effacé celui d'idéal du moi. La plupart des auteurs n'utilisent pas l'un pour l'autre. Il existe un accord relatif quant à ce qui

partir de l'intériorisation des exigences et des interdits parentaux. La fin de l'Œdipe est ainsi marquée par le renoncement de l'enfant à ses désirs incestueux et par son identification au parent du même sexe. Le Surmoi est donc l'instance psychique qui exerce la fonction de censeur et veillera au respect des règles et des normes sociales par l'enfant. Il aura pour fonction d'observer la conformité aux modèles de référence et, dans ce sens, il devra faire en sorte que le Moi soit toujours en quête de la perfection imposée par l'Idéal du Moi :

« Il ne serait pas étonnant que nous trouvions une instance psychique particulière qui accomplisse la tâche de veiller à ce que soit assurée la satisfaction narcissique provenant de l'idéal du moi, et qui, dans cette intention, observe sans cesse le moi actuel et le mesure à l'idéal. Si une telle instance existe, il est impossible qu'elle soit l'objet d'une découverte inopinée ; nous ne pouvons que la reconnaître comme telle et nous pouvons nous dire que ce que nous nommons notre *conscience morale* possède cette caractéristique. » (Freud, [1914] 2005, p. 99)

Si, finalement, la plupart des psychanalystes sont d'accord pour différencier l'Idéal du Moi et le Surmoi, Freud montre comment leurs rôles se combinent de manière à ce que la quête d'idéal soit une exigence pour le sujet. Plus loin, Freud avance l'idée que la critique des parents est à l'origine de la formation de l'Idéal du Moi. D'autres figures substitutives pourront par la suite avoir cette même influence sur l'enfant :

« Ce qui avait incité le sujet à former l'idéal du moi dont la garde est remise à la conscience morale, c'était justement l'influence critique des parents, telle qu'elle se transmet par leur voix ; dans le cours des temps sont venus s'y adjoindre les éducateurs, les professeurs et la troupe innombrable et indéfinie de toutes les autres personnes du milieu ambiant (les autres, l'opinion publique). » (*Ibid.*, p. 100)

L'Idéal du Moi a ainsi un rôle moteur qui stimulera l'éducation de l'enfant, son ouverture et son investissement dans des activités variées. Les parents seront les premiers porteurs de l'idéal de l'enfant. Pendant ses premières années de vie, son désir le plus profond sera d'être aussi grand que ses parents, en particulier le parent du même sexe.

est désigné par 'idéal du moi' ; en revanche les conceptions diffèrent quant à sa relation avec le surmoi et la conscience morale. » (p.185).

Selon Laplanche et Pontalis (2007), « L'identification à l'objet idéalisé contribue à la formation et à l'enrichissement des instances dites idéales de la personne (moi idéal et Idéal du Moi) » et ils ajoutent : « L'idéalisation, notamment celle des parents, fait nécessairement partie de leur constitution au sein du sujet. » (p.186).

Dans son essai sur L'Idéal du Moi, Chasseguet-Smirgel affirme :

« La projection du narcissisme infantile sur les parents est bien constitutive de l'Idéal du Moi qui apparaît ainsi comme un pas en avant dans la conquête du sens de la réalité, comme un compromis progredient entre le principe de plaisir et le principe de réalité, l'enfant ayant accepté d'abandonner au profit de l'objet sa mégalomanie primaire. » (Chasseguet-Smirgel, 1975, p. 251- 252)

L'expérience de filiation a ainsi un lien charnel avec cette instance psychique, dont la formation se tient dans une tension entre l'individuel et le social. Le désir de l'enfant d'être comme ses parents est son premier pas vers l'autre. L'enfant s'ouvre ainsi au monde externe où il va désormais chercher à retrouver la jouissance autrefois éprouvée. Par la suite, les parents seront suivis par d'autres modèles que le sujet va désigner tout au long de sa vie et qui le conduiront vers ses réalisations personnelles dans son environnement social.

L'Idéal du Moi consolide ainsi toutes les exigences auxquelles le Moi doit se conformer pour s'approcher de cette image détachée de son propre narcissisme qui se présente comme une possibilité de faire coïncider à nouveau un jour le Moi et l'idéal.

Au moment de sa jeunesse, l'individu poursuit son processus de socialisation en désignant ses groupes d'appartenance, traversés par les relations sociales qui organisent la société globale. Cette nouvelle ouverture lui permettra de se situer différemment face à l'autre et face à la société que lors de son enfance. Les jeunes vont confronter l'image parentale idéalisée pendant les premières années de l'enfance à leurs parents réels, désormais perçus également dans leur assignation sociale.

Les jeunes rappers que nous avons rencontrés au Blanc-Mesnil et à Rocinha expriment le conflit provoqué par la constatation que l'image de leurs parents ne correspond pas aux images valorisées par la société. Les parents ne peuvent plus occuper la place de ces

modèles identificatoires de l'idéal convoité par les jeunes. Leurs familles sont marquées par l'ensemble des difficultés socio-économiques qui accablent les espaces urbains stigmatisés. L'idéal parental se brise : les jeunes ne peuvent pas désirer ce que leurs parents vivent dans la réalité, et se trouvent ainsi confrontés à un clivage entre les modèles sociaux et leurs modèles parentaux.

Cette problématique a été étudiée par Vincent de Gaulejac (1999) dans « La névrose de classe », où l'analyse des romans autobiographiques d'Annie Ernaux révèle les conflits traversés par l'écrivain depuis son enfance jusqu'à son mariage, conflits qui prennent racine dans la découverte des différents univers sociaux et de la place occupée par ses parents dans la structure sociale divisée entre dominés et dominants. Annie Ernaux décrit le mélange de souffrance et de révolte que provoque le dévoilement des différents univers sociaux, et la constatation de l'écart entre les riches et les pauvres, entre les gens du centre-ville et ceux de son quartier, entre les différentes écoles qui leur sont destinées, entre les différentes capacités de protester ou se de taire, mais également de s'habiller, de mouvoir son corps, d'avoir de l'aisance. Vincent de Gaulejac montre que l'incorporation de l'habitus est en effet la marque de l'histoire de chacun dans ses constructions identitaires, marque qui se transmet au fil des générations et vient façonner la manière de se comporter et d'être sur la scène sociale. Il montre que le poids de l'histoire familiale, de l'héritage des générations précédentes peut amener certains individus à une impasse dans leur existence : comment être à la fois en continuation et en rupture avec les générations précédentes. L'analyse du récit de l'écrivain révèle que, pour l'enfant qu'elle était, les différences des habitus des classes sociales sont investies de valeurs : les pauvres sont décrits comme « moches » et sans éducation tandis que les riches sont beaux et bien élevés. Il se produit ainsi un clivage entre le monde auquel elle appartient et celui auquel elle désire appartenir. Les parents sont renvoyés à une image négative, parce que, aux yeux de l'enfant, résignés à la place qu'ils occupent. Selon le sociologue, c'est plus tard que les enfants feront le lien entre les différences de classes sociales et l'exploitation économique, à l'origine de l'organisation du monde social.

Lors d'un entretien, Morad, un jeune rappeur français de 17 ans nous dit :

« Il faut se le dire... par rapport à l'Afrique, par rapport au bled, ils [ses parents] se plaignent pas, au contraire, on est bien ici. Contrairement à la pauvreté là-bas, on est bien ici. On est bien. Mais bon, je pense que nous, les Français qui sommes nés ici, fils des immigrants, on

sait que, par rapport aux autres, on est pauvres. Mais eux [ses parents] ils ne peuvent pas remarquer. Ils pensent qu'ils sont bien. (...) Il y en a de plus pauvres que nous ! Mais on n'est pas des riches. (...) On n'est pas pauvres, on essaye de faire ce qu'on peut. Sans toucher l'or, sans rouler sur l'or. »

Le jeune se débat dans une contradiction : le projet parental qui cherche à lui offrir une vie meilleure qu'au pays renvoie en même temps à la pauvreté de la vie en France où le jeune est né. Si les jeunes reconnaissent la dureté du travail fourni par les parents et expriment de la gratitude à leur égard, nous entrevoyons également dans cet extrait une rupture avec le modèle parental, que Morad marque à travers les oppositions entre les générations : « nous » désigne les enfants français, par opposition à « eux », les parents immigrés. Le processus d'assimilation de Morad en tant que Français lui fait ressentir, contrairement à ses parents qui, eux, restent étrangers, leur pauvreté vis-à-vis des autres Français comme lui. Néanmoins, par rapport à « là-bas », le pays d'origine des parents, qui demeure la référence pour ces derniers, ils vivent bien en France, révélant par là l'écart entre l'éprouvé parental et le sien.

Nous pourrions également faire l'hypothèse que la supposée méconnaissance des parents à l'égard de leur pauvreté en France pourrait avoir pour fonction, chez le jeune, de protéger l'image parentale de la confrontation avec une réalité renvoyant à une place sociale assujettie qui les a poussés à accepter des emplois difficiles et mal rémunérés. Le jeune ne trouve pas dans sa perception de la réalité ce à quoi aspirait le projet parental. Morad relie le projet paternel et la perception de la réalité et ainsi ramène la différence à du semblable. Le jeune construit par là une défense face à la blessure narcissique provoquée par la dévalorisation de l'image parentale.

Vincent de Gaulejac (1999) montre que, chez l'enfant, la rupture avec le modèle parental « entraîne la *désidérialisation* et la *désidentification*. Il y a là une première contradiction entre l'attachement affectif et le désenchantement social : comment continuer à aimer dans la désidérialisation ? » (p.160) Plus loin, dans ce même entretien, Morad déclare quand nous l'interrogeons sur ses rêves:

« Eh... un rêve, un rêve, un rêve... Faire partir mes parents d'ici. De la cité, les faire quitter ici. Leur payer un pavillon dans la campagne, ou rentrer dans le pays en Afrique, leur payer

une grande vie là-bas... parce que ce qu'ils vivent ici... peut-être ils sont habitués, parce que c'est mieux qu'en Afrique, mais il faut se le dire, il faut pas se mentir, qu'on vit dans la pauvre France, la France pauvreté (...). Les faire quitter ici, c'est mon rêve. »

L'amour pour ses parents est affirmé. A son tour, l'enfant qui grandit rêve de leur offrir une vie meilleure. Une vie différente de celle que lui ont procurée ses parents. Dans son expérience de filiation, le jeune est affectivement attaché à ses parents, mais il est dans l'impossibilité de s'identifier à un modèle parental qui renvoie à l'image négative d'une place sociale à laquelle il veut échapper. Le désir de faire partir les parents de la cité, de la « *France pauvreté* » pourrait ainsi être interprété comme une issue supprimant la contradiction entre « l'attachement affectif » et le « désenchantement social » qui provoque un clivage, une séparation avec l'expérience de filiation. Un pavillon dans la campagne ou une grande vie en Afrique permettrait de dissocier l'image des parents de celle de la cité, et ainsi de réparer l'humiliation vécue dans l'espace social stigmatisé.

Les jeunes font face à la fragilité de la place sociale de leurs parents et à leur disqualification sociale. Si, comme le souligne Vincent de Gaulejac, il n'y a pas de liaison directe entre la pauvreté et le sentiment de honte, l'humiliation des parents est honteuse pour l'enfant qui découvre les rapports sociaux de domination :

« L'enfant a honte pour lui et pour ses parents. Son identité est doublement perturbée. Identité propre dont la composante négative remet en question la confiance en soi et la construction de la personnalité. Identité familiale et sociale marquée par le doute, l'invalidation, la dissimulation et la stigmatisation. L'enfant est narcissiquement fragilisé. Il ne peut pas compter sur son entourage pour lui apporter le soutien et la considération dont il a besoin. »
(de Gaulejac, 2008, p. 61)

L'effondrement de ces modèles produit ainsi une blessure psychique dans la mesure où l'idéal des parents se présente comme le fondement narcissique de l'enfant. Cette vulnérabilité subjective se traduit dans l'impossibilité d'exprimer l'agressivité provoquée par le rabaissement de la figure des parents, et se transforme alors en inhibition. La honte produit un blocage de la réaction à la violence subie sur la scène sociale, elle se tait et se retourne contre l'individu lui-même. « L'enfant qui voit son père humilié ne peut l'accabler davantage. Bien au contraire, il ne peut que refouler la colère et la haine que provoquent

l'image et la déchéance du père idéal. Certes, il gardera au cœur la haine de ceux qui ont humilié son père, mais il gardera également la honte d'avoir eu honte de son père. » (*Ibid.*, p. 70)

Dans leur processus naturel de maturation psychique, les jeunes seront amenés à quitter les modèles parentaux pour investir d'autres supports identificatoires qui prendront le relais dans l'impulsion du sujet vers la concrétisation de ses aspirations individuelles et collectives. Or, cette rupture devient conflictuelle pour les jeunes qui vivent dans les banlieues et dans les favelas, à partir du moment où elle n'est pas la conséquence de l'évolution du Moi, mais est provoquée par le regard de la société qui estropie leurs modèles parentaux, amenant l'effondrement de la figure des parents autrefois idéalisés et conduisant à l'identification à d'autres supports, antithèses du groupe d'appartenance.

Nous faisons l'hypothèse que s'opère ainsi chez le jeune la cristallisation d'un sentiment d'infériorité sociale, conséquence psychique de la blessure narcissique née de la dévalorisation des premières personnes aimées, des premiers idéaux investis comme un moyen, pour le sujet, de s'approcher de l'idéal perdu. Ces modèles qui avaient pour fonction de le pousser vers l'avant sont en fait emprisonnés dans une assignation sociale négative.

La fêlure de ces premiers modèles fait naître de la colère chez le jeune. Sa haine, réaction au ressentiment éprouvé en raison de l'obligation de renoncer à l'idéalisation originaire, pourrait se tourner contre ses parents, comme le montre de Gaulejac, (1999, p. 195). La déception serait rendue d'autant plus forte par leur résignation apparente à leur sort, leur impossibilité de se protéger des attaques externes, contribuant ainsi à leur propre assujettissement. Néanmoins, pour les jeunes rappers que nous avons rencontrés à Rocinha et au Blanc-Mesnil, la haine ne se retourne pas contre les modèles parentaux mais contre la société qui les a mis en défaillance. Sous l'influence surmoïque, les jeunes rappers réaffirment leur identification avec les instances parentales et revendiquent leur filiation, attachement qui s'instaure à partir de l'identification du Surmoi du jeune avec les Surmoi parentaux :

« Le surmoi de l'enfant ne se forme pas à l'image des parents, mais bien à l'image du surmoi de ceux-ci ; il s'emplit du même contenu, devient le représentant de la tradition, de tous les jugements de valeur qui subsistent ainsi à travers les générations ». (Freud, 1932, p.43)

L'enfant exprime de cette façon son engagement dans son histoire, qui est également l'histoire de ses parents. Dans les codes des banlieues et des favelas, le respect à l'égard de ceux qui ont tout donné pour procurer une vie meilleure à leurs enfants est une valeur qui prend le dessus sur la blessure narcissique provoquée par leur dévalorisation sociale. Les figures parentales doivent ainsi être réparées, réaffirmées ou vengées. L.P, rappeur confirmé d'une trentaine d'années du Blanc-Mesnil, explique le vécu de la filiation chez les jeunes de cette banlieue:

« Ils [ses parents] se sont dit, on va venir en France, essayer de trouver un travail, fonder une famille, améliorer notre condition de vie. (...) Sachant que t'as pas de diplôme, aucune qualification, tu connais rien. (...) Quand ils arrivent à trouver un petit travail, ils se disent c'est très bien, j'ai un petit salaire. On va essayer de prendre un petit appartement et nourrir nos enfants. Eh... donc si tu veux, ils ont quand même l'esprit clair, ils voient qu'ils sont quand même brimés, soumis, asservis. Et qu'ils n'ont aucune autre chance de s'en sortir, aucune autre alternative. Ils sont entre guillemets 'moins revendicatifs' que nous, qui sommes nés ici. Nous, c'est pas pareil. Si tu veux, on est nés en France, on a grandi en France (...), donc effectivement on a un petit aperçu comme noir, arabe... (...) Ils ne vont pas nous avoir avec un petit travail vite fait, des prestations sociales, on est plus 'énervés' entre guillemets. On est plus dans la position de se dire : *« ce que vous avez fait à mes parents, on n'est pas d'accord. Ce que vous êtes en train de nous faire, on n'est pas d'accord. Il faut que vous payiez pour ça. »* Voilà. Ils nous ont déjà élevés correctement. » (Souligné par nous)

L.P. est un « grand » de la cité, Morad est un « petit ». Deux individus, deux âges, d'une même génération de français fils d'immigrants, expriment, soit par le désir de faire partir les parents de la cité, soit par la rage, l'attachement aux parents et la souffrance provoquée par le déchirement des modèles parentaux. Les trajectoires individuelles se conjuguent dans une histoire collective. L.P. parle à la troisième personne : en tant qu'enfants nés en France ils n'accepteront pas la place amoindrie qui a été attribuée à leurs parents immigrés. La vie en France et les valeurs républicaines leur ont donné les moyens de s'y opposer. L.P. parle de soi dans la rupture et dans la continuité avec l'histoire des parents ; il en est l'héritier, mais il refuse de la reproduire. Face à la mortification, la colère explose : *« Il faut que vous payiez pour ça »*. Nous pouvons penser que L.P. s'adresse à tous ceux qui ont été responsables ou qui ont profité de leur exploitation. Derrière la colère, nous pouvons entendre l'exigence douloureuse d'une réparation de l'humiliation faite aux parents, qui

prend la forme de la vengeance de ceux qui, malgré tout, « *les ont élevés correctement* ». Nous entendons là une reconnaissance du rôle des parents, la dette à leur égard et l'affirmation du lien filial.

Jordan, jeune rappeur de 17 ans, raconte :

« J'faisais euh... vu qu'moi j'faisais l'apprentissage en boulangerie, y'avait des jours où j'faisais six heures du matin jusqu'à huit heures, et ça s'voyait pas sur mon chèque ou quoi que ce soit. *Et moi j'faisais ça heu... moi j'faisais pas ça par rapport à l'argent ou quoi qu'ce soit. C'est juste que... rentrer et voir que voilà, mes parents ils me regardent d'un bon œil. J'rentre chez moi j'suis... j'suis... j'ai rien à m'reprocher.* Et dès qu'tu fais ça c'est bon, on t'écrase au niveau du travail. Ca fait maintenant les... les patrons en apprentissage ou quoi qu'ce soit, comment dire... y vont... Ils vont t'exploiter. Ca fait tu vas bosser comme un ouvrier. Ouais, j'étais apprenti. »

Jordan s'investit dans son travail en tant qu'apprenti. C'est le regard positif de ses parents qui lui permet de tolérer les heures supplémentaires non payées. Quelques mois après l'entretien, nous avons appris le décès de sa mère. Elle travaillait comme femme de ménage et elle nettoyait les vitres d'un bâtiment à l'extérieur. Elle a glissé et est morte dans la chute. Sans contrat, travaillant au noir, sa famille entamait malgré tout des procédures pour tenter de faire reconnaître l'accident du travail.

Cette tragédie révèle l'oppression dans laquelle vivent ces familles. Soutenus par la valeur du travail et guettés par la pauvreté, parents et enfants subissent l'exploitation dans leur impuissance à faire changer les choses. Dans l'absence du respect du droit du travail, c'est le respect envers les instances parentales qui soutient l'enfant et lui permet de continuer. Mais il vit également le deuil de la mère, dont le regard l'encourageait à poursuivre en dépit de l'exploitation, mère morte dans un accident du travail non reconnu ; l'enfant souffre les fléaux de l'exploitation au travail.

Au Brésil, les jeunes que nous avons rencontrés, issus dans leur grande majorité de familles monoparentales dont le père est absent, témoignent de leur attachement à leurs mères, qui ont assuré le foyer et l'éducation des enfants.

Luciano et Fernando sont frères ; ils ont 16 et 19 ans ; tous les deux viennent aux ateliers d'écriture de rap animés par Motion à Rocinha. Fernando nous dit : « *Mon rêve est de faire sortir ma mère d'ici, de la comunidade, pour lui offrir une vie meilleure... après tout ce qu'elle a vécu. Voilà.* » Fernando fait référence à la difficulté qu'a sa mère à élever ses trois enfants. Son père était « trafiquant de drogue », mais il a arrêté ses activités après avoir reçu une balle dans la jambe qui l'empêche de marcher normalement. Fernando ne lui parle plus, marqué par les souvenirs de son enfance, d'un père qui buvait trop et qui frappait sa mère et lui-même. Ni le mari, ni les deux garçons n'ont de travail. La fille s'est mariée et a quitté la maison, elle travaille encore aujourd'hui comme femme de ménage pour assurer les revenus de sa famille. Fernando et Morad sont séparés par un océan, ils ont des histoires de vie et des familles différentes, mais ils se retrouvent dans un même rêve : pouvoir protéger leurs parents de leurs vies difficiles à Rocinha et au Blanc-Mesnil en quittant l'espace social, départ qui devient un symbole et signifie quitter une vie de difficultés.

Luciano exprime son attachement à sa mère :

« Je suis pas mal avec ma mère. Ma mère a commencé à travailler très tôt, donc elle n'a pas eu l'occasion d'étudier, donc elle a toujours fait des efforts pour nous mettre à l'école. Ce qu'elle n'a pas réussi à apprendre, elle voulait qu'on l'apprenne, donc j'essayais de suivre ce chemin. »

Le jeune veut donner suite au projet maternel pour montrer sa reconnaissance pour les efforts qu'elle a faits pour ses enfants. Fernando exprime dans la singularité de son histoire familiale la continuité et la rupture avec les modèles des parents, que nous avons également entendues dans le discours de L.P.

Nous avons donc entendu le respect des jeunes français et brésiliens pour les figures parentales et leur attachement à leur égard, mais également leur projet d'accéder à une vie différente de la leur et à une place qui ne soit pas socialement dévalorisée. Par la suite, il faudra tisser et analyser les liens entre l'expérience de filiation et les modèles qui suivront pour les jeunes rappeurs, modèles qui auront pour fonction de les ouvrir à de nouvelles identifications et à de nouveaux idéaux.

1.2 Les support substituts : le rappeur et le mouvement hip-hop

L'individu choisira tout au long de son histoire différents supports qui donneront des formes variées à son Idéal du Moi. La quête de nouveaux idéaux fait apparaître le caractère évolutif de cette instance, qui amène l'individu à se développer en cherchant à déployer de nouvelles compétences et en convoitant d'autres satisfactions. Les nouvelles identifications viendront enrichir le Moi du jeune et ainsi tenter de le rapprocher de l'Idéal du Moi.

Nous avançons l'hypothèse que les modèles qui se succéderont pour les jeunes rappeurs seront choisis dans la continuité des enjeux socio-psychiques qui se sont révélés au cours de leur expérience de filiation. Si grandir c'est prendre la place des parents, ces jeunes sont confrontés au défi de donner d'autres significations et d'autres contours à la place à reprendre, d'agir sur leur héritage de façon à ce qu'il ne soit pas la reproduction d'une histoire de domination. Les modèles substituts seront ainsi en lien avec les modèles parentaux, le rôle moteur de l'Idéal du Moi poussant les nouveaux supports à surmonter les premiers. La figure du rappeur et le discours du mouvement hip-hop pourraient fonctionner ainsi comme de nouveaux idéaux dont les caractéristiques soutiennent le jeune dans la blessure narcissique liée à la dévalorisation des parents, enracinée dans l'environnement social. Ces modèles sont érigés, non seulement en fonction de l'identification liée à leur appartenance sociale, mais aussi de leur façon d'y faire face.

Dans « Psychologie des foules et analyse du moi », Freud ([1921] 2001) montre que la formation du groupe s'effectue à travers la convergence des Idéaux du Moi des individus qui ont mis un même objet à leur place, ce qui produit une identification entre les Moi. Mais le leader du groupe ne serait pas selon Freud le seul objet susceptible d'être mis à la place de l'Idéal du Moi :

« Les foules avec meneur ne seraient-elles pas les plus primitives et les plus accomplies ; le meneur ne pourrait-il pas, dans les autres, avoir pour substitut une idée, une abstraction, (...) une tendance commune, un désir partagé par le grand nombre, ne fournirait pas ce même substitut ? Cette abstraction pourrait à son tour s'incarner plus ou moins parfaitement dans la personne d'un meneur, en quelque sorte secondaire, et il résulterait de la relation entre idée et meneur d'intéressantes combinaisons. » (Freud, [1921] 2001, pp. 181 – 182)

Les jeunes rappeurs forment un groupe, par le biais d'un lien commun avec les revendications du hip-hop, appuyées sur la figure idéale du rappeur, qui donne corps aux idées de ce mouvement socioculturel urbain. Ainsi, la figure du rappeur et le mouvement hip-hop s'étayaient réciproquement et rassemblent les jeunes autour d'une expression collective. Freud montre que l'essence du groupe réside dans les liens libidinaux qui le traversent et qui se forment dans deux sens, verticalement et horizontalement. Il s'établit, ainsi, au niveau individuel, pour chaque jeune qui se lie au mouvement hip-hop et à la figure du rappeur, mais aussi, au niveau collectif, entre les jeunes, qui s'identifient entre eux pour avoir mis un même objet à la place de leur Idéal du Moi. Selon Freud, le groupe se caractérise et se maintient à travers les liens libidinaux créés entre ses membres.

Katia, jeune de 17 ans participant aux ateliers de DJ, met au premier plan l'identification avec les idées du mouvement hip-hop, ce qui rend la figure du rappeur secondaire :

« Pour moi, c'était plutôt le discours. J'écoutais MV Bill... et d'autres rappeurs pas connus aussi... mais pour moi c'était plutôt le discours, ce n'était pas le mec. O MV Bill est une référence ici à Rio, mais ce n'était pas tout à fait lui, mais plutôt les paroles de rap, ce qui était important. Le message [du hip-hop] c'est que tu n'as pas besoin d'être égal à où tu es. Tu n'as pas besoin de ressembler à l'endroit où tu es. Tu peux être meilleur. Et ce n'est pas être meilleur pour que les autres le voient. Tu peux avoir des diplômes, plein de choses, plein de choses... mais si tu ne te sens pas bien... Etre meilleur c'est chercher à évoluer pour toi même, tu vois ? Réussir à avoir une vie meilleure... »

D'après Katia, le hip-hop fonctionne comme un modèle qui soutient son évolution. Son message l'encourage à ne pas se résigner à une place sociale et à poursuivre son parcours, dans sa dimension subjective ; le hip-hop doit lui apporter un véritable bien-être intérieur, mais également la dimension matérielle de ce bien-être, traduite dans la conquête d'une vie meilleure. Par ailleurs, Vanessa, jeune rappeuse de 15 ans habitant à Rocinha, nous parle de l'influence que Black Gi a eue sur ses débuts dans le rap, deux ans auparavant :

« D'abord, même si Black Gi [la rappeuse qui anime les ateliers d'écriture de rap] était quelqu'un de très sympa, je n'aimais pas le rap. Mais elle a été une sorte de miroir pour moi. Je voulais être comme elle. Parce que je trouvais génial quand elle rappait... On a été à un

concert, il y avait plusieurs hommes et elle était la seule femme, et elle déchirait. Donc voilà, ça m'a plu... elle est mon inspiration, on va dire ça comme ça. C'était ma façon de commencer le rap, c'est pour elle que j'ai commencé. Elle est une rappeuse que... je peux connaître mille rappeurs qui vont animer des ateliers d'écriture, mais elle sera toujours la meilleure MC que j'ai connue, et la meilleure rappeuse pour animer des ateliers. »

La figure idéalisée du rappeur est créée individuellement par chaque jeune à partir de l'image projetée de son propre narcissisme et soutenue collectivement par les revendications sociopolitiques du mouvement hip-hop. La rappeuse a obtenu la reconnaissance, dépassant de surcroît la barrière d'un univers fondamentalement masculin. Black Gi s'affirme comme un sujet qui se fait maître de son destin et de son désir et devient ainsi un modèle. Le discours du hip-hop et la figure de la rappeuse se présentent pour Katia et Vanessa comme des supports identificatoires jouant un rôle moteur dans la mesure où ils les encouragent et les soutiennent dans la quête de leurs aspirations. Freud explique à propos de l'identification :

« Premièrement, l'identification est la forme la plus originaire du lien affectif à un objet ; deuxièmement, par voie régressive, elle devient le substitut d'un lien objectal libidinal, en quelque sorte par introjection de l'objet dans le moi ; et troisièmement, elle peut naître chaque fois qu'est perçue à nouveau une certaine communauté avec une personne qui n'est pas objet des pulsions sexuelles. Plus cette communauté est significative, plus cette identification partielle doit pouvoir réussir et correspondre ainsi au début d'un nouveau lien ». (Freud, [1921] 2001, pages 190 – 191)

Autrement dit, le premier lien affectif de l'enfant s'établit à travers l'identification avec les parents. Par le biais de l'identification, l'individu introjecte l'objet, en incorporant les qualités de celui qu'il a érigé comme modèle. Il ambitionne de rendre son Moi semblable à son idéal. Dans ce sens, l'identification au rappeur montre ce que le jeune voudrait *être*, comme nous l'avons vu avec Vanessa. Cela peut avoir lieu à chaque fois que l'individu rencontre quelqu'un dont les caractéristiques pourront le transformer en un modèle pour lui, ce qui donnera naissance à de nouveaux liens. Le rappeur opère cette alchimie qui transforme la pauvreté, le préjugé, la violence vécue et la révolte en capital créatif pour la composition de raps. En tant que modèle idéal, il devient d'autant plus puissant que c'est précisément son vécu dans les favelas et dans les banlieues qui lui sert de tremplin pour accéder à la réussite. Et, même s'il se maintient comme une exception dans son milieu, il témoigne de son attachement à l'espace social. Le hip-hop joue la même fonction que le rappeur, ils se

constituent mutuellement en s'étayant réciproquement, à cette différence près qu'il devient dépersonnalisé, comme nous l'avons vu avec Katia.

Le hip-hop est un mouvement culturel porteur d'un discours d'égalité sociale, de combat contre le racisme et les discriminations¹⁵¹. A travers des expressions artistiques créées dans les espaces urbains stigmatisés, il se fraye une voie, passant à la fois par la dénonciation des inégalités sociales et la valorisation de la manifestation de la jeunesse qui habite les territoires défavorisés. Contrairement à d'autres expressions de haine visant le système politique, le hip-hop se présente comme une revendication utilisant une voie artistique et pacifique à l'origine d'une reconnaissance sociale. Il se produit ainsi un renversement de l'inhibition de l'expression de la colère, provoquée par l'assujettissement et par la honte, expression qui a trouvé une forme et une voie d'externalisation à travers la symbolisation. Pour Vincent de Gaulejac (2008) la honte est le « désamour de soi, penser qu'on est mauvais à l'intérieur », produite par l'intériorisation de la stigmatisation et de la dévalorisation sociale. L'individu est seul, impuissant, et se sent coupable de ne pas s'en sortir dans une société où chacun devient responsable de sa réussite individuelle. Le discours du hip-hop, en tant que modèle identificatoire, apporte au jeune une nouvelle clé ouvrant à une meilleure compréhension de sa situation sociale et aidant également à externaliser le mal.

« Il s'agit d'inverser le processus d'intériorisation par la prise de conscience que la pauvreté n'est pas l'effet d'un destin personnel mais la conséquence des inégalités sociales. Il s'agit de déplacer la responsabilité du niveau de l'individu au niveau social : c'est la société qui est injuste, inégalitaire, ce ne sont pas les personnes qui sont mauvaises. La colère, l'impuissance et l'agressivité, qui prennent leur source dans les situations de violence et d'humiliation, se détournent de l'individu, qui se vit comme mauvais à l'intérieur, pour se canaliser contre les oppresseurs, les exploités, les profiteurs, ceux qui sont responsables de l'ordre social. C'est le sujet socio-historique qui émerge dans cette prise de conscience. » (*Ibid.*, pp. 59 -60)

Il est intéressant de constater que l'affiliation au hip-hop se produit notamment dans la période de la jeunesse, moment où les jeunes se confrontent au devenir adulte, et à la souffrance sociale provoquée par la compréhension des rapports de domination qui agit sous forme de questionnements à l'égard de la transmission opérée par leur filiation. Le hip-hop se présente comme un socle appelé à soutenir narcissiquement ces jeunes héritiers d'une place

¹⁵¹ Nous reviendrons sur cette discussion dans le Chapitre VI « Le hip-hop entre le global et le local ».

de dominé et à exprimer leur revendication d'une transformation sociale, la dimension symbolique étant aussi agissante que la dimension économique dans la reproduction des rapports de domination. L'affiliation à un mouvement collectif soutient le jeune dans sa capacité à réagir aux situations d'humiliation, et se présente ainsi comme l'antidote de la honte. (*Ibid.*, 2008)

Nous avons analysé le hip-hop et la figure du rappeur en tant que nouveaux modèles d'identification pour les jeunes, mis à la place de leur Idéal du Moi. Il importe désormais de voir dans quelle mesure ces supports peuvent avoir, pour les jeunes, une fonction d'incitation et de dépassement.

1.3 La figure du rappeur confirmé - entre Idéal et réalité

La figure du rappeur confirmé, qui exerce la fonction de modèle pour les jeunes, peut avoir différents visages, être plus proche ou plus loin de leur réalité. Néanmoins, pour être un idéal, le rappeur doit répondre à une même exigence, au Blanc-Mesnil, à Rocinha ou à Nova Iguaçu : il doit vivre de son rap.

Dado, rappeur confirmé qui vit à Nova Iguaçu, fait de son engagement dans le mouvement hip-hop une forme de militantisme, une action pour les droits des jeunes de la banlieue brésilienne à l'éducation, au travail, aux loisirs. Dado sait qu'il joue un rôle auprès des jeunes de Morro Agudo:

« Qu'est-ce qu'on doit faire ? Etudier et réussir quelque chose pour être un repère pour la *molecada*¹⁵² parce que la référence pour la *molecada* qu'est-ce que c'est ? C'est les bandits. Tu vois ? T'es flingué ? Les meufs sont toutes dessus ! Les mecs traînent toute la journée, ils tuent, ils volent et ils ont le dernier modèle de voiture... et nous qui sommes militants, on est tous à pied, on est tous fauchés, je sais pas quoi... Qu'est-ce que les *moleques* voudront ? Être à pied comme nous, être militant ou être un repère, de qui tout le monde a peur, qui aura le respect des gens ? Pour le jeune, ce qui est bon, c'est ça (...) Le truc c'est d'être armé, tuer les gens... faire ceci, faire cela... tu vois ? On doit montrer qu'on est en train de faire nos études, oui... je suis né dans la même rue que le gamin, tu vois ? J'ai été élevé de la même façon,

¹⁵² Molecada, moleques : les gamins

dans les mêmes conditions que lui et j'ai réussi à étudier, à me former... Donc, si j'ai réussi, il réussit aussi, tu vois ? »

Dado travaille avec les jeunes dans la proximité et essaie par là de faciliter leur identification avec un modèle qui les tire vers le haut, vers les études et la formation. Mais le rappeur sait que pour avoir le respect et la reconnaissance du jeune, son image doit dégager les signes de la réussite. La question qu'il se pose est donc de savoir comment devenir une figure respectable sans être armé ou comment être reconnu sans posséder une voiture. Dans le discours de Dado, les rappeurs et les bandits sont des figures concurrentielles pour le jeune qui cherche des modèles, des repères qui lui montrent comment faire face aux injustices sociales qui marquent la vie des jeunes de la banlieue.

Duval, membre du Mouvement Engajados rebondit lors de cet entretien collectif : « *déconstruire tout cela est compliqué. Le jeune laisse tomber le truc quand il découvre que le mec (le rappeur) gagne sa vie comme livreur de pizza.* » Dado nous raconte une anecdote mettant en évidence les enjeux associés à l'image du rappeur :

« C'est difficile de dire que tu es en vélo, mais en même temps tu ne peux pas exhiber ce que tu n'as pas. Si tu achètes au magasin *Rap Brasil*, il y a des mecs avec une valise d'argent sur la photo, c'est une image qui n'existe pas. Le mec vit dans une maison de bois. L'autre a une chaîne comme ça (*montrant sa taille imposante autour du cou*)... Le mec ne l'a pas du tout. Je connais les mecs, je sais où ils habitent. C'est un mensonge. Cela n'existe pas. »

Les discours sur le travail que tiennent les jeunes et les rappeurs vivant dans les banlieues et les favelas renvoient à une représentation négative, dénuée de sens et de réalisation de soi. Il sert aux besoins matériels strictement nécessaires et est réalisé sans aucun plaisir. Même le travail acharné, dans la mesure où il est peu ou pas qualifié, n'est pas en mesure d'assurer un salaire suffisant pour acquérir les produits et les biens qui séduisent les jeunes insérés dans la société de consommation. Le jeune se retrouve dans une impasse, pris entre la valeur et la dignité que confère le fait d'avoir un travail et l'exploitation dans laquelle il place. Le rappeur se sent contraint de ne pas travailler, étant donné que ce travail voudrait dire qu'il est, lui aussi, soumis aux effets pervers du système qu'il dénonce, il perdrait ce combat dans lequel il se veut le plus fort. C'est ainsi que se plier aux contraintes d'un travail vidé de sens met en péril la figure idéale du rappeur. La figure du rappeur riche, « qui ne

travaille pas », qui a percé et qui vit de son rap nourrit l'idéal construit autour du non-travail de celui qui a échappé à la domination. Etre rappeur équivaut à n'être pas travailleur exploité.

Combustible, jeune rappeur de 15 ans du Blanc-Mesnil, est en train de suivre une formation en électricité. Son père est électricien. Le couple des parents habite avec ses cinq enfants dans une tour de 17 étages dans la Cité des Tilleuls. Combustible raconte que parfois l'ascenseur reste en panne pendant un mois et que son père est dépité d'arriver du travail et de devoir monter à pied les escaliers. Quand nous lui demandons quel est son rêve, le jeune n'hésite pas : « *ne pas travailler, rapper toute ma vie.* » L'extrait qui suit fait partie de l'entretien que nous avons réalisé avec Combustible et son ami Nisu, jeune rappeur de 17 ans.

Nisu : Pour l'argent je ne rappe pas.

Combustible : C'est de l'argent à la clé...

Nisu : Mais à la base, à la base, c'est pas pour l'argent, moi.

Combustible : Quand on a commencé on ne pensait même pas à l'argent.

Nisu : Je veux que les gens m'écoutent, moi.

Combustible : Mais ça peut ramener de l'argent

Ana : Et aujourd'hui vous pensez à l'argent ?

Combustible : Je pense, moi.

Nisu : Non, je ne pense pas, moi. Je pense que je veux que les gens m'écoutent de partout.

Combustible : Quand les gens t'écoutent de partout, tu as de l'argent.

Nisu : A la base, le premier truc, je m'en fous de l'argent, je veux que les gens m'écoutent d'abord.

Combustible : Je veux que les gens m'écoutent, qu'ils aiment bien ce que je dis et tout ça et après pourquoi pas avoir de l'argent.

Nisu et Combustible nous montrent par ailleurs que la question de l'argent n'est pas la seule raison qui les conduit à faire du rap. Si le rêve d'une vie meilleure doit apporter du confort matériel, il est également nourri par le désir d'être écoutés, d'être reconnus pour ce qu'ils sont. Or ces deux aspects ne sont pas dissociés dans la réalité. La question matérielle est ainsi inséparable de la dimension existentielle dont elle est investie par ces jeunes rappers. Mais l'image du rappeur qui peut vivre une vie aisée à partir de son rap n'est pas un rêve nourri uniquement par les jeunes. Les rappers confirmés que nous avons rencontrés durant cette recherche sont eux aussi habités par cet idéal. Blau, rappeur carioca, nous dit :

« Je connais quelqu'un qui habite pas loin des mecs (du groupe de rap RZO), je pensais que les mecs étaient des stars... Cette personne a dit : J'arrive à la gare et je prends un bus pour aller chez Sandrão. Je lui ai dit : Mais les mecs ne peuvent pas venir te chercher en voiture ? Tu rigoles ?! Ils n'ont même pas de vélo ! Même pas un vélo ? Son *barraco*¹⁵³ n'a rien du tout... qu'est-ce que tu penses ? 'Helião ? C'est pas vrai... Si Helião n'en a pas... un jour je vais savoir la vérité.' »

Dans son image de la star, celle-ci ne peut pas se déplacer à pied. Nous pourrions penser que « *la vérité* » pour Blau serait le face-à-face entre l'idéal et la réalité, la rencontre entre l'idéal projeté sur le modèle et ce que le rappeur vit dans la réalité. Les rappeurs confirmés brésiliens et français arrivent difficilement à vivre de leur rap¹⁵⁴, même s'ils sont nourris par l'idéal et s'ils le nourrissent. Derrière le rappeur idéal, vit le rappeur réel. A propos de son métier d'animateur des ateliers de rap, Motion raconte :

« (...) C'est dur de faire ce qu'on fait. Rapper, être DJ, être Bboy¹⁵⁵ c'est difficile. Apprendre à le faire d'une façon cohérente est encore plus difficile. (...) Je crois que c'est reconnu, mais financièrement parlant, ça pourrait être beaucoup plus, et je lutte pour cela. A ce moment, je ne suis pas vraiment prêt pour une lutte syndicale, mais je pense qu'il faut voir... Etre reconnu par des lois, avoir d'autres assurances, au-delà du salaire. C'est un grand travail, c'est un travail d'enseignant, tu vois ? Les enseignants ne sont pas reconnus dans ce qu'ils font, pas du tout. Ce n'est pas bien payé, bien reconnu etc... mais ils ont quand même certaines assurances du travailleur. Je pense que les animateurs d'atelier de rap sont un peu... si un atelier prend fin, il n'a plus rien. »

La multiplication des ateliers inspirés par les éléments de la culture hip-hop dans les favelas a donné lieu à une augmentation des offres de travail proposées aux rappeurs, dj's, bboys et graffeurs par les ONGs locales, néanmoins, les animateurs des ateliers, bien que gagnant de l'argent avec leur art, restent démunis face à l'instabilité de ces activités payées à l'heure et ne donnant pas lieu à un contrat de travail qui assurerait leur protection sociale. L'image de la star laisse place à la réalité du travailleur précaire.

¹⁵³ Barraco : habitation pauvre, construite à base de matériaux de fortune. Nom donné aux habitations des favelas.

¹⁵⁴ A part les rarissimes exceptions qui ont vraiment réussi à faire fortune dans le hip-hop.

¹⁵⁵ Bboy : le danseur du hip-hop.

Dunga, DJ confirmé qui anime des ateliers pour les jeunes dans une banlieue pauvre carioca et des soirées dans les boîtes de nuit des quartiers huppés de Rio, nous parle des difficultés qu'il rencontre pour assurer sa stabilité professionnelle. Pour pouvoir garder son activité de DJ, il a essayé de la combiner avec celle de motoboy¹⁵⁶, un compromis qui lui permettait d'avoir un salaire fixe chaque mois, tout en échappant aux mauvaises conditions des transports en commun qui affligent les travailleurs :

« Je pensais que le truc de motoboy allait faciliter plusieurs choses... car ça n'est pas uniquement la question des sous, c'est aussi la question du travail. Oui, du travail aussi ! Je vais travailler en bus, le bus blindé du matin, pour rentrer dans le bus blindé du soir... c'est le besoin, n'est-ce pas ? Je vais avoir un moyen de transport, je vais gagner relativement bien, mais je savais les risques... Donc ce que j'ai fait : j'ai vendu mes platines pour pouvoir avoir de l'argent fixe tous les mois, pour que ma mère ne m'embête pas. »

Finalement, plutôt que de concilier ses deux activités comme il nous le dit dans l'entretien, Dunga montre par son récit une alternance entre elles qui dévoile la précarité et l'instabilité de sa situation. Les risques dont il nous parle seraient de ne pas réussir à poursuivre ses activités de DJ et de devoir s'installer dans l'activité de motoboy qui assurerait son entretien :

« C'est toujours ce cercle vicieux : je vends une moto et j'achète des platines, après je vends les platines et j'achète une moto... cela a déjà eu lieu deux fois. J'espère que ça n'aura pas lieu une troisième... J'ai fait ça une première fois, j'ai vendu la moto et j'ai acheté les platines, après j'ai eu... il y a eu d'autres trucs... je ne me souviens plus maintenant de ce qu'il s'est passé... mais j'ai vendu les platines. Après j'ai acheté une autre moto, la moto m'a donné plein de soucis et j'ai vendu la moto et j'ai acheté d'autres platines. (...) J'avais vendu mes platines à un mec, je suis allé chez lui, j'avais vendu mes platines pour huit cents reais et j'ai les ai rachetées mille au même mec !! Tu vois la folie ?! (...) J'avais de l'amour, de la tendresse pour ces platines... elles avaient même des prénoms, c'était Bonnie et Clyde ! »
(Rires)

Non sans humour, Dunga décrit les allers-retours chaotiques entre les platines et les motos, dans la quête d'un compromis entre la stabilité d'une activité qui n'apporte pas la réalisation de soi, le plaisir et le sens d'une autre, incapable d'apporter la sécurité

¹⁵⁶ Motoboy : emploi qui consiste à faire la livraison de produits, aliments ou documents en moto.

économique au DJ. La précarité de sa situation rend la stabilité difficile et Dunga oscille entre l'idéal et la réalité. Mais son récit nous dit que, pour l'avenir du sujet, l'un ne tient pas sans l'autre : il persiste à essayer de gagner sa vie avec un travail qui procure du plaisir. Le DJ poursuit dans la 'galère' d'une réalité dont les contraintes rendent difficile de se rapprocher de son idéal.

Si le discours du hip-hop dénonce les injustices sociales et exige réparation et transformation, tout en revendiquant des chances égales pour tous, la démocratisation de l'accès à l'éducation, au travail, au loisir, la figure idéale du rappeur, poursuivie par les jeunes rappeurs comme un modèle à atteindre, dévoile l'oppression de leur condition qui ne permet de sortir de la précarité qu'à ceux qui bénéficient de trajectoires d'exception. Selon L.P,

« Il y en a plein aujourd'hui qui commencent à faire cette musique là parce que ils ont l'intention de faire des sous avec etc... parce qu'ils ont des images des clips, machins, des grosses voitures et ci et ça... alors c'est vrai qu'il y en a pour qui ça se passe comme ça, mais 1 sur 100 mille, tu vois ? Il y en a pas beaucoup qui en vivent, encore moins qui en vivent grassement. (...) Ils arrivent dans ce milieu-là, ils ne connaissent pas grand chose, ils veulent rapper, ils ont l'intention de faire des sous avec, parce qu'ils veulent s'en sortir, mais en même temps je ne peux pas leur en vouloir, tu vois ? »

Le modèle idéal du rappeur devient pour les jeunes qui s'y attachent un moyen de s'en sortir, un idéal qui nourrit l'illusion d'avoir une trajectoire d'exception, de percer, de devenir riche, d'être respecté.

Eugène Enriquez (1997) opère la distinction entre deux types d'imaginaire, l'imaginaire leurrant et l'imaginaire moteur. L'imaginaire est leurrant lorsqu'il enferme l'individu dans le piège de ses propres désirs d'affirmation narcissique, dans son fantasme de toute puissance et le pousse à les transformer en réalité. L'imaginaire moteur, lui, conduit à la création. Pour l'auteur, si « l'imaginaire est toujours irréel, il est aussi ce qui nourrit le réel ». En l'absence d'imaginaire, le désir se contient dans la mesure où il est prohibé, sans pouvoir trouver de voies pour sa réalisation. L'imaginaire moteur se situe du côté des projets, des pratiques sociales innovantes, des ruptures des modèles de fonctionnement établis par le biais de l'expression créative dans l'inventivité technique et sociale. Ainsi, les individus peuvent

construire un idéal commun, qui autorise le rêve, et la possibilité de changement, voire de mutation. (Enriquez, 1997, pp. 35-36)

L'imaginaire des jeunes autour du rap est tiraillé entre ces deux opposés. Il peut être moteur, dans la mesure où il rassemble les jeunes autour d'un mouvement culturel urbain, qui propose à la jeunesse défavorisée un espace pour créer de nouveaux modes d'expression par le biais de la danse, du chant, de la musique et des arts plastiques. Ce mouvement a comme socle le désir commun des jeunes qui est de vivre autrement dans la société. Cet espoir collectif se nourrit de l'imaginaire moteur qui pousse vers la transformation sociale. Il peut être aussi, pour le jeune, un moyen de rêver individuellement à un autre avenir, le rap se présentant comme un tremplin pour accéder à une vie meilleure. Mais le rap est traversé également par un aspect leurrant, dans la mesure où il est investi comme un moyen de satisfaire les exigences narcissiques, vidées de toutes les potentialités créatives du processus de construction d'un changement. Dans ce cas, le succès et l'argent sont convoités et attendus comme un coup de baguette magique qui permettrait de sortir de la pauvreté et de la domination pour s'affirmer par la toute puissance.

Le personnage de Scarface (Brian de Palma, 1983) est réputé parmi les jeunes rappers du Blanc-Mesnil¹⁵⁷. Tony Montana incarne l'émigré cubain aux Etats-Unis dont le rêve américain ne pouvait se réduire à vendre des frites à Miami. Par le biais du trafic de drogue, Tony réussit à obtenir le respect, la fortune et une belle femme. La scène mythique du film où Tony voit dans le ciel le dirigeable où il a pu lire la phrase qui est devenu son adage, « *The world is yours* », révèle l'âme du personnage. Tony est devenu son propre idéal, celui qu'il voyait de très loin, quand il est arrivé en Amérique. Il a retrouvé la toute puissance narcissique, le pouvoir qui, de dominé, lui a permis de devenir dominant. Mais la fin du film nous montre la face mortifère d'un pouvoir sans limites qui entraîne la mort et la destruction de ce qui l'entoure. La fascination des jeunes rappers français pour l'histoire de Scarface fait entendre le sens de l'identification à des personnages d'exception, qui leur permettront de rêver du revers de leur condition, mais nous pouvons interpréter la fin du héros comme un avertissement concernant le côté mortifère de l'imaginaire leurrant qui s'appuie sur la régression vers la toute puissance narcissique.

¹⁵⁷ Dans le film L.A.P.A, de Cavi Borges et Emilio Domingos (2007) Black Alien, rappeur carioca, porte un t-shirt marqué 'Scarface' pendant son entretien.

La trajectoire exceptionnelle ne peut s'affirmer que dans des circonstances hors norme, elle ne se reproduit que très rarement. Un tel modèle, mis à la place de l'Idéal du Moi, met en question son rôle moteur, dans la mesure où l'individu ne trouve pas dans la réalité externe des moyens solides sur lesquels appuyer les projets qui lui permettront d'approcher de son idéal. Vivre de son rap est aussi improbable qu'incertain, ce qui révèle la fragilité de l'entreprise. L'absence d'alternatives pour la réalisation de soi en dehors du hip-hop dévoile l'assujettissement dans lequel vivent ces jeunes, dont l'espoir se fonde sur l'aspiration à une carrière artistique associée à l'espace urbain où ils vivent.

L'issue et la réduction de l'écart entre le Moi et l'Idéal du Moi se trouve dans la production fantasmatique, dans laquelle, à travers l'illusion, l'individu rêve des contours inatteignables de son idéal. L'activité fantasmatique compense ainsi l'impuissance de l'individu face à un Idéal du Moi trop éloigné. L'effet en sera le désinvestissement de la réalité pour trouver refuge dans l'imaginaire leurrant. Les jeunes deviennent ainsi prisonniers de leurs illusions. Pour Chasseguet-Smirgel,

« L'activité fantasmatique, indépendamment même de son contenu, constitue donc une plongée dans un univers où l'enfant a essayé de surmonter sa frustration et son impuissance par la toute-puissance de sa pensée. Elle semble posséder un statut particulier puisque par rapport à l'Idéal du Moi adulte qui pousse le sujet vers la réalité, elle est régressive, dérisoire et, constituant le rappel d'une blessure narcissique fondamentale, est fauteur de honte ; en même temps que par ses contenus, elle est à même de compenser les manques qui lui ont donné naissance. » (Chasseguet-Smirgel 1975, pp. 244 et 245)

Le rap peut être investi par certains jeunes comme une alternative permettant de sortir de la pauvreté, comme une alternative aux emplois pénibles et insuffisamment rémunérés qui guettent leur condition sociale. Mais, face au rappeur idéal qui gagne sa vie avec son rap, l'écart entre le Moi et l'Idéal du Moi devient infranchissable pour la grande majorité des jeunes, qui se réfugient ainsi dans une production fantasmatique où ils peuvent rêver d'argent, de pouvoir, de reconnaissance, de respect, une échappatoire à la vie de précarité.

Le développement psychique de l'individu engage inévitablement le processus de deuil des imagos parentaux, qui devront être désinvestis par le sujet de façon à ce qu'ils puissent intégrer d'autres modèles, qui conduiront l'individu à la réalisation de son projet de

vie. Or, chez les jeunes que nous avons rencontrés, la dévalorisation des modèles parentaux n'est pas le résultat de l'évolution du cheminement du sujet cherchant à investir d'autres modèles, mais la conséquence du regard de l'autre à partir de leurs inscriptions sociétales, qui aura des conséquences, non seulement pour le développement socio-psychique des jeunes, mais aussi pour la suite des modèles qui seront choisis.

L'affiliation au hip-hop peut être un moyen, pour les jeunes, d'agir sur les effets qu'a la transmission de la place sociale des parents. La haine face aux injustices sociales, l'affirmation du respect dû aux parents, le positionnement critique vis-à-vis de leur histoire peuvent trouver une expression collective par le biais du mouvement culturel. A travers le hip-hop, les jeunes rappeurs peuvent objectiver leur vécu et le transformer en un objet externe, un rap, ce qui devient un moyen pour eux de se confronter avec leurs expériences grâce au soutien du groupe de pairs. Action qui entraîne une prise de recul avec l'histoire individuelle pour l'inscrire dans une histoire collective, qui est aussi l'histoire de l'apparition des favelas et des banlieues comme espaces urbains dans la ville, comme celle de l'immigration et du racisme. Nous pouvons ici identifier la dimension sociale du conflit psychique et la dimension psychique du conflit social. Nous avons cependant attiré l'attention sur l'aspect leurrant que peut avoir l'investissement, par les jeunes, de l'idéal du rappeur, dans la mesure où sa trajectoire d'exception devient un modèle à atteindre et la dernière possibilité qui permettrait au jeune d'avoir à la fois une vie aisée et une activité permettant la réalisation de soi.

En outre, en l'absence de possibilités d'objectivation et d'expression de la souffrance, il pourrait se produire une intériorisation de l'infériorité et de l'humiliation, ce qui provoquerait la rupture des liens sociaux et le repli sur soi. Dans ce sens, l'expérience collective de l'affiliation au mouvement hip-hop pourrait se présenter comme un socle collectif favorisant l'élaboration de l'expérience de filiation individuelle des jeunes.

2. La constitution du groupe : rap et territoire, les enveloppes groupales

Dans le sous-chapitre précédent, nous nous sommes concentrés, notamment, sur la discussion autour des liens verticaux attachant le jeune à ses modèles idéaux, en émettant des hypothèses à propos du rapport entre la filiation et l'affiliation au hip-hop de même qu'à

propos des liens du jeune avec l'idéal du rappeur. Nous devons désormais nous consacrer à la discussion portant sur les liens horizontaux entre les jeunes qui constituent la fratrie.

Le hip-hop est né dans un espace social avec lequel le mouvement culturel établit une relation charnière. Mais le rap ne se lie pas uniquement au territoire urbain par ses origines et par les cibles de ses revendications. La relation entre rap et territoire se déploie en créant d'autres significations pour les jeunes rappeurs qui actualisent, réinventent et réinvestissent le rapport entre ces deux éléments, lesquels, en se reliant, forment le ciment groupal.

Pour Didier Anzieu (1999), le groupe s'inscrit dans une trame symbolique, l'enveloppe groupale, « qui lui assure son unité, sa continuité, son intégrité, sa différenciation périphérique de l'interne et de l'externe, avec une zone de transition entre l'un et l'autre permettant certains types d'échanges, avec des zones excentrées de dépôts, d'implications, d'oublis. » (p. 221) Cette enveloppe donne existence au groupe et le tient. L'enveloppe groupale se formera dans le partage de rites, d'actes, de valeurs, de pensées qui assigneront sa particularité au groupe. Avant qu'elle ne soit constituée, nous ne pouvons parler que d'un agrégat humain.

Enriquez (1999-a) rappelle que le groupe est « le lieu où s'expriment, à la fois d'un côté, le besoin de protection, le repli identitaire et donc la recherche de l'homogène, du conforme, de la volonté agonistique, et de l'autre, le lieu de la communication, du dialogue, du débat, du combat langagier entre les personnes, qui favorise l'ouverture au monde et le travail de l'interrogation » (p. 801), en se construisant toujours par rapport à un tissu social plus large, par rapport à un extérieur. Nous verrons que le groupe constitué à travers l'expression par le rap et le territoire oscille entre ces différentes expressions, inscrites dans un contexte social.

Le rap et le territoire se relient dans la construction de l'enveloppe groupale qui viendra assurer l'existence du groupe, constituant les frontières entre le dedans et le dehors qui auront une fonction protectrice pour les jeunes et serviront de repère à son positionnement face à l'autre égal ou différent. Mais tout d'abord, nous devons analyser la construction du territoire en tant qu'enveloppe groupale pour ensuite analyser comment les jeunes l'associent au rap.

2.1. La cité et la favela : le territoire comme enveloppe groupale

David Lepoutre (1997) affirme dans sa célèbre étude ethnographique auprès des jeunes de La Courneuve : « Le territoire est surtout culturellement inventé et construit. L'espace de la cité est approprié et investi mentalement par les adolescents. » (p. 55). Si notre recherche nous amène à faire la même observation que l'auteur, nous essayons toutefois de faire un pas de plus pour analyser *comment* le territoire est investi par les jeunes, la sociologie classique ne nous permettant pas d'identifier les processus internes qui mobilisent le sujet dans le choix de ses objets d'investissement. La sociologie bourdieusienne nous fait comprendre que les individus incorporent des habitus liés à leurs appartenances sociales, mais ses analyses ne nous permettent pas de comprendre comment leurs subjectivités participent aux mécanismes de reproduction ou de transformation sociale. Notre démarche nous amènera ainsi à examiner les processus psychiques à l'oeuvre dans les phénomènes sociaux, en décryptant les enjeux qui soutiennent l'attachement du jeune au territoire qui devient par là-même « culturellement inventé et construit ».

Dans l'ouvrage « L'invention du quotidien » Michel de Certeau (1994) et ses collaborateurs interrogent en profondeur les significations des quartiers pour leurs habitants :

« Le quartier est le moyen terme d'une dialectique existentielle (au niveau personnel) et sociale (au niveau des groupes des usagers) entre le dedans et le dehors. Et c'est dans la tension de ces deux termes, un *dedans* et un *dehors* qui devient peu à peu le prolongement d'un dedans, que s'effectue l'appropriation de l'espace. » (Mayol, 1994, p. 21)

Suivant sur ce point la pensée de Mayol (de Certeau 1994), nous avançons l'hypothèse que la cité et la favela, en tant que moyen terme d'une dialectique entre un *dedans* et un *dehors* crée l'espace intermédiaire entre la maison (chez soi) et la société, entre le jeune et l'autre. Au Blanc-Mesnil, la cité se constitue également comme un moyen terme entre le *bled*¹⁵⁸ et la France. Les jeunes trouvent dans les frontières géographiques et symboliques de

¹⁵⁸ 'Bled' est employé par les jeunes du Blanc-Mesnil pour faire référence au pays d'origine, et peut désigner non seulement les pays arabes, mais aussi des pays de l'Afrique Noire. Par ailleurs, quand je partais au Brésil, certains jeunes me demandaient à mon retour comment cela s'était passé 'au bled'. Ce mot arabe a été approprié par le vocabulaire des jeunes pour identifier un espace géographique qui sous-entend à la fois une origine, un déplacement et une dimension affective.

l'espace social cette enveloppe, nécessaire au groupe de pairs, qui se constitue comme un espace transitionnel entre la subjectivité interne et la société objective.

Poursuivant dans la même perspective que l'auteur, qui pense que l'appropriation de l'espace est faite à partir du 'prolongement d'un dedans', nous proposons de considérer la cité et la favela comme la continuation de la subjectivité du jeune. Le 'dedans' étant pour nous ici l'espace intime du sujet, sa propre intériorité, qui se prolonge dans le territoire.¹⁵⁹ Dans l'extrait qui suit, L.P. fait le lien entre le quartier et la construction de soi :

« C'est-à-dire que ton quartier, avec les amis avec qui t'as grandi, les potes de ton quartier, bah, en gros c'est tout ce que t'as. Tu vois ? (...) t'as que ça. Si on t'enlève ça... Tu vois ? T'es... voilà. Depuis qu'on est petit, tu descends de chez toi, tu vas en bas. (...) t'as pas beaucoup de moyens, pas beaucoup de loisirs, c'est vraiment, c'est vraiment dehors (...) il y a des trucs que tu ne vas pas dire à tes parents. Voilà. Les parents sont à des kilomètres de ce qu'on vit. Ils ont leur vécu, on a le nôtre. Eux, ils viennent du bled, nous, on a vécu ici. On ne cogite pas tout le temps pareil. On ne se comprend pas sur tout. Une famille noire, arabe, tout ça, contrairement à une famille 'blanche' entre guillemets, on a moins ce rapport, je veux dire, de dialogue entre parents. On a la tendance d'être plus pudique parce que tu ne dis pas à l'intérieur de la maison, dehors c'est vraiment où avec tes potes tu fais ta vie, tu te construis. Où tu peux tout dire parce qu'ils sont comme toi. Ils vivent la même chose à la maison, la même chose dehors (...) c'est vraiment une fraternité, c'est vraiment une famille non constituée. (...) Ils nous ont mis là, là, là... (*en me montrant les bâtiments*) On est nés là, on n'a connu que ça. »

Dans le discours du rappeur, le quartier occupe cette place intermédiaire où le jeune vit et élabore l'entre-deux de son expérience dans la banlieue française soutenu par le groupe de pairs. D'un côté, il y a la maison, les parents, le *bled*, et, de l'autre côté, la société française, l'autre, la France. Les parents viennent du *bled*, la différence entre leurs vécus en France les séparent et rend les enfants en partie étrangers à leurs parents¹⁶⁰. Mais L.P. ne se reconnaît pas non plus dans le modèle français, représenté dans son imaginaire par la famille blanche

¹⁵⁹ Au cours de notre analyse, nous verrons que les significations de 'dedans' et 'dehors' ne sont pas figées, elles se déplacent en fonction des enjeux socio-psychiques qui se posent au sujet, ce qui fait que le quartier et la favela peuvent signifier dedans ou dehors en fonction du positionnement subjectif du jeune.

¹⁶⁰ Les contradictions de la vie dans un 'entre-deux' ainsi que la rupture des enfants avec le modèle parental sont également exprimées dans un émouvant entretien accordé par Zahoua, jeune étudiante de 21 ans, née en France, fille de parents algériens, à Abdelmalek Sayad (2006). Selon Sayad, même si ces enfants ne sont pas immigrants, le discours qui est porté sur eux les renvoie au statut de l'immigration, même si elle n'est pas la leur, ce qui entretient la fragilité de ces jeunes.

dont les parents parlent aux enfants dans une relation ouverte, contrairement à eux qui auront des échanges en *dehors* de la maison. Le quartier se présente ainsi comme le lieu où se condense ce double sentiment de désappartenance : il désigne ceux qui ont quitté leur pays d'origine et ceux qui ne se sentent pas intégrés dans la société française. Mais le quartier s'affirme également comme l'espace d'ancrage de la sociabilité du groupe de pairs, où les jeunes expérimentent la « *fraternité d'une famille non constituée* ». Si les appartements sont petits pour accueillir les familles nombreuses et les différences qui se creusent entre enfants et parents, dans le quartier les jeunes trouvent à *la Barrière*, à *la Place Hassan Larrage*, au *Centre commercial*, des espaces géographiques et symboliques pour l'échange. Le territoire, le jeune et le groupe renforcent mutuellement leurs existences. Le quartier et le groupe de pairs sont désignés par L.P. comme la seule chose qui leur appartienne. Le rappeur ne finit pas sa phrase : « *Si on t'enlève ça... T'es... voilà.* ». Nous pouvons penser que, dans son imaginaire, la disparition du territoire et du groupe de pairs en tant qu'enveloppes psychiques ferait tomber l'individu dans le vide où le sujet ne trouve plus de contenant.

Nous avons pu entendre la force de l'attachement à l'espace social également chez les jeunes que nous avons rencontrés à Rocinha. Lena, jeune rappeuse de 15 ans nous dit à propos de son vécu dans la favela :

« Je pense que la discrimination vis-à-vis de la favela est un problème. Parce que, par exemple, quelqu'un qui sort d'ici a la marque *favelada*¹⁶¹, elle sera considérée comme ceci, elle sera considérée comme cela... si la personne est faible, elle n'aura pas le courage, elle va se sentir mal et elle ne voudra plus sortir d'ici. Parce qu'ici c'est un endroit d'accueil. Et en *dehors* d'ici ce n'est pas comme ça. En dehors personne ne te connaît, personne ne te dit bonjour. Donc, la personne ne veut plus sortir d'ici (...) Je suis dans la rue, ici, ce n'est pas tout le monde, mais une bonne partie des gens me connaissent déjà. Quand je vais à un autre endroit, personne ne sait qui je suis. Donc, c'est bien. C'est comme un arbre qui crée ses racines. J'ai mes racines ici. Donc c'est pour ça que j'aime habiter ici. Donc, ce que je pourrai faire, je le ferai pour que la Rocinha soit meilleure. »

Lena nous parle de la protection procurée par l'espace social face à l'hostilité du *dehors*. Dans la favela, la jeune est en sécurité, entourée par l'accueil des semblables qui procure un refuge à la stigmatisation de l'image renvoyée par l'extérieur à ses habitants. L'enracinement où elle a grandi se traduit dans un engagement pour améliorer la Rocinha, dans l'affirmation de son sentiment d'appartenance à la favela mise en valeur par son

¹⁶¹ Favelada : habitante d'une favela

ambiance chaleureuse, se différenciant positivement des autres espaces de la ville. Lena montre ainsi que les difficultés que vivent les habitantes se situent également à l'extérieur de l'espace social, dans le rapport de discrimination qui se transforme en violence symbolique produisant le repli des habitants sur la favela.

Ces deux extraits révèlent ce que nous avons constaté dans l'ensemble des entretiens réalisés pour cette recherche : l'attachement au territoire n'est pas exprimé de la même façon par les jeunes français du Blanc-Mesnil et les jeunes brésiliens de la Rocinha. Pour les premiers, le quartier est collectivement surinvesti comme la seule chose que les jeunes possèdent pour soutenir leur existence sociale, mais l'attachement au territoire prend en même temps les aspects d'une révolte qui se mue en déploration au sujet du lieu de vie. Du côté des jeunes brésiliens, l'investissement dans l'espace urbain prend une dimension affective positive, voire romantique, qui les engage à y rester pour l'améliorer.¹⁶²

Les jeunes ont grandi dans la cité et dans la favela. Les frontières du territoire symbolisent la protection mettant le jeune à l'abri du regard des sociétés française et brésilienne, et fonctionnent comme cette enveloppe à l'intérieur de laquelle il développera la construction de soi. Chez les jeunes brésiliens et français, l'appartenance au groupe implique d'emblée l'inscription et l'engagement dans le territoire. Selon Anzieu, l'enveloppe groupale est

« Une enveloppe vivante, comme la peau qui se régénère autour du corps, comme le moi qui s'efforce d'englober le psychisme, une membrane à double face. L'une est tournée vers la réalité extérieure, physique et sociale, notamment vers d'autres groupes, semblables, différents ou antithétiques quant au système de leurs règles et que le groupe va considérer comme des alliés, des concurrents ou des neutres. Face par laquelle l'enveloppe groupale édifie une barrière protectrice contre l'extérieur. (...) L'autre face est tournée vers la réalité intérieure des

¹⁶² Nous pouvons penser que cette différence tient également à la façon dont les endroits ont été appropriés par les habitants, ainsi qu'aux conditions de vie qui y sont liées. Dans les années 80, les habitants qui arrivent pour vivre au Blanc-Mesnil rencontrent un paysage gris, composé par la dégradation des bâtiments impersonnels, désormais destinés à accueillir les familles pauvres. A cela s'opposent les conditions à Rocinha, où, même si les *barracos* étaient pauvres, construits avec des planches et du bois, ils pouvaient petit à petit être améliorés par les matériaux achetés avec les économies des familles. Cela fait que leurs façons d'arriver, d'occuper et d'investir l'espace ne sont pas les mêmes. A cela s'ajoute la différence de la position géographique du Blanc-Mesnil et de la Rocinha par rapport à la ville, et les conséquences que cette situation produit dans l'interaction avec l'espace, dans la quête de travail et de loisirs. Le Blanc-Mesnil ne profite pas de l'agitation parisienne, les habitants sont isolés dans cette ville où on ne parvient que par le RER. Située dans la ville, Rocinha est une favela dynamique, vivante par le commerce, les bars et les nouvelles constructions d'habitations qui valorisent l'espace social.

membres du groupe. Il n'y a de réalité intérieure inconsciente qu'individuelle, mais l'enveloppe groupale se constitue dans le mouvement même de la projection que les individus font sur elle de leurs fantasmes, de leurs imagos » (Anzieu, 1999, pp. 1-2).

Notre hypothèse est que le rap, ainsi que le territoire, fonctionne comme une enveloppe groupale pour les jeunes, dans la mesure où l'activité les rassemble et pose un contenant pour l'expression et la construction de soi, créant ainsi une intériorité et une extériorité par rapport à eux. Ces deux enveloppes se renforcent réciproquement pour la constitution groupale. Nous verrons par la suite que l'investissement narcissique dans le groupe sera potentialisé par cette expression artistique, ce qui viendra renforcer et mettre en scène les enjeux socio-psychiques liés à l'appartenance et à l'inscription du jeune dans le territoire.

Des spécificités locales font que l'articulation entre rap et territoire prend des formes distinctes dans les groupes de jeunes en fonction des singularités du Blanc-Mesnil et de la Rocinha que nous nous proposons d'examiner à travers les dimensions imaginaire et symbolique qui traversent le jeune et le groupe dans la réalité de leurs pratiques sociales et culturelles.

2.1.1 Rap et pratiques groupales au Blanc-Mesnil

Au Blanc-Mesnil, les pratiques qui gravitent autour du rap ont été assimilées aux pratiques culturelles locales des grands ensembles et se réalisent dans l'espace de la cité¹⁶³. D&T, association fondée par les grands frères, est en proximité avec les jeunes et avec les

¹⁶³ Ce que nous avons pu observer pendant la réalisation de notre terrain de recherche au Blanc-Mesnil à propos des espaces où se déroulent les pratiques groupales centrées sur le rap se distingue des observations réalisées par Sylvia Faure et Marie-Carmen Garcia (2005) lors de leurs enquêtes sur la danse hip-hop dans différentes villes de France, où les sociologues ont constaté l'institutionnalisation des pratiques en rapport avec cette danse. En définitive, la pratique de la danse de rue était une réalité dans les années 80 – 90, époque de formation des 'aînés', danseurs professionnels liés au courant *old school* du mouvement. Dans l'extériorité du quartier, ils cherchaient les improvisations créatives, au cœur de leur pratique. Pour les jeunes de la génération actuelle, la recherche et le développement technique se font, selon les auteurs, dans les gymnases et dans les salles de danse. Ce qui est sans doute lié, ainsi que nous l'avons également présenté dans cette recherche, aux possibilités d'insertion professionnelle associées à la danse hip-hop. En effet, cette pratique peut déboucher - pour ceux qui ont cumulé un certain nombre de capitaux – sur les métiers de danseur et de chorégraphe, sur la professionnalisation dans le secteur socioculturel (animateurs sportifs) ou plus modestement sur l'encadrement des jeunes des cités HLM par le biais de dispositifs socio-culturels et socioéducatifs (p. 47), alternatives qui n'existent en aucun cas au niveau de la pratique du rap. Les performances des jeunes rappers peuvent difficilement se transformer en un capital permettant de trouver un travail. Le débouché que constitue le statut d'encadrant d'atelier de rap, au delà de son caractère ponctuel, reste une activité réservée aux quelques rappers qui ont réussi à devenir confirmés.

pratiques de la cité. Même si elle fonctionne dans une salle de la MJC, le local reste un prêt, ce qui marque une *relative* autonomie de l'association vis-à-vis de l'organisme et, par conséquent, une certaine non-institutionnalisation.

D&T se présente ainsi comme un local supplémentaire où les jeunes peuvent se rencontrer et faire du rap. Les jeunes rappers y viennent pour « *poser un morceau* », qui la plupart du temps a été composé ailleurs¹⁶⁴. Les autres artistes de la cité qui accompagnent celui qui vient d'enregistrer connaissent par cœur les *doublures*¹⁶⁵ à faire, les refrains à rapper... Ce qui révèle que la salle s'inscrit dans une pratique qui, dépassant largement le lieu, est nourrie et développée dans les autres espaces de socialisation de la cité. Combustible et Nisu ont réussi avec deux autres amis à aménager un espace transformé en local réservé au rap. Dans la cité, ils échangent des morceaux, font des vidéo-clips...

Ana : Qu'est ce que vous faites dehors ?

Combustible : On parle de rap, de filles... Après on va dans un local, on joue à la Play.

Ana : Dans une cave ?

Combustible : C'est comme une cave. C'est aménagé. On a un micro-onde, un canapé, un écran plat...

Ana : Et comment vous avez fait tout ça ?

Combustible : J'ai installé une prise. On a acheté... (En tournant la tête vers l'autre côté)

Ana : Elle est en bas (*de l'immeuble*)?

Combustible : Non, justement, elle n'est pas en bas de l'immeuble...

(...)

Ana : L'histoire de la cave aménagée avec micro, écran plat... c'est cool ça...

Combustible : C'est bon, hein ?! C'est mieux que ma chambre. On a un aspirateur et tout.

Ana : Qui entretient l'espace ?

Combustible : On n'est que quatre dedans. Et il n'y en a qu'un qui a la clé.

Ana : Et donc vous avez un planning du jour qui dit quand chacun a le droit ?

Combustible : Oui, on a un planning. (...)Oui, des fois on écrit nos textes là-bas aussi...

Combustible : C'est rare qu'on soit tous parce qu'on salit après... Des fois on rentre, on est à deux, on joue à la Play, après on écrit (*du rap*)... on met l'instru et on écrit.

¹⁶⁴ Sauf quand il s'agissait des ateliers thématiques, ponctuellement proposés lors du Projet France X Brésil. Dans ce cas, les jeunes étaient encadrés par un raper et écrivaient sur place des paroles de rap pour la réalisation du projet.

¹⁶⁵ Doublures : d'autres rappers chantent des passages spécifiques du morceau, pour « doubler » la voix du raper auteur du rap.

Nisu et Combustible décrivent un espace intime, aménagé et maintenu par leurs soins, destiné à la rencontre et au partage entre les pairs. C'est dans cet espace paisible et confortable créé au sein de la cité qu'ils se retrouvent pour écrire les paroles de rap. La rigueur avec laquelle ils gèrent l'espace dévoile l'investissement matériel et affectif d'un lieu intime, d'un chez soi « mieux que *sa* chambre, » dit Combustible, et qui offre la protection nécessaire pour la réalisation d'un retour sur soi.

Nous sommes ainsi conduits à approfondir nos hypothèses sur les significations des pratiques groupales centrées sur le rap, et sur leur inscription dans les pratiques groupales en usage dans les cités des Tilleuls et du 212. Ce qui demandera d'abord d'examiner l'expression de l'attachement au territoire que les jeunes rappers du Blanc-Mesnil manifestent par le biais de « l'éthos guerrier ».

– Territoire et capital guerrier au Blanc-Mesnil

Karim dit dans son rap : « *15 piges, dans ma tête et dans tes murs c'est gravé* ». Le jeune rappeur a tagué son *blaze*¹⁶⁶ sur plusieurs endroits au Blanc-Mesnil : sur les stores de la boulangerie et de la boucherie, sur un siège du bus, sur les murs des caves, sur les arrêts de bus... Lors d'un atelier photo que nous avons réalisé, Karim a pris uniquement des photos des tags de son blaze. Un jeune rappeur regardant ses photos dit : « *Il s'aime trop ce mec !* » D'autres jeunes participants de l'atelier ont pris en photo les tags de leurs amis.

Le graff et le tag¹⁶⁷ sont liés, tous les deux se caractérisent comme des modalités d'occupation de l'espace public et comme une façon, pour le passant, d'y laisser sa trace. Pour Bazin (1995), « le tag flèche le parcours du tagueur », ce que nous pouvons comprendre en revenant à l'idée de Certeau (1994), celle du marcheur qui s'approprie une part d'espace à travers son cheminement. Selon Bazin, « poser un tag » est également une façon de graver son « logo », révélant ainsi une récupération de la stratégie publicitaire à laquelle nous sommes tous habitués. A cette différence près que le tag est illégal. Les cités du 212 et des Tilleuls sont largement taguées, entre les halls, les caves, les murs... ; en dehors de quelques exceptions, les tags ne révèlent pas de techniques spécifiques, un simple stylo peut suffire au

¹⁶⁶ Blaze : Le nom artistique du rappeur.

¹⁶⁷ Le tag est le seul des quatre éléments du hip-hop dont la pratique est illégale.

jeune pour laisser sa marque, pratique qui ne nous semble ainsi pas forcément associée à une appartenance au mouvement hip-hop mais qui paraît se fonder sur le plaisir narcissique de laisser son empreinte personnelle sur le territoire et de participer au décor de son espace de vie¹⁶⁸. Nous pouvons faire l'hypothèse que la pratique du tag, étant hors la loi, évoque un danger, soit de par la localisation de la surface, soit en raison du risque de se faire attraper, danger qui atteste, par ailleurs, de la manifestation, dans le territoire, de la hardiesse, de la témérité de ses habitants et concourt à l'ambiance de la ville qui, comme nous le verrons dans le chapitre suivant, est associée au rap « lourd » créé par ses jeunes rappeurs.

Si les tags symbolisent la relation charnière des jeunes avec le territoire, la dimension fusionnelle s'exprime à travers les rivalités mises en scène lors des bagarres entre les cités. Les frontières symboliques délimitant les territoires opposés sont néanmoins mobiles, et se redessinent en fonction de l'autre, de celui qui fait face¹⁶⁹. Si l'enjeu concerne l'ensemble de la ville du Blanc-Mesnil, les jeunes du Nord s'opposent aux jeunes du Sud.¹⁷⁰ Mais la rivalité peut également se jouer entre les cités du Nord, dans ce cas, notamment entre la Cité des Tilleuls et la Cité du 212. Par ailleurs, la Cité du 212 peut s'unir avec d'autres cités voisines, formant le *PD6* (Pont Yblon, 212 et la Cité verte) qui s'oppose à la Cité des Tilleuls.

Selon Chasseguet-Smirgel (1975), l'absence de représentation du Moi psychique conduit l'individu à chercher dans le monde extérieur des miroirs à travers lesquels il puisse voir le reflet de soi. C'est ainsi, à travers le regard de ses semblables, que l'individu pourra s'assurer de l'estime de soi et de la valeur attribuée à son Moi, à travers ce que Honneth (2010) a appelé la reconnaissance symbolique. En effet, la façon dont on est perçu par l'autre équivaut à une projection dans le monde externe du Moi psychique, ce qui lui permet de se soumettre à l'épreuve de la réalité.

Dans l'impossibilité de se représenter autrement, le Moi psychique se sert du Moi corporel pour se frayer une voie d'objectivation dans la réalité, ce qui peut amener une

¹⁶⁸ Par ailleurs, nous ne pouvons pas dire si les jeunes blanc-mesnilois laissent leurs marques en dehors du Blanc-Mesnil.

¹⁶⁹ Lepoutre (1997) décrit également les frontières symboliques délimitées par les jeunes de la Courneuve entre le nord et le sud, avec une particularité : la réputation des quartiers nord, les plus 'chauds', fait que les jeunes du quartier sud se revendiquent du quartier nord, malgré le non-sens géographique. Cela nous permet de saisir la dimension symbolique de la construction du territoire qui dépasse sa topographie.

¹⁷⁰ Cette frontière symbolique correspond à une frontière géographique, la ville étant coupée par une voie ferrée.

confusion entre eux, à partir du moment où les jugements portés sur le Moi corporel s'assimilent au Moi psychique :

« En effet, s'il est normal d'égotiser le Moi corporel, on ne saurait le confondre avec le Moi psychique. Une coalescence absolue des deux aspects du Moi, coalescence dont le but me paraît lié, ainsi que je l'ai dit plus haut, au besoin d'accomplir l'épreuve de réalité, aboutit en fait à altérer celle-ci puisque le Moi psychique n'est pas identique à l'enveloppe corporelle. (...) Le corps est en fait, pour eux, bien plus que le corps, mais le représentant même de leur être intime. » (Chasseguet-Smirgel, 1975, p. 170)

L'affirmation de l'auteure se révèle comme la continuation de la pensée de Freud, qui affirme dans « Le Moi et le ça » :

« Le corps propre, et avant tout sa surface, est un lieu dont peuvent provenir simultanément des perceptions externes et internes. Il est vu comme un objet étranger, mais en même temps il livre au toucher des sensations de deux sortes, dont l'une peut être assimilée à une perception interne. (...) Le moi est avant tout un moi corporel, il n'est pas seulement un être de surface, mais il est lui-même la projection d'une surface. C'est-à-dire que le moi est finalement dérivé de sensations corporelles, principalement de celles qui ont leur source dans la surface du corps. Il peut ainsi être considéré comme une projection mentale de la surface du corps, et de plus, comme nous l'avons vu plus haut, il représente la surface de l'appareil mental. » (Freud, [1923] 2001, pp. 263 – 264)

Nous pouvons ainsi voir dans les bagarres une mise en scène permettant aux jeunes de juger la valeur du soi, mesurée par la force de leurs corps qui représentent la force de leurs cités dont le regard du groupe de pairs porte témoignage. Le corps, ainsi que le territoire d'appartenance, sont investis de libido narcissique : le territoire participe ainsi à la construction du Moi du jeune. Dans ce sens, la fusion du Moi psychique et du Moi corporel nous permet de saisir l'amalgame fait par les jeunes, lequel leur fait ressentir l'attaque portée au territoire comme une attaque personnelle. Les jeunes rappeurs nous parlent de ces conflits lors d'un entretien collectif :

Jordan : voilà c'est ... Comment dire... Admettons y'a telle personne elle est venue... on va dire... elle s'est fait frapper par un mec d'une autre cité, et ben eux y vont s'dire voilà ça c'est ma cité, on est pas des bouffons, on va aller là-bas et voilà. On va se le faire.

Antoine : Règlement de comptes.

Jordan : Voilà. Et ça, ça devient des histoires sans fin.

Kévin : En c'moment c'est... Y'a qu'ça. Ouais y'a qu'ça. Ha ouais, j'sais pas c'qui s'passe quoi mais en c'moment c'est... c'est que ça. Altercations cité, cité, cité, cité...

Le respect du territoire est senti comme traduisant le respect dû à l'individu et les jeunes se rassemblent pour la défense de leur honneur. Des réputations collectives se construisent ainsi et permettent au jeune de s'affirmer à partir de l'affirmation de son quartier.

Des chercheurs intéressés par la jeunesse défavorisée ont identifié l'importance, chez les jeunes, de ce que certains ont appelé le « capital viril » (Carreteiro et Ude, 2007), et d'autres le « capital guerrier » (Sauvadet, 2006), ou encore le « capital agonistique » (Mauger, 2009 ; Lepoutre, 1997). Ces auteurs sont d'accord sur le fait que, par le biais de ce capital, les jeunes peuvent se voir restituer l'estime de soi et accéder à un sentiment de reconnaissance auquel ils n'ont pas pu parvenir au sein des structures sociales classiques comme l'école, le travail et la famille.

Dans les classes populaires, la virilité et la force sont perçues comme une puissance, soit pour le combat soit pour le travail, et deviennent un moyen, pour le jeune, d'acquérir une réputation et du respect. Mauger (1995) indique néanmoins que la crise économique survenue en Europe depuis les années soixante-dix a provoqué l'effritement de l'industrie, et de ses emplois qui exigent de la force physique en tant que force de travail, et les valeurs viriles associées. (pp. 11-12). Selon l'auteur (2006), la dévalorisation du capital physique comme force de travail renforce l'intolérance vis-à-vis des pratiques qui vont vivre ces valeurs viriles au sein des groupes.

Pour Carreteiro et Ude (2007), l'habitus viril se manifeste chez les jeunes défavorisés comme une voie de constitution de leur identité masculine. Ainsi, dans la quête de leur construction en tant qu'hommes et sujets, ces jeunes se lancent dans des combats à caractère ludique qui risquent de connaître des fins tragiques. La prise de risques et la mise en danger constituent pour ces auteurs la manifestation de « l'éthos guerrier ». Les rivalités entre les jeunes blanc-mesnilois et l'expression de l'éthos guerrier peuvent être comprises comme l'expérimentation de nouvelles formes de sociabilité vécues dans les combats entre les

jeunes. La puissance de combat devient un capital symbolique qui permettra au jeune de s'affirmer dans le groupe des pairs.

Nos analyses vont dans le même sens que celles de René Badache (2002), qui a analysé le rituel d'injures entre les jeunes, jeu dont devrait sortir un vainqueur. Pour l'auteur, l'injure crée paradoxalement un contre-lien social et une forme de sociabilité fusionnelle, capables d'engendrer une affirmation identitaire. Les jeunes sont censés y participer sous peine de perdre le respect du groupe. Entrer dans le rituel désigne l'appartenance groupale.

Les combats ont par ailleurs pour fonction d'actualiser la puissance de relation entre le jeune et son quartier, de façon à ce que la cité et le groupe de pairs continuent à fonctionner pour le jeune comme des supports d'appartenance, de force et de protection. La prise de risques est aussi le moment où le jeune fera l'épreuve de sa supériorité vis-à-vis de l'autre. Ainsi, l'exposition au conflit entre les cités lui confère prestige et honneur, acquis par la manifestation de ce que Mauger (2009) a appelé la générosité agonistique :

« Il s'agit de « tenir », mot clé d'un code de l'honneur masculin dont le principe est l'identité conquise par le conflit. L'autorité physique se conquiert dans le travail perçu comme corps à corps avec les choses et dans le défi et l'affrontement, comme corps à corps avec les autres. La générosité agonistique est un signe de richesse dans un univers où le corps demeure l'un des biens les plus précieux et la base d'un mode d'imposition de soi. » (Mauger, 2009, p. 69)

Les bagarres condensent l'affirmation du capital guerrier et la relation fusionnelle avec le territoire qui doivent être exprimés à l'intérieur du groupe de pairs pour qu'ils aient des valeurs structurantes pour le jeune. La construction de l'identité masculine sera soutenue par ces expériences collectives qui produisent de la valorisation de soi reconnue à travers le regard de l'autre. Point qui nous ouvre aux autres significations que les bagarres peuvent avoir pour les jeunes, notamment celle d'une quête d'existence sociale. Lapeyronnie (2008) montre que « l'embrouille » se présente comme un mode de relation. Si les enjeux qui la constituent échappent à la compréhension d'un regard extérieur, elle soude ceux qui sont concernés, à travers la production d'une solidarité interne, et d'une intégration collective, qui contribuent au renforcement des identités et des formes de pouvoir. Selon l'auteur, les embrouilles sont l'expression de « liens forts », qui supposent que « tout le monde connaisse tout le monde », constituant un univers d'interconnaissance, à la fois protecteur et

handicapant dans la mesure où ne se présente pas d'ouverture pour la rencontre avec le monde externe à lui. Les « liens forts » se distinguent des « liens faibles ». Ces derniers se caractérisent par l'ouverture du cercle des relations interpersonnelles, où les personnes ne se connaissent pas toutes entre elles, ce qui a pour effet de créer une ouverture à d'autres possibilités et apparaît comme un mode d'accès privilégié à des opportunités de travail. Selon le sociologue, plus on monte dans la hiérarchie sociale, plus les relations se caractérisent par des « liens faibles ». Nous discuterons par la suite la mise en scène de ces « liens forts » qui marquent l'univers masculin et qui font vivre l'appartenance des jeunes à la cité.

– Le territoire de la cité entre imaginaire, symbolique et culturel

Jordan nous dit, quand nous l'interrogeons sur la façon dont il envisage son avenir:

« Peu importe, loin d'ici, hein. Parce que heu... les gens ici y vivent pour l'rap, y vivent pour la cité. Actuellement si tu meurs, le béton y s'ra toujours là, hein. La cité, elle va pas bouger. Y'en a qui vivent pour leur cité. Ça l'fait, donc voilà, moi j'm' imagine loin d'ici. Moins t'es... t'es ici, mieux tu t'portes. Donc voilà. »

Jordan rappelle que la coalescence entre jeune et territoire est une relation imaginaire : même si leurs vies sont imbriquées avec celle de la cité, celle-ci ne disparaîtra pas avec eux. Les jeunes entretiennent une fusion imaginaire avec l'espace qui prend forme dans la construction de frontières symboliques délimitant, à l'intérieur le territoire d'appartenance et à l'extérieur le territoire rival, les deux côtés étant engagés dans une pratique groupale en quête de reconnaissance mutuelle dans la réalité sociale. Néanmoins, Jordan nous montre que la prise de conscience ne suffit pas et n'est pas à même de changer la force du rapport imaginaire à l'origine de l'amalgame du jeune avec l'espace, qui revient à travers l'affirmation qui clôt son propos : « *Moins t'es... t'es ici, mieux tu t'portes.* »

D'après Anzieu,

« entre le groupe et la réalité, entre le groupe et lui-même, il y a autre chose que des rapports entre les forces réelles ; il y a primitivement une relation *imaginaire*. Les images qui s'interposent entre le groupe et lui-même, entre le groupe et l'entourage expliquent des phénomènes et des processus qui ont été jusqu'ici ou négligés ou attribués à d'autres causes. »

(Anzieu, 1999, p. 53)

Nous passons ainsi à l'analyse de la scène imaginaire dans laquelle se jouent les combats. Habituellement ignorée par les sociologues qui se consacrent à l'analyse de la réalité objective, elle est fondamentale pour comprendre ce qui se joue dans les coulisses de la scène sociale des conflits. Cette *autre scène*, imaginaire et inconsciente, nous permet de saisir au niveau psychique ce qui fait la cohésion du groupe de pairs, laquelle se joue autour de l'attachement au territoire et autour des pratiques agonistiques. Bachmann souligne à propos de la relation des jeunes avec le territoire :

« L'attitude des jeunes à l'égard de leur banlieue natale est marquée par son ambivalence. La cité, c'est la patrie (tendresse et nostalgie...) mais c'est aussi la zone (béton et larmes). C'est d'abord une patrie, aussi curieux que cela puisse paraître : une génération est née sur les dalles, comme autrefois on naissait en Auvergne, en Bretagne ou en Algérie. C'est son seul univers de référence, celui qu'elle est prête à défendre envers et contre tous, avec un manche de pioche, un cocktail Molotov ou une lacrymo. C'est un micro-territoire assiégé, où l'on redoute sans cesse les agressions. Celle d'envahisseurs des cités voisines. Ou celle de policiers qui s'imaginent dans le Bronx... C'est même parfois un domaine dont il est difficile de s'arracher. (...) Certains jeunes d'une quinzaine d'années ne connaissent presque rien du monde, si ce n'est leurs H.L.M., le centre-ville tout proche, et parfois un endroit ou deux en province. » (Bachmann, 1993, pp. 134-135)

Nous pouvons prolonger notre hypothèse en avançant que l'attachement des jeunes à leur banlieue, à leur patrie, se construit en résonance avec l'expérience de déracinement du pays d'origine des parents et se prolonge dans l'impératif de défense de leur territoire dans la cité qui s'impose aux jeunes. Or, à la différence des jeunes brésiliens qui habitent à Rocinha et à Nova Iguaçu et qui se présentent comme un groupe homogène et soudé autour de la nationalité, les jeunes du Blanc-Mesnil sont marqués par l'expérience de l'exil et de l'acculturation vécue à travers l'éprouvé des parents, expérience qui peut intervenir dans l'exacerbation d'une défense territoriale et culturelle de la cité. D'où le repli sur la proximité avec les pairs de la même cité, et la vision d'un extérieur perçu comme persécuteur. Dans ce sens, la fragilité et l'instabilité des frontières telles qu'elles ont été vécues par leurs parents, entre dedans-dehors, entre pays d'origine-cité, peuvent avoir une incidence dans l'irruption des bagarres au Blanc-Mesnil, lesquelles répondraient à la nécessité de tester, par la provocation, les limites d'une protection qui, n'ayant pas été intériorisée par les générations précédentes, n'a donc pas pu être transmise et n'est alors jamais assurée. Ainsi, la défense

topographique de ce qui représente la cité est d'autant plus importante pour les jeunes que leurs parents ont été obligés de quitter leur propre territoire d'origine, les jeunes devant eux-mêmes s'ancrer quelque part pour ne pas répéter la douloureuse expérience de dépossession. Par ailleurs, ces jeunes, malgré leur nationalité, sont renvoyés à la figure de l'immigré. L'étranger n'est pas un citoyen (Kristeva, 2004). Dans ce sens, les bagarres dans les cités génèrent un événement qui affirme leur existence sociale.

Nous devons à présent analyser la dimension imaginaire opérant dans la consolidation du groupe dans la cité. Dans le sous-chapitre précédent nous avons mis en avant la discussion portant sur la coalition du Moi psychique et du Moi corporel du jeune, ce qui nous a permis d'avancer dans la compréhension des enjeux psychiques individuels au sein des pratiques groupales au Blanc-Mesnil. A présent, nous tenterons de mettre en lumière les processus psychiques groupaux qui forment le ciment des liens sociaux entre les jeunes.

– **« Faire – corps » – « Etre –corps » : l'imaginaire groupal¹⁷¹**

René Kaës a, pendant les années soixante et soixante-dix, beaucoup collaboré avec Didier Anzieu au développement du travail psychanalytique dans les groupes. Mais le caractère fructueux de la collaboration entre ces deux théoriciens doit également à leurs divergences. S'ils partagent la perspective avancée par Pontalis selon laquelle le petit groupe fonctionne comme un objet d'investissement pulsionnel et de représentations inconscientes pour ses membres, ils divergent à propos de la formation et du fonctionnement psychique groupal. Leurs désaccords ont été éclairés par Kaës dans sa présentation de la troisième édition de « L'inconscient et le groupe » (1999) de Didier Anzieu. Etant donné que Freud n'a pas développé de métapsychologie permettant d'analyser la situation groupale, les psychanalystes qui s'y sont intéressés ont été amenés à construire des théories susceptibles de rendre compte des phénomènes et des processus inconscients élaborés dans le groupe. D'après Anzieu, il n'y a de « réalité intérieure inconsciente qu'individuelle ». Le « Soi du groupe » est défini comme un contenant, au sein duquel se produit la projection et la circulation de fantasmes et d'identifications entre les membres. Le Soi du groupe est dans ce sens un contenant de contenants d'inconscients individuels, ce qui, selon Kaës, ouvre le débat au sujet de l'articulation entre la réalité inconsciente individuelle et la vie psychique

¹⁷¹ Expressions empruntées à Kaës (2010) dans *L'appareil psychique groupal*.

groupale. Contrairement à Anzieu, Kaës fait l'hypothèse que dans le groupe, les sujets produisent des formations inconscientes spécifiques, qui se présentent comme une caractéristique groupale, telles les alliances inconscientes et l'illusion groupale¹⁷², qui ne correspondent pas à l'appareil psychique individuel. L'auteur développera alors le concept d'appareil psychique groupal. L'hypothèse épistémologique qui soutient l'argumentation de Kaës est que l'organisation psychique de l'individu possède des caractéristiques groupales, actualisées dans les situations de groupe, et y produit « un effet illusoire de coïncidence jubilatoire ou d'inquiétante étrangeté ». Le sujet de l'inconscient est aussi sujet des groupes dans lesquels il se constitue.¹⁷³

Anzieu admet un Soi de groupe, construit à l'intérieur de la frontière établie par l'enveloppe psychique groupale, et ainsi défini par l'auteur :

« Par sa face interne, l'enveloppe groupale permet l'établissement d'un état psychique transindividuel que je propose d'appeler un Soi de groupe : le groupe a un Soi propre. Mieux encore il est Soi. Ce Soi est imaginaire. Il fonde la réalité imaginaire des groupes. Il est le contenant à l'intérieur duquel une circulation fantasmatique et identificatoire va s'activer entre les personnes ». (Anzieu, 1999, p.2).

Si pour Anzieu l'enveloppe groupale est la membrane à l'origine de la formation du groupe et de la création de son espace interne, pour Kaës (2010), pour que le groupe existe, il a besoin d'organiseurs psychiques, qui relient une représentation sociale et une représentation inconsciente, organisateurs du processus groupal lui-même. Pour cet auteur, les représentations sociales, en tant que représentations collectives et culturelles, jouent le rôle de codages des représentations inconscientes, en les rendant accessibles et en permettant l'élaboration de la réalité psychique interne au groupe.

¹⁷² « Illusion groupale » est un concept développé par Anzieu et « Alliances inconscientes » par Kaës. Ces deux concepts seront présentés et discutés dans le sous-chapitre 3.2 *La fratrie et le rap : idéal, illusion et alliances dans le groupe*.

¹⁷³ Quant à nous, si nous concevons l'existence des processus inconscients groupaux, nous ne sommes pas persuadés de pouvoir affirmer l'existence d'un « appareil psychique groupal ». Dans ce sens, nous préférons penser l'existence du groupe à partir d'une enveloppe psychique selon la perspective d'Anzieu, ce qui ne nous empêche pas pour autant de nous référer à Kaës pour penser le « faire corps » comme un désir inconscient vécu dans le groupe.

Parmi les organisateurs décrits par Kaës,¹⁷⁴ nous voulons nous arrêter sur le premier, « l'image du corps », qui intéresse particulièrement notre discussion. Selon l'auteur, l'image du corps est un organisateur privilégié de la représentation du groupe. La métaphore de l'enveloppe corporelle permet l'opposition de l'intérieur et de l'extérieur, ainsi que la plénitude du comble. La représentation du groupe comme corps garantit à la fois son existence et assure l'unification face à la peur du morcellement. Il y a un passage entre « l'être – corps », qui renvoie au fait d'exister et le « faire – corps » qui engage à s'unifier pour l'attaque¹⁷⁵. (Kaës, 2010, p. 61)

« S'il arrive que certains groupes réels se figent dans cette fiction, c'est que l'impasse est devenue complète sur ce qui différencie le psychisme 'individuel' du psychisme 'groupal' : le 'corps' groupal, au lieu de se maintenir comme métaphore, devient le corps imaginaire qui absorbe les corps singuliers. » (Kaës, 2010, p.19)

Nous sommes ici face au phénomène d'illusion groupale décrit par Anzieu (1999) comme un moment « d'euphorie fusionnelle » et de « se sentir bien » que le groupe expérimente dans le fait d'être ensemble. L'illusion groupale répond à la peur de la segmentation en instaurant un « esprit de corps ». Pour cet auteur, le groupe, devant l'illusion groupale, trouvera son enveloppe psychique dans un moi-idéal commun.

Laplanche et Pontalis (2007) ont défini le moi idéal comme une « formation intrapsychique que certains auteurs, en la différenciant de l'idéal du moi, définissent comme un idéal de toute puissance narcissique, forgé sur le modèle du narcissisme infantile. » (p. 255) Ces auteurs renvoient au développement proposé par Lagache à ce sujet : « Le moi idéal sert de support à ce que Lagache a décrit sous le nom *d'identification héroïque* (identification à des personnages exceptionnels et prestigieux) : 'Le Moi Idéal est encore révélé par des admirations passionnées pour de grands personnages de l'histoire ou de la vie contemporaine, que caractérisent leur indépendance, leur orgueil, leur ascendant'. » (Lagache, D., 1958, *apud Ibid.* p.256).

¹⁷⁴ L'auteur identifie quatre organisateurs psychiques de la représentation de l'objet-groupe, qui organisent le processus groupal lui-même : 1) l'image du corps, 2) La fantasmatique imaginaire, 3) Les complexes familiaux et les imagos et 4) L'image globale du fonctionnement psychique (instances topiques). (Kaës, 2010).

¹⁷⁵ Le documentaire « La vida loca » de Christian Poveda, 2009 est assez impressionnant à cet égard. Les membres du gang Mara 18, près de San Salvador en Amérique Centrale, tatouent sur leur propre corps les symboles qui attestent de leur appartenance à l'organisation. Leurs membres font un pas de plus : ils inscrivent sur leur peau et pour toujours le pacte avec le corps groupal.

L'illusion groupale s'exprime dans « l'esprit de corps » du groupe étayé par l'appartenance territoriale au Blanc-Mesnil. Ce corps imaginaire joue au niveau du Soi du groupe, et nous permet de comprendre l'amalgame jeune – groupe – territoire. Le « faire-corps » produit l'unité groupale dans le combat avec l'extérieur au nom du territoire, de la patrie dont les frontières sont délimitées par l'action défensive du groupe soudé par son homogénéité imaginaire. Par ailleurs, l'exposition du capital guerrier et de la solidarité agonistique donne les repères qui vont aider à comprendre l'identification héroïque à la patrie et au groupe,¹⁷⁶ objet d'investissement commun et d'identification spéculaire narcissique. Il y a ainsi une scène imaginaire qui opère et qui joue simultanément sur les scènes sociales visibles à travers les bagarres, mais également à travers le rap. Les images sociales (Kaës, 2010) du groupe et du territoire – patrie, produites à travers la mise en scène du « faire-corps » servent de repères identificatoires à leurs membres et produisent leur valorisation narcissique. Par ailleurs, à l'intérieur des frontières défendues, le groupe pourra jouir de la protection de la « mère-patrie ».

– Rap et territoire blanc-mesnilois

Les enjeux de l'appartenance au territoire se chevauchent, se nourrissent et s'explicitent par le biais du rap : les paroles mettront en avant le quartier des jeunes rappeurs, les crews¹⁷⁷ seront formés avec les amis de la cité, le meilleur flow viendra des jeunes de la cité et tout cela sera exhibé lors des scènes de rap. Morad raconte :

« Oui, il y a un collectif... entre tous... je ne sais pas si vous connaissez la Cité Verte, le 212.... Il y a un collectif qui s'appelle PD6 Crew. Le P qui veut dire *Pont Yblon*, c'est derrière le 212 après les pavillons, le D pour le 212 et le 6 pour la *Cité Verte*. Quand on veut rapper pour la cité, quand *on veut représenter*, on se met tous ensemble, et on écrit, on pose ensemble. Mais pour l'instant, on n'a vraiment rien fait de concret ensemble. On a déjà juste posé un son. Sinon, depuis on n'a pas encore posé grand' chose. Surtout moi et K-Po, le LRDC, K-PO vous a dit ? 'L' pour Le, 'R', pour récit, 'D', pour De, 'C', pour Cité. Le Récit de Cité. Et on rappe plus souvent ensemble, souvent avec notre pote Colombien, mais aujourd'hui il n'est pas là. Je ne sais pas si vous l'avez déjà vu. »

¹⁷⁶ L'identification des jeunes avec le personnage de Scarface, discutée dans le chapitre précédent, peut également être interprétée comme l'expression de l'identification héroïque dans un groupe qui possède un moi-idéal commun.

¹⁷⁷ Crew : groupe de rappeurs.

Les frontières symboliques du quartier sont rappées par les jeunes. Les jeunes utilisent fréquemment la formule « *je représente* » la cité dans l'univers du rap. L'appartenance territoriale est télescopée par l'appartenance aux crew, et les codes d'honneur et de fidélité au territoire sont transposés dans le rap :

« Sinon, il y a des très bons rappers, *même ici* aux Tilleuls. Il y a le Locodafrique, Maydi... tout ça, vous l'avez déjà vu ! Celui qui avait le rasta Ekimasta... ils vont sortir un cd dans pas très longtemps. Il y a aussi des gens de mon quartier que je trouve qui rappent bien, *mais même dans mon quartier, je vais pas vous mentir que je trouve qu'ils ne rappent pas très bien*. C'est mon point de vue. Je n'irai pas jusqu'à dire toi, t'es nul... c'est un peu de l'arrogance. Mais je trouve qu'il y a beaucoup de rappers à Blanc-Mesnil qui veulent rapper, mais qui ne savent pas rapper. » (Souligné par nous)

Morad habite la cité du 212, il montre, au cours de l'entretien, des difficultés à exprimer son avis par rapport aux rappers de sa cité et de la cité voisine sans briser les codes implicites qui disent que les bons rappers sont ceux de son quartier et les mauvais ceux du quartier rival. Les très bons rappers des Tilleuls sont finalement les 'grands frères', ceux qui sont au-dessus des rivalités entre les jeunes de ces cités. Ainsi, Morad franchit les codes sans forcément les briser. Morad ne se mêle pas aux bagarres, mais ce n'est pas pour autant qu'il pourra mettre en avant un jeune rappeur de son âge qui habite la Cité des Tilleuls.

Moussa a 14 ans et Mansour en a 15, ce sont les *plus petits* ; ils ne sont pas encore les protagonistes principaux des bagarres, mais commencent leur quête de l'identité masculine dans cet univers viril¹⁷⁸. Ils n'hésitent pas à répondre à propos du rap qu'ils écoutent :

Moussa : On écoute beaucoup (*de rap*) (...) Surtout les mecs d'ici, de la cité. (...) J'aime bien O3P et Combustible. Je trouve qu'ils sont *forts*.

Ana : O3P ? Il vient d'où ?

Moussa : Du Lucairne. 'Volatil', 'Carnivore'... ils sont *forts*, eux.

Ana : Ils viennent de chez toi ?

Moussa : Ouais.

¹⁷⁸ Tout au long de notre terrain, Moussa est devenu de plus en plus impliqué dans les bagarres au Blanc-Mesnil, finissant par en être l'un des protagonistes.

Ana : J'ai entendu le futuring que vous avez fait avec les plus grands, avec P.E.H., Boussin... ça vous arrive de faire du son avec les plus âgés, avec les plus grands ?

Mansour : Ouais.

Ana : Et c'est comment pour vous de chanter avec les plus grands ?

Moussa : C'est bien, ça nous motive.

Mansour : Ca nous renforce. On évolue plus vite.

Le contexte nous amène à entendre une ambiguïté dans l'attribution du qualificatif « fort » aux rappers de leur cité, qualificatif évoquant à la fois leur puissance physique et leur habileté à rapper. Il en va de même, quand Minet nous dit qu'enregistrer avec les plus grand les « renforce ». Si d'une part, le terme peut désigner la transmission du rap des aînés aux plus petits au sein du groupe¹⁷⁹ d'autre part, nous pouvons penser que, pour les jeunes rappers, faire partie du territoire des rappers « forts » devient un capital. Surtout quand nous constatons que les jeunes rappers évoqués par les interviewés sont des jeunes constamment impliqués dans les bagarres entre les cités. Le corps a la valeur d'un capital pour ces jeunes¹⁸⁰. Mobilisé, soit pour rapper, soit pour combattre, le corps est un élément indispensable à leur performance. La puissance de la voix ou des muscles entrera en scène.

– Rap et bagarre : les frontières symboliques

Notre hypothèse initiale de recherche supposait que la médiation artistique, introduite par l'écriture d'un rap, pourrait éviter les conflits et offrir la possibilité d'une expression non violente de la violence. Les rivalités seraient exprimées par le biais du langage et la mise en mots éviterait qu'elles se manifestent en bagarres. La symbolisation a en elle-même une capacité de contention, dans la mesure où elle introduit du recul et une expression médiatisée. Néanmoins, l'impossibilité de symbolisation pourrait conduire à un passage à l'acte violent du sujet contre lui-même ou contre l'autre. (Barus-Michel, 2004). Cette hypothèse initiale s'inscrit selon nous dans la suite de recherches¹⁸¹ qui ont mis en lumière la « positivation » ou la « pacification » opérées à travers l'expression par le hip-hop, hypothèse qui prend ancrage par ailleurs dans l'histoire du mouvement hip-hop, au Bronx dans les années 70, et

¹⁷⁹ Il faut préciser que les rappers plus âgés avec qui Moussa et Mansour ont enregistré un rap ne sont pas des 'grands frères' de la cité. Combustible et P.E.H. sont des jeunes plus âgés qu'eux, mais sont encore *des petits* dans la hiérarchie de la fratrie. La question de la fratrie sera discutée dans le sous-chapitre 3. *Hip-hop et Fratrie*

¹⁸⁰ Voir Carreiro et Ude, 2007 ; Mauger, 2009 ; Sauvadet, 2006.

¹⁸¹ Bazin, 1995 ; Shusterman, 2003 ; Dayrell, 2005.

dans la figure d'Afrika Bambaataa, qui a rassemblé les jeunes pour transformer l'affiliation aux gangs en une expression positive appuyée sur les cinq éléments de la culture hip-hop. S'appuyant sur l'adage « *Peace, Love, Unity and Having fun* », le hip-hop était un moyen d'apaiser les conflits entre les gangs du Bronx en les transformant en expression artistique. Dès lors, notre objectif était d'identifier comment ce mouvement culturel urbain avait influencé les jeunes des banlieues françaises et brésiliennes et comment il pouvait faire l'objet d'une appropriation dans d'autres localités pour assurer l'expression des conflits vécus par les jeunes. Cette hypothèse de recherche initiale se situait ainsi à l'opposé du discours médiatique qui présente le rap comme une expression qui inciterait à la violence des jeunes des quartiers. L'expression par le rap ne neutralise pas la violence, et ce n'est pas sa fonction car le rap se présente comme un moyen de l'exprimer autrement. Néanmoins, notre rencontre avec les jeunes rappeurs au Blanc-Mesnil nous a conduit à problématiser davantage cette hypothèse initiale. Si les jeunes rappeurs brésiliens et français sont unanimes à récuser cette image de violence assimilée au rap, qui, dans leur expérience, se présente comme un espace de créativité et de partage, nous avons été amenés à déconstruire cet idéal de pacification, pour essayer d'accompagner les jeunes au plus près de cette frontière fragile inscrite entre leur expression par les paroles de rap et les bagarres entre les cités.

Nous avons rapidement constaté les réticences des associations locales du Blanc-Mesnil qui s'occupent de la jeunesse à proposer des scènes de rap lors des fêtes de quartier. De façon quasiment systématique, les scènes de rap étaient suivies de scènes de bagarres. En juin 2008, lors du Festival Transit, une scène de rap a été organisée dans le Centre Social des Tilleuls, au Nord du Blanc-Mesnil, et tous les jeunes rappeurs de la ville étaient invités à venir se présenter. Sept jeunes de la Cité des 4 Tours, du Sud, sont venus participer à la scène. Selon Ali, les jeunes rappeurs du Sud étaient gentils, ils parlaient de la Cité des 4 Tours. D'après lui, juste après le passage sur scène des jeunes rappeurs, la salle s'est vidée. Les jeunes des Tilleuls, des petits de 15 ans mais aussi des grands de 20 ans, se sont réunis pour « taper » les jeunes des 4 Tours. Le lendemain, ceux qui avaient assisté à la « deuxième scène » racontaient que 15 jeunes des Tilleuls s'en étaient pris à un jeune des 4 Tours, jusqu'à l'intervention des pompiers, qui les ont séparés. L.P. nous a dit à ce propos :

« Pour ce qui est de la rivalité et tout... comme je te disais, vu que cette musique, elle reflète une certaine réalité, c'est vrai qu'en banlieue tu retrouves souvent telle cité a eu une embrouille avec telle cité etc... il y a beaucoup de rivalité, on sait pas souvent pourquoi, c'est

souvent stupide, tu vois ? (...) C'est des mômes, hein ?! Il faut le dire... des enfants... en pleine construction. Je ne veux pas faire de la psychologie à deux balles, mais ils sont à la recherche de l'identité aussi. Tu vois ? C'est toi la psy, c'est toi la spécialiste. (...) Nous, on était là, les grands étaient là. Le temps qu'on arrive, qu'on sépare, ils avaient déjà tapé le petit. (...) Dans son texte, il n'y avait pas d'attaque personnelle contre qui que ce soit. Ils ont peut-être estimé qu'il se l'est raconté parce qu'il n'est pas d'ici, donc s'est passé ce qui s'est passé. C'est dommage, tu vois, c'est dommage. »

Selon Ali, les organisateurs de l'événement ont décidé de continuer le Festival après la bagarre. Les jeunes qui avaient donné des coups étaient sur scène pour poser leur rap quelques instants plus tard. Il a prévenu les jeunes rappers qui fréquentent D&T : « *si jamais un truc pareil se passe à D&T, je vous préviens : on arrête tout de suite l'événement.* » Ali montre aux jeunes qu'il saisit le lien établi entre la scène de rap et la scène de la bagarre, lien qu'il refuse.

Les bagarres participent à la scène de rap. Il s'agit d'une performance collective, dont le but est d'assurer le prestige du plus fort et l'honneur du quartier. En l'absence d'autres signes de citoyenneté, les rivalités entre les cités permettent aux jeunes d'accéder à une identité générée par un événement ancré dans leur appartenance territoriale. Le corps est investi comme moyen d'accéder au pouvoir et de se faire remarquer dans le groupe, le rap étant lui-même instrumentalisé pour donner force et vitalité à ces combats, à travers les paroles qui mettent en avant la force du quartier d'appartenance du rappeur.

Lors de la réalisation de l'atelier, dont le titre « Unité sur Blanc-Mesnil » explicite clairement les intentions de D&T, Combustible, jeune rappeur de 15 ans a chanté :

Bienvenue dans ma ville Blanc Blanc Blanc Blanc-Mesnil

C'est cruel, la vingtième c'est ma ruelle

Ma ville, je la présente

En même temps je me présente

En chantant, enchanté

Vois le quartier Tilleuls, les 4 tours

Viens, viens faire un tour ici

C'est toujours la même histoire

Où le Nord remporte la victoire

Dans le rap, le jeune se présente par le biais de sa ville. La proposition faite au Blanc-Mesnil Sud de venir faire un tour aux Tilleuls est une invitation dissimulée au combat dont il connaît d'emblée l'issue, annoncée par la supériorité du Nord. Dans les codes des jeunes, franchir les frontières du territoire de l'autre c'est le signe d'une provocation qui doit conduire à la lutte. Si, en outre, le jeune vient rapper dans le territoire rival les atouts de son quartier, la transgression doit être sévèrement punie pour que la réputation du groupe ne soit pas menacée. Quelque temps après, nous avons eu l'occasion de conduire un entretien avec Combustible et Nisu, son ami avec qui il fait du rap :

Combustible : (...) Moi, je ne suis pas violent, moi. Le rap, c'est pas de la violence, non ? (*Il me regarde avec les yeux grand ouverts, demandant une confirmation*)

Nisu : Non.

Ana : Tu disais que le rap n'est pas violent...

Combustible : Ouais, c'est pas de la violence. Physiquement ce n'est pas violent.

Nisu : Ouais, verbalement.

(...)

Combustible : Je m'en fous. Quand j'écris, quand je traite quelqu'un dans mes textes, il faut qu'ils sachent que c'est pour eux.

Ana : Mais ça peut aussi arriver que la violence soit réelle ?

Combustible : La violence ? A chaque fois que j'ai utilisé de la violence c'est moi qui ai gagné !

(*Nisu rigole*)

Ana : Là tu parles de coups ?

Combustible : Oui, des coups, c'est moi qui le gagne.

(...)

Ana : Le rapport entre être violent dans le rap et être violent...

Combustible : Moi, je ne suis pas violent !!

Nisu : Moi, je dis ce que j'ai à dire, mais je ne suis pas violent. Si on veut être violent, on est violent.

Combustible : J'arrive, je fais mon rap, je me présente. 'Enchanté'

Combustible et Nisu affirment que le rap, ce n'est pas de la violence et que eux, ils ne sont pas violents. Mais Combustible me dit également qu'il utilise le rap pour provoquer son rival, ce qui va déclencher une bagarre. L'analyse de cet extrait montre que je suis malhabile

dans la conduite de l'entretien¹⁸², l'extériorité de mon regard sur la banlieue et ce qu'on nomme « violence » est évidente, je suis encore trop éloignée du vécu des jeunes pour pouvoir saisir les enjeux symboliques des bagarres entre les cités. Le lien qui assure le passage du rap aux bagarres et vice versa m'échappe, ce qui m'empêche de suivre le jeune dans ce qu'il me dit.

Nisu et Combustible montrent que la bagarre et le rap ont ici la même fonction : désigner celui qui est le plus fort, le plus téméraire. Si nous pensons la performance du rappeur comme une expression de l'ethos guerrier, nous pouvons appeler « scène » le moment d'une présentation de rap ou le moment d'une bagarre. La scène étant le lieu où le jeune fait preuve de sa force et de sa virilité, où sera jouée l'existence sociale du sujet. Il fallait ainsi sortir de la réflexion qui oppose acte *versus* parole, bagarre *versus* rap pour comprendre comment les jeunes peuvent exprimer la violence de leurs conditions d'existence qui se reflète dans les comportements, les actes et les paroles.

Le rap se situe à un premier niveau de symbolisation de ce qui traverse la vie des jeunes. Ils peuvent socialiser leur vécu par le biais d'un morceau¹⁸³, qui s'affirme comme un passeur entre ce que le jeune ressent et l'autre, collectivisant par le biais de cette expression leurs sentiments et leur vécu. Le rap se présente à ce niveau comme une enveloppe groupale, contenant de l'expression de la vie chez ces jeunes. Il crée un univers de partage à l'intérieur duquel les jeunes peuvent échanger à propos de leurs expériences dans la banlieue. Il est un objet de médiation qui met en mots, créant un espace d'éloignement avec l'action qui a la prévalence dans l'ethos guerrier. Ici, la force du rap se trouve dans sa fonction symbolique qui peut s'affirmer comme une place tierce. Le rap n'est pas l'expression d'un acte banal, il est un acte de création qui introduit le partage d'une mise en scène des atouts du corps qui chante. Performance et pouvoir peuvent ainsi être vécus par les rappeurs comme un acte créateur et l'expérience de cette nouveauté peut être partagée. Mais le rap peut également appeler une action guerrière. Dans ce sens, le rap perd sa fonction d'éloignement de l'acte en augmentant la force guerrière de l'action. Ici ce n'est pas la création du rap qui est investie comme action, le rap devient un moyen d'atteindre une autre scène, celle du théâtre guerrier.

¹⁸² Il s'agit de mon premier entretien de recherche. Cet entretien et les enjeux associés à sa réalisation ont été analysés dans le Chapitre III « Pour une épistémologie clinique ou 'la troisième rive du fleuve' »

¹⁸³ Les jeunes utilisent le mot 'morceau' pour désigner un rap.

Si la figure du jeune rappeur peut être l'expression de l'éthos guerrier, il peut également donner un autre sens et créer un écart vis-à-vis de cette expression.

Roger Cassin (2010) évoque dans son article la différence faite par Lacan entre le *passage à l'acte* et l'*acting out* : si le premier est « défini comme une rupture de la trame symbolique », le dernier « est adressé à l'Autre du symbolique ». Le passage à l'acte introduit une séparation radicale avec l'Autre, le socle du lien social. Il crée un avant et un après et provoque une mutation subjective et un bouleversement social. Le passage à l'acte se produit du fait de la rencontre de l'« embarras » du sujet, lequel ne sait plus que faire de lui-même, au sommet de la difficulté et de l'« émotion » qui renvoie au mouvement qui se corrompt, au catastrophique. L'*acting out* serait occasionné par la jonction de l'« empêchement », qui est de l'ordre du narcissisme du sujet attaché à sa propre image et de l'« émoi », qui, différent de l'émotion, renvoie à la perte du mouvement, du pouvoir et de la force du sujet. Selon l'auteur,

« Le terme d'*acting out* est une référence au théâtre, c'est un « en scène ! » que l'on dit aux acteurs pour les inviter à jouer. L'*acting out* a volontiers l'allure d'un scénario. Le sujet joue son rôle sur la scène symbolique. C'est une monstration qui reste voilée pour le sujet. Il la joue pour l'Autre qui le regarde. Il la joue parce qu'il ne peut pas la dire. Il ne peut pas la dire comme il le faudrait parce qu'il en est empêché. (...) L'*acting out* est une monstration par le sujet de ce qu'il est empêché de dire. L'émoi signe l'impotence.» Cassin, 2010, pp.167–168)

Dans l'*acting out*, si le sujet est empêché de dire, il essaie de communiquer avec l'autre par le biais du jeu, pour lui transmettre un message par le biais de la mise en scène. Ce qui se passe sur la scène symbolique a un sens parce qu'il y a l'autre qui regarde et parce qu'il y a un message qui lui est adressé et qui doit être compris. Le lien social se renforce dans et par la mise en scène.

La trame symbolique dans laquelle se déroulent les bagarres au Blanc-Mesnil est mise en évidence par les éléments qui composent le scénario : les frontières invisibles entre les territoires, le corps investi comme capital symbolique et la présence de l'autre, rival ou soutien, qui participe à la performance comme acteur ou spectateur. Tout cela entre dans la construction du sens pour celui qui s'engage dans une scène. Les bagarres seraient, en tant qu'*acting out*, une quête de symbolisation du jeune qui se construit. Il n'est pas capable de

dire, mais il est en « voie de », il joue dans une scène qu'il adresse à l'autre. Ces analyses nous permettent de distinguer les bagarres entre les cités du passage à l'acte violent qui a « une connotation juridique et une tonalité délinquante » (Cassin, 2010). Dans ce cas, il y a une séparation avec l'Autre et le lien social ne tient plus.

Ces performances collectives impliquent une prise de risque et une exposition au danger, ce qui fait qu'elles peuvent avoir des issues tragiques. En juin 2009, un jeune est décédé lors d'une bagarre après la Fête des Associations au Blanc-Mesnil. La scène de rap a été proscrite de la programmation de la journée, les organisateurs craignant qu'elle ne provoque un « échauffement » de l'ambiance, car la rencontre entre les jeunes peut toujours générer un climat d'affrontement.

Cette fois-ci, la dispute opposait la Cité des Tilleuls et la Cité du 212. Réunis à l'occasion de la journée festive, les jeunes étaient nombreux. Après la fête, les jeunes des Tilleuls sont venus dans le 212, scénario qui, comme nous l'avons évoqué, pose une invitation au combat. Parmi ces jeunes, plusieurs ont suivi le groupe, dans la foulée de l'agitation de la journée, pas forcément décidés à s'engager dans un corps à corps avec l'autre, mais plutôt pour être « spectateurs » de la scène. Medhi faisait partie de ces jeunes : les habitants du Blanc-Mesnil étaient tous d'accord pour dire que le jeune ne se mêlait jamais aux disputes entre les cités, certains jeunes des Tilleuls fréquemment concernés par les bagarres ne le connaissaient pas.

La foule qui a débarqué dans le 212 a probablement renforcé l'appréhension des jeunes de cette cité, confrontés à une « invasion massive » de leur territoire. Du côté des Tilleuls, nous pouvons imaginer la fierté d'être aussi nombreux dans l'espace de leur adversaire. Le grand nombre de jeunes rassemblés a contribué à augmenter les dangers de l'affrontement. Le nombre, des deux côtés, signifiait plus de force à utiliser, plus de supériorité à montrer, plus d'honneur engagé. Cette fois-ci, des balles réelles se sont mélangées avec les balles de caoutchouc.

Nous buvions un verre avec les membres de D&T, après la Fête des Associations où nous avons tenu un stand. Ils nous racontent qu'ils rentraient chez eux au moment où l'événement venait juste de se passer. Les jeunes voient Medhi par terre, mais selon Ali ils ne croient pas à ce qu'ils voient. Ali entend un jeune dire que Medhi va se lever. Les jeunes ne

réalisent pas ce qui est arrivé. Au milieu de la confusion, plusieurs disent que les balles ne sont pas réelles...

Ce que nous avons entendu de ceux qui ont vu la scène, c'est le déni des jeunes face à la confrontation avec la réalité engagée dans la scène symbolique du combat. Les jeunes, en affirmant que c'est une fausse mort, que ce sont de fausses balles, nous disent qu'il s'agit d'un faux combat. La police ne sait toujours pas d'où est venue la balle qui a tué Medhi, il se peut qu'elle soit venue du côté des jeunes des Tilleuls. Cette tragédie révèle les dangers de ces bagarres, mais les réactions des jeunes face au réel de la mort du jeune attestent d'un accident tragique, dépourvu d'intention meurtrière, qui a débouché d'un jeu agonistique¹⁸⁴.

2.1.2 Rap et pratiques groupales à Rocinha et à Nova Iguaçu

A Rocinha ainsi qu'à Nova Iguaçu les pratiques autour du rap ont été extrêmement institutionnalisées du fait de la présence d'un grand nombre d'ONG's dans les favelas et banlieues brésiliennes. Le public cible étant les jeunes habitants de ces espaces sociaux, les ateliers hip-hop, pratiques artistiques qui doivent potentiellement intéresser cette jeunesse, font massivement partie du programme de ces ONG's.

Les jeunes des favelas et des banlieues qui s'intéressent au hip-hop sont ainsi rapidement conduits à intégrer ces ONG's, attirés par les possibilités de développer leurs talents, de créer un réseau et d'ouvrir des possibilités pour leur avenir.

Les participants des ateliers hip-hop que nous avons rencontrés lors de notre terrain à Rio pouvaient ainsi être des passionnés du mouvement venus chercher un soutien associatif ou tout simplement des jeunes désireux de participer aux activités de l'ONG et ayant l'occasion de découvrir les ateliers. Lena, déjà présentée, nous raconte sa rencontre avec le rap :

¹⁸⁴ Nous reviendrons sur cet événement dans le Chapitre-V « L'expression par le rap : les enjeux de la symbolisation dans la construction du sujet » pour analyser les enjeux institutionnels qui l'ont traversé, ainsi que notre implication.

« Je suis rentrée dans le projet *Pensando Junto*, do Gabriel, o Pensador¹⁸⁵. Et là bas, l'un des ateliers était un atelier de rap. La première animatrice, c'était quelqu'un qui m'a ouvert, qui me l'a fait aimer, parce que je ne savais pas ce que c'était. Donc, depuis le moment où je l'ai connue, j'ai commencé à l'aimer. Aujourd'hui, j'adore. (...) Parce que ce sont plusieurs éléments. J'ai appris chacun. Au *Pensando Junto* il y avait break, il y avait DJ, rap et aussi dessin. Donc je les ai tous connus et celui que j'aime le plus c'est le rap. »

Tous les jeunes que nous avons rencontrés dans le cadre de l'Objetivo Juventude¹⁸⁶ ont découvert la pratique du rap au sein de l'ONG, qui par ailleurs propose aussi des ateliers de soutien scolaire, de langues étrangères (anglais, espagnol et italien) ainsi qu'un suivi thérapeutique pour ceux qui le souhaitent avec la psychologue, directrice de l'ONG. A Nova Iguaçu, les jeunes qui arrivent aux Engajados, ont normalement une certaine connaissance du hip-hop. Cela s'explique certainement par la conception différente de la pratique des deux ONG's. Les Engajados ont été créés par un rappeur confirmé, et ses activités tournent uniquement autour du mouvement hip-hop et de la militance engagée à travers le mouvement culturel urbain. Intégrée dans le réseau hip-hop brésilien et international, l'organisation est fréquentée par des rappeurs, DJ's, danseurs et graffeurs confirmés. Ainsi, si les ateliers peuvent être un moyen de découverte du hip-hop, ils attirent également les jeunes qui ont déjà une expérience artistique qu'ils souhaitent approfondir et qui surtout cherchent à faire partie d'un réseau.

Contrairement à ce que nous avons pu observer au Blanc-Mesnil, à Rocinha et à Nova Iguaçu, il y a une grande tendance à l'institutionnalisation des pratiques associées au rap, et plus globalement au niveau du hip-hop. Le lien de la nouvelle génération de jeunes rappeurs de Rio avec les réseaux associatifs¹⁸⁷ influencera la construction de ces pratiques, les orientant, soit vers la normalisation, soit vers le désir de professionnalisation.

¹⁸⁵ Gabriel, o Pensador est un rappeur brésilien devenu célèbre, qui a créé cet ONG à Rocinha, à Via Apia, où il a, à partir des éléments du hip-hop, organisé des ateliers pour les enfants en-dessous de l'âge de 12 ans.

¹⁸⁶ Certains jeunes que nous avons rencontrés dans l'atelier de rap de Objetivo Juventude connaissaient déjà le hip-hop car ils participaient quand ils étaient plus petits à l'ONG Projeto Pensando Junto, destinée à l'accueil des enfants de la Rocinha, mais ils n'avaient pas la 'pratique de rue' du hip-hop. La connaissance de ce mouvement artistique s'est faite par la médiation des institutions.

¹⁸⁷ A Rio, il existe encore des pratiques de rap dans la rue, notamment la Batalha do Real, qui continue à avoir lieu en-dessous des arches de la Lapa. Néanmoins, ces événements sont de plus en plus liés à des ONG's, dans ce cas précis, la Batalha do Real a été reliée à l'ONG Batalha do Conhecimento.

– L’atelier de rap de l’Objetivo Juventude

L’atelier de rap réunissait un groupe mixte, d’environ 8 jeunes, particulièrement assidus. A chaque atelier il y avait équilibre du nombre de filles et de garçons, même si, parfois, le groupe avait parfois moins, parfois un peu plus de participants. Les filles étaient nettement plus jeunes que les garçons, la cadette ayant 12 ans, la plus âgée 15. Les garçons avaient entre 16 et 20 ans. En plus des participants, le groupe comptait Motion, le rappeur - animateur de l’atelier et moi-même, qui avais une place d’observatrice-participante. C’était le premier jour de cet atelier, mais les jeunes se connaissaient déjà entre eux car ils étaient tous d’anciens participants de l’Objetivo Juventude.

Lors de cette première rencontre, Motion présente au groupe les origines du mouvement hip-hop dans le Bronx et ses personnages mythiques. Il commence par Afrika Bambaatta, unificateur des 5 éléments du hip-hop en 73. Des cinq éléments présentés, Motion attire particulièrement l’attention des jeunes sur le cinquième, ‘la connaissance’, qui marque son côté militant et engagé. Ensuite, est présenté DJ Master Flash : Theodore est noir, il habite une « favela » ; il avait 14 ans quand il a découvert le ‘*scratch*’ en jouant avec ses vinyles. En dernier, Kool Herc est présenté comme celui qui a ramené les *sounds system* de la Jamaïque, « une petite île dans l’Amérique Centrale, explique Motion, pauvre comme le Nord-est (*brésilien*) », aux États -Unis.

C’est également au cours de ce premier jour que Motion présente la première tâche du groupe : écrire un rap qui présente à la fois l’Objetivo Juventude et le groupe qui est en train de se former. Ce sera un rap collectif auquel chacun devra apporter sa part en proposant une rime.

Motion a choisi une base instrumentale sur laquelle les jeunes devront composer les rimes. Il la fait jouer pendant l’atelier, cadrant l’écriture d’une façon simple et ludique. Il rappelle au groupe que la musique est semblable aux mathématiques, il y a des règles auxquelles on ne peut pas échapper : les vers doivent toujours avoir la même taille. Il dit que leur taille est aussi visuelle, elle doit occuper les trois quarts d’une ligne de leur cahier. Certains les composent pendant notre rencontre, d’autres chez eux. Les membres du groupe s’investissent dans une même création, un objet partagé et apprécié par tous. Il est surprenant de voir comment l’écart d’âge entre les participants ne pose pas de difficultés et ne nuit pas

au déroulement de l'activité. Les jeunes sont contents de cette tâche et s'y investissent. Marianne, la cadette de 12 ans, nous dit à propos de l'atelier :

« Je pense que jusqu'à maintenant l'atelier que j'aime le plus c'est le rap. (...) Ce que j'aime le plus c'est quand on chante tous ensemble, et il y en a un qui se trompe et tout le monde rigole. J'aime l'entraide entre tous dans le rap. (...) Quand Motion nous a dit qu'on allait faire un rap, tout le monde est resté un peu... on avait un peu peur que ça ne soit pas bien, et maintenant on voit que... que c'est très bien. »

Dans la suite des ateliers, le rappeur explique comment se construit une base instrumentale, l'« *instru* », comme elle est appelée par les jeunes rappeurs français, par l'alternance entre les sons graves (*bumbos*) et les sons aigus (*caixa*). Nous écoutons tous ensemble les bases instrumentales, en frappant sur la table, d'abord le son grave et ensuite l'aigu, pour apprendre à les différencier. Cette activité introduit d'emblée une ambiance joyeuse et amusante entre nous ; nous sourions en frappant la table au rythme de la musique. Par ailleurs, Motion explique au groupe qu'il existe trois types de rap qu'il qualifie de négatifs ou positifs : 1) traditionnel (positif, et conscient), 2) Underground (ni positif, ni négatif), 3) Gangsta (négatif). Le premier renvoie notamment à l'esprit du rap *old school*, lié à la racine du mouvement hip-hop et à la manière dont il a été vécu par la génération des années 80 au Brésil, les paroles revendiquant la justice et l'égalité sociale. L' *underground* est celui qui est créé en dehors du marché de la musique et à l'opposé, le *gangsta* fait référence aux raps qui mettent en avant l'argent, le succès, l'utilisation des armes ainsi que la misogynie. Selon le rappeur,

« Quand tu fais un atelier de rap, d'abord tu dois donner une définition du type de hip-hop que tu veux transmettre. (...) Il y a différents types de hip-hop. (...) Et je crois vraiment à l'enracinement de tout cela, à la racine, d'où ça vient. Donc, je pense que pour bien enseigner, au-delà du talent, il faut avoir la connaissance de la racine, d'où ça vient. Parce que si tu ne l'as pas, tu vas enseigner un truc... genre un film à moitié. »

Motion souligne l'importance de la référence aux origines du hip-hop, mouvement socioculturel apparu dans le ghetto nord-américain comme une forme d'expression et de revendication de la jeunesse vivant dans la relégation sociale. Pour lui, le sens du rap se trouve dans l'histoire du mouvement collectif. Au moment où Motion tient à expliciter la

définition du hip-hop qu'il veut transmettre, il se positionne idéologiquement par rapport au mouvement collectif.

La trame symbolique du groupe se construit ainsi dès les premières rencontres et se constitue à travers l'objectif commun de l'écriture d'un rap, et le sens qui est donné à cette activité, inscrite par l'animateur dans un mouvement culturel urbain.

– Une bataille free style entre jeunes rappeuses

Ce jour-là, huit jeunes sont venus à l'atelier, dont trois garçons (qui avaient entre 16 et 20 ans) et cinq filles (entre 12 et 15 ans). Pendant ce troisième jour d'atelier, l'atmosphère est particulièrement sympathique dans le groupe. Les jeunes rappent et rient entre eux. C'est certainement le reflet des liens qu'ils ont pu établir au niveau plus large de l'Objetivo Juventude. Les participants du groupe jouent sur le décalage d'âge entre eux en faisant l'analogie avec une famille. Mariana, la plus jeune, appelle Madalena, la fille aînée, sa « maman ». Elle appelle « papa » Bruno, un jeune homme de 20 ans. Lena est sa « jumelle ». L'ordre familial est évoqué sur un mode humoristique, comme un moyen trouvé par le groupe de parler de l'écart d'âge entre ses membres et d'exprimer la dimension affective de leurs liens, tout en assurant l'échange entre eux.

Dans cette atmosphère joyeuse, l'échange dans le groupe prend tout à coup la forme d'une *batalha*, *battle* en France¹⁸⁸, à l'image de ce que l'on peut trouver à Rio de Janeiro. C'est ainsi qu'au début des années 2000, apparaît la *Batalha do Real* dans les rues de la Lapa. Chaque rappeur qui voulait participer à la *batalha* devait s'inscrire en payant un *real*¹⁸⁹ afin de se retrouver dans un face-à-face avec un autre rappeur. Chacun dispose de 45 secondes

¹⁸⁸ Zumthor (1983) montre que ce genre de pratique : deux interprètes qui récitent et chantent chacun à son tour, comme dans « une sorte de concours ou de débat », a des exemples dans toutes les cultures et dans toutes les époques : « Au siècle dernier, le *Kalevala* était chanté dans les villages finnois par deux interprètes assis face à face, se tenant les mains et rivalisant d'excellence. Même dramatisation codée dans les *desafios* du Nord-Est brésiliens, ou chez des gauchos du Sud. Chez les Kirghiz du XIX^{ème} siècle, dans la Galice espagnole il y a une dizaine d'années encore, comme chez les Inuit du Groenland aujourd'hui, les duels chantés, parfois à épisodes, remplissent une importante fonction de préservation sociale, en servant d'exutoire aux hostilités des personnes et des groupes. » (p. 221). Au Brésil, les duels chantés entre les frères Caju et Castanha au Nord-Est brésiliens sont devenus célèbres et s'inscrivent dans la culture populaire brésilienne.

¹⁸⁹ *Real* est le nom de la monnaie brésilienne. « *Batalha do Real* » pourrait ainsi être entendu comme un jeu de mot, qui d'une part fait référence à l'argent à payer pour la participation, mais également au « réel » de la *batalha*, qui montre celui qui est le meilleur rappeur.

pour faire des improvisations, dont le but est de dominer l'autre rappeur par ses rimes. Le public réagit en fonction de la performance de chacun ; des rappeurs sont éliminés au fur et à mesure et la *batalha* finale se joue entre les deux meilleurs. Celui qui a été le plus applaudi, remporte l'argent des inscriptions. Dans ce duel, les insultes, les humiliations, les gros mots, tout est permis, mais ce qui déterminera le vainqueur c'est sa capacité de les rimer « à chaud » et de faire des improvisations. Ce qui produit les acclamations du public, c'est la performance du rappeur capable d'intégrer des éléments du contexte présent de la *batalha* dans ses rimes, et de rebondir sur d'autres rimes, à partir de celles utilisées par son adversaire. Cela confirme le vrai talent du rappeur pour le free style et écarte la possibilité qu'il ait écrit les rimes auparavant. La Batalha do Real est ainsi un événement festif. Réalisée dans la rue, elle est ouverte à tous les passants de la Lapa. J'ai fréquenté assidûment et avec beaucoup de plaisir ces événements en 2008. Je n'ai jamais vu ni entendu parler d'un duel qui ait fini en bagarre, ni le jour de la *batalha*, ni après. Nous pouvons penser que l'absence de dérapage est due à la ritualisation de l'espace et des échanges, à la qualité et à la force du cadre symbolique dont l'animateur et le public se portent garants. Les rappeurs qui participent à ces *batalhas* semblent avoir intériorisé ce cadre, dont la fonction protectrice assure l'expression symbolique, donnant un sens à la dureté des mots échangés. Par ailleurs, je n'ai jamais vu de jeunes rappeuses participer à l'une de ces *batalhas* qui demeurent une pratique essentiellement masculine.

Lena est très douée pour l'écriture de paroles de rap, ainsi que pour les improvisations. Elle embarque le groupe dans les free styles qui prennent la forme d'une *batalha* improvisée, rappelant l'événement organisé à Lapa, qui pourtant ne comportait pas de rappeuses :

Lena :

Meu nome é Lena	<i>Je m'appelle Lena</i>
E tenho 15 anos	<i>J'ai 15 ans</i>
E do Objetivo Juventude	<i>Et au Objetivo Juventude</i>
Estou participando	<i>Je suis en train de participer</i>
Podia estar roubando	<i>Je pourrais voler</i>
Matando ou prostituindo	<i>Tuer ou me prostituer</i> ¹⁹⁰

¹⁹⁰ « Je pourrais être en train de voler, de tuer ou de me prostituer, mais... » c'est devenu une phrase répétée par les jeunes qui, au Brésil, font la manche dans les rues...

Mas estou no Objetivo Juventude *Mais je suis à l'Objetivo Juventude*
Inteligência adquirindo *En train d'acquérir de l'intelligence*

Mariana:

Tem um projeto *Il y a un projet*
E nele eu habito *Et j'y habite*
Tem muita gente *Il y a des gens*
Chupando pirulito *En train de sucer des sucettes¹⁹¹.*

(Rires...)

Lena :

Faço um projeto *Je fais un projet*
Que aprendo varias coisas *Où j'apprends plein de choses*
Ser um bom cidadão *Etre un bon citoyen*
E ajudar as pessoas *Et aider les gens.*

Objetivo Juventude me fez mudar *Objetivo Juventude m'a fait changer*
Depois que entrei nele *Depuis que j'y suis rentrée*
Até italiano sei falar ! *Même l'italien je sais parler !*

Lena s'excite, elle rit tout le temps... Madalena lui demande : « *Lena, s'il te plait, reste tranquille, sinon j'arrive pas à faire mes rimes !* »

Lena lui répond :

Desculpe Madalena, *Excuse-moi Madalena,*
Se eu te atrapalhei *Si je t'ai dérangé*
E que a minha rima *C'est parce que m'a rime*
Eu ja terminei ! *Je l'ai déjà finie !*

(On rit, y compris Madalena ...)

¹⁹¹ Madalena a une sucette à ce moment-là dans la bouche.

Mariana :

Nao fico mais na rua	<i>Je ne reste plus dans les rues</i>
De molecagem	<i>De la 'rigolade'</i>
Entrei no Objetivo Juventude	<i>Je suis rentrée à l'Objetivo Juventude</i>
E tenho responsabilidade	<i>Et j'ai de la responsabilité</i>

Lena continue :

E nao faço mais bobagem	<i>Et je ne fais plus de bêtise</i>
-------------------------	-------------------------------------

Mariana :

E tenho a flor da idade.	<i>Et je suis à la fleur de l'âge</i>
--------------------------	---------------------------------------

Mariana cherche Lena pour un duel :

Sou Lena	<i>Je suis Lena</i>
La do Valão	<i>Je viens du Valão¹⁹²</i>
Quando eu passo	<i>Quand je passe</i>
Mexo com os ratao	<i>Je touche les gros rats</i>

Lena riposte :

Meu nome é Mariana	<i>Je m'appelle Mariana</i>
Feia pra caramba	<i>Très moche</i>
O teu bonde	<i>Ta bande</i>
E o bonde das baranga !	<i>C'est la bande des 'kitsch'</i>

Mariana improvise pour inciter Juninho à faire partie de la *batalha*:

Ei, eu te digo	<i>Salut, je te dis,</i>
Eis que eu vou dizer	<i>Ecoute ce que j'ai à te dire</i>
Você ficou um ano	<i>Tu es resté un an</i>
sem aparecer !	<i>sans apparaître !</i>

¹⁹² Valão : nom d'un quartier de la Rocinha. La traduction de ce nom propre en français serait 'grande fosse'.

Mariana dit à Juninho : « *Viens Juninho, viens, mais sans esculachar (dérapier) !* »

Mariana invite Juninho à intégrer leur échange, mais lui rappelle le respect du cadre. Néanmoins, elle-même fait, par la suite, une rime qui frôle le dérapage, de par l'allusion sexuelle :

Ontem eu te vi na cachanga	<i>Hier je t'ai vu dans une chambre</i>
Comendo... aipim !	<i>En train de manger... du manioc !</i>

Mariana est huée par le groupe, car ses vers ne riment pas. Néanmoins, on rit parce que les vers sont drôles et contiennent un risque de dérapage maîtrisé qui ne se concrétise pas.

Mariana :

Mais uma vez que eu te digo	<i>Encore une fois je te parle</i>
Que eu vou falar	<i>Je vais te le dire</i>
Eu e minha gêmula	<i>Moi et ma jumelle</i>
A gente bota pra quebrar !	<i>On déchire !</i>

Mariana improvise pour Madalena (*Mariana appelle Madalena sa maman et elle la taquine car elle est en train de discuter avec un garçon*) :

Mae, eu te digo	<i>Maman, je te dis</i>
Casar com esse traste	<i>Se marier avec ce bon à rien</i>
Ai que perigo !	<i>Oh, quel danger !</i>

Mae, eu te falo,	<i>Maman, je te dis</i>
Você é muito linda	<i>Tu es très jolie</i>
Mas com esse pai	<i>Mais avec ce père</i>
Nao da pra mim !	<i>Je peux pas !</i>

Luciana :

Sentada na escada	<i>Assise sur l'escalier</i>
Eu via a Mariana	<i>J'ai vu Mariana</i>

Comendo uma banana

En train de manger une banane

Mariana se tourne vers Madalena, en riant : « *Regarde, maman elle est en train de me tailler !* » Madalena : « *Après vous allez vous disputer pour de vrai* »

Lena vient me chercher pour que je rentre dans la *batalha* :

A Ana ta quietinha

Ana ne dit rien

So anotando

Elle ne fait que noter

O que a gente ta rimando

Ce qu'on est en train de rimer

Rodrigo arrive à la fin de l'atelier, Lena improvise pour lui :

Acabamos o rap sem você

On a fini le rap sans toi

Pois sua presença

En fin de compte ta présence

Nao muda o proceder !

Ne change rien à la procédure !

Les trois garçons présents dans le groupe ne se sont pas lancés dans la bataille. Ils riaient, mais gardaient la tête basse pendant que les filles prenaient le risque de se lancer dans les rimes en cherchant des duels. Cette fois, c'étaient elles qui avaient les armes du jeu dans un univers qui reste majoritairement masculin. L'enveloppe groupale ici traversée par le cadre institutionnel a fonctionné comme contenant et garant de leur expression, elles pouvaient ainsi oser la création free style mais aussi le combat.

Ceci est lié par ailleurs aux modes de socialisation différenciés et sexués des filles et des garçons. Depuis leur plus jeune âge, les enfants apprennent à travers l'univers familial et ensuite scolaire¹⁹³ à se comporter par rapport aux genres masculin et féminin. L'ethos guerrier refléterait ainsi l'incorporation des habitus masculins, son expression pouvant assurer et légitimer l'identité masculine, tandis que les filles sont attendues sur des modes

¹⁹³ Voir à ce sujet Mosconi, N. « Les recherches sur la socialisation différentielle des sexes à l'école » in Lemel, Y. et Roudet, B. *Filles et garçons jusqu'à l'adolescence. Socialisations différentielles*. Paris, L'Harmattan, 1999, pp. 85-116.

plus « doux » d'expression de la féminité, dont la fragilité ne les rendrait pas forcément aptes aux batailles, et plus généralement à l'intégration de l'univers hip-hop.¹⁹⁴

Dans cet atelier, les filles montrent qu'elles aussi aiment et savent mener la bataille. Elles révèlent avec plus de facilité le sens ludique qui est également présent dans les batailles entre jeunes rappeurs dans les rues, mais est généralement 'camouflé' par la dureté des propos des cariocas ou par les bagarres des rappeurs blanc-mesnilois.

– Rap et territoire à Rocinha

Lopes (2011) a mené une enquête sur le funk carioca¹⁹⁵, dans laquelle la linguiste analyse les actes de parole des funkeiros¹⁹⁶. L'auteure montre que, par le biais du funk, les artistes attribuent des noms propres aux espaces de favela (des noms de rues, des noms de bals...), moyen de les singulariser et de restituer des pratiques sociales qui les constituent. Par le biais des actes de parole lyriques, les funkeiros créent, pour l'espace social, une autre existence, contrant le discours hégémonique qui le décrit comme un lieu de danger et de barbarie. Dans le rap collectif de l'Objetivo Juventude, nous pouvons identifier ces actes de parole des jeunes rappeurs dans la présentation qu'ils font de la favela :

Eu moro na Rocinha que satisfação

Je vis à Rocinha, quelle satisfaction

Curtir areas como Roupa Suja e Valão

M'amuser dans des endroits comme 'Linge Sale' et 'Gros trou'

Subindo mais um pouco, encontrei um irmão

En montant un peu plus, je rencontre un frère

Jogando futebol na quadra do Terreirão

En train de jouer au foot au Terreirão

¹⁹⁴ Voir l'enquête de Sylvia Faure et Maria – Carmen Garcia (2005) à propos des enjeux de genre dans la pratique de la danse hip-hop.

¹⁹⁵ Le funk carioca et le rap ont les mêmes origines et sont des expressions de la diaspora africaine dans le monde. Les premiers funks apparus dans les années 90 à Rio de Janeiro avaient comme base le *Miami Bass*, base instrumentale originaire de la Floride (EUA). Les singularités des pratiques locales feront que peu à peu le funk et le rap se différencieront. Selon les rappeurs, le funk est une musique plus 'festive' destinée à l'amusement, tandis que le rap a un engagement 'politique' et se donne pour but de promouvoir une réflexion critique. Leurs différences produisent des controverses entre les funkeiros et les rappeurs. Pour nous, ces différences ne sont pas à chercher entre les deux styles, dont les frontières peuvent s'avérer extrêmement floues, mais plutôt du côté du sens que les artistes du funk ou du rap donnent à leurs expressions.

¹⁹⁶ Les acteurs du monde funk.

E nessa caminhada fiquei como: casadão

Et dans cette marche comme je suis resté : trop fatigué

Fui curtir um baile la na quadra : tranqüilão

Je suis allé m'amuser dans un bal au terrain : trop tranquille

Desci pela TL e pela Fundação

Je suis descendu par la TL et par la Fundação

Conheço a Rua 2, Via Apia e Cachopão

Je connais la Rue 2, Via Apia et Cachopão

Le jeune trace un parcours à travers la favela qui présente l'espace et les modes de sociabilité de ses habitants. A Rocinha, les rues n'ont pas de panneaux indiquant leurs noms, ce qui révèle que la circulation dans l'espace n'est pas prévue pour ceux qui n'y entretiennent pas une relation de proximité. Par le biais de la connaissance des rues de la favela et des pratiques sociales qui ont lieu dans cet espace ? le jeune rappeur atteste son appartenance. Mais le rap lui permet également de partager avec l'autre étranger à cet espace son regard sur le vécu des habitants de la Rocinha. Des rues dont les noms évoquent une connotation négative comme « *Linge Sale* » et « *Gros trou* » sont présentées comme des lieux où le jeune s'amuse. Quand j'ai interrogé les rappeurs sur le nom de ces rues, ils m'ont expliqué que « *Linge Sale* » désignait le lieu où les femmes allaient laver leur linge quand elles n'avaient pas d'eau à la maison et « *Gros trou* » l'endroit où se trouve l'égout à ciel ouvert où les habitants de la favela jettent leurs poubelles. Par le biais du rap, le jeune ouvre à une autre signification de l'espace. Les noms des lieux qui peuvent évoquer la pauvreté et l'insalubrité des conditions de vie dans la favela deviennent dans son rap des espaces de divertissement¹⁹⁷.

Ces paroles ont été écrites par Bruno, un jeune homme de 20 ans, qui s'investit dans les activités de l'Objetivo Juventude, moyen, pour lui, d'augmenter ses possibilités de trouver un travail, d'autant plus que l'association a des contacts avec des employeurs saisonniers des bars situés au Nordeste du Brésil qui recrutent pendant l'été. Certains jeunes y sont partis l'année dernière, et Bruno a été pressenti pour rejoindre le groupe cette année. Il réagit quand je l'interroge sur la Rocinha, lors de l'entretien réalisé pour cette recherche :

¹⁹⁷ Dans le Chapitre-V : L'expression par le rap : les enjeux de la symbolisation dans la construction du sujet, l'action des jeunes par le biais du rap sur la déconstruction et la reconstruction des représentations de l'espace sera approfondie.

Bruno : La Rocinha c'est pour moi un bon endroit pour vivre. On ne va pas dire parfait, mais on va dire bon, mais si j'avais le choix, je ne sortirais jamais d'ici, sauf pour un travail, comme c'est le cas maintenant, pour aller dans d'autres endroits, mais toujours revenir. Toujours revenir ici. Ici c'est l'endroit où je suis né, où j'ai été élevé.

Ana : Tu es né ici...

Bruno : Et je compte mourir ici aussi.

Le groupe se montre particulièrement enthousiaste au moment où Bruno chante son couplet. Mariana (12 ans, déjà présentée) nous a dit lors de notre entretien :

Mon couplet préféré du rap de l'Objetivo Juventude c'est celui où Bruno parle de la Rocinha. C'est l'un des meilleurs passages (*du rap*). Parce qu'il est en train de parler de la favela, en train de parler d'ici, du meilleur endroit pour moi. (...) Ici c'est le meilleur endroit du monde pour moi. Parce que... même avec toute la violence qu'il peut y avoir ici, ça sert à rien de partir, car tu vas à un autre endroit où tu vas trouver la même chose. Et ici, tout ce que tu peux trouver au *asfalto*, dans une ville, tu le trouves ici. Je pense que la seule chose qu'on n'a pas ici c'est un cinéma, parce que le reste, tout ce que tu cherches, tu le trouves ici. Ici, c'est le meilleur endroit.

(...)

Ana : Tu as un rêve?

Mariana : Pas encore. La seule chose que j'aimerais beaucoup avoir c'est la paix. Vu l'état du monde... comment on voit les choses aujourd'hui... c'est très difficile.

Ana : Et ce serait comment une vie en paix ?

Mariana : Sans violence. Sans violence pour moi c'est l'essentiel, avec de la paix et sans violence.

Mariana faisant référence à la violence qui peut exister à Rocinha semble évoquer ce qu'il a été convenu d'appeler le « trafic de drogues » dans les favelas¹⁹⁸. Lors de notre terrain à Rocinha, trois factions criminelles contrôlaient la commercialisation de la drogue dans les favelas de Rio. Cette situation est en train de changer profondément à l'heure actuelle, avec la mise en place des UPPs (Unité de police pacificatrice) dont l'objectif principal est d'en finir avec les échanges de coups de feu entre la police et les factions, ainsi qu'entre les

¹⁹⁸ Notre terrain de recherche à Rio entre août 2008 et janvier 2009. Comme nous l'avons vu dans le Chapitre-I, en 2009, le gouvernement de l'État de Rio de Janeiro a mis en place un programme de pacification des favelas, en installant dans les favelas des UPP, Unidades de Polícia Pacificadora, dont le premier objectif est d'occuper certaines favelas alors sous le contrôle des factions criminelles. L'occupation de l'UPP de la Rocinha a eu lieu le 13 novembre 2011. Ainsi, aujourd'hui la situation à Rocinha est en train de subir de profondes transformations avec la permanence de la police dans la favela où ne s'observe plus la présence de personnes armées et d'échange de tirs avec la police et entre les factions. La vente de la drogue perdure, mais de façon discrète.

factions entre elles, afin de combattre la violence létale dans les espaces de la ville. Par ailleurs, plusieurs chercheurs brésiliens sont d'accord pour proscrire le mot « trafic », utilisé pour désigner ce qu'ils nomment le « comércio varejista », la « vente en détail » de drogues dans les favelas brésiliennes, ainsi que le mot « trafiquants » pour faire référence aux jeunes recrutés pour se livrer à cette « alternative de travail sûre et rapide, bien que létale et violente » face à un marché de l'emploi excluant¹⁹⁹. (Malaguti Batista, 2003, p. 98) Lena nous dit à ce sujet :

« Tout le monde dit... dit un problème de ta *comunidade* ? Le trafic ! Mais je ne pense pas que le trafic soit un problème. Je pense que la discrimination de la favela est un problème. (...) Je pense que le problème majeur c'est la discrimination. »

Le point de vue de Lena, adolescente de 15 ans, est partagé par tous les habitants de la Rocinha que nous avons eu l'occasion de rencontrer, la favela étant toujours vue et réaffirmée comme une enveloppe protectrice, un espace auquel les habitants sont affectivement attachés, où ils ont envie de demeurer, discours qui donne de la favela une image opposée à l'image de barbarie et de violence renvoyée par la société globale qui fait de la favela l'espace du « trafic de drogues ».

La commercialisation des drogues dans les favelas a des conséquences sur certaines modalités d'expression de l'attachement à l'espace social. En effet, les luttes de plus en plus violentes pour l'appropriation des points de vente produisent une confusion au niveau de la signification de l'appartenance du jeune à la favela. Dans le contexte brésilien, l'emploi du mot « territoire » pour faire référence à la favela sous-entend le contrôle de l'espace par une faction criminelle. Dans son enquête sur le funk, Lopes (2011) observe que les funkeiros n'utilisent plus certains noms de favelas dans le funk, comme c'était l'habitude dans les années quatre-vingt dix, car cela pouvait être interprété comme l'appartenance à une faction criminelle, ce qui se lie à la politique de l'Etat qui criminalise la pauvreté et les jeunes des favelas²⁰⁰. L'action des UPPs étant très récente, nous ne pouvons encore savoir quelle

¹⁹⁹ Vera Malaguti Batista (2003) in *Difíceis ganhos fáceis* dénonce la criminalisation de la jeunesse pauvre des grandes villes du Brésil qui paie de sa vie le maintien de la commercialisation de drogues dont le caractère illicite ne fait qu'augmenter les gains de ceux qui profitent de cette vente. La sociologue révèle par ses analyses que les discours des jeunes, ainsi que celui de la police, montrent que le commerce qui embauche les jeunes habitants des favelas se limite à la vente de drogue au niveau local, et que rien n'indique la centralisation d'un achat en gros qui révélerait la présence d'une grande organisation derrière cette commercialisation illégale.

incidence la présence de la police dans les favelas aura sur les pratiques en lien avec la musique. Les premières analyses produites par certains rapports montrent que, suite à l'intervention des UPPs l'expression par le funk et la réalisation des *bailes* ne sont pas plus libres qu'auparavant, comme nous aurions pu l'imaginer. Comme mentionné dans le début de ce travail, les *bailes funks* ont été supprimés ou sévèrement contrôlés par les policiers, ces événements étant auparavant financés par le trafic de drogues. Ainsi, la question du loisir des jeunes demeure une impasse après l'intervention de l'État.

Pendant le déroulement du Projet France – Brésil au Blanc-Mesnil, les brésiliens du Movimento Engajados ont parlé d'une bagarre entre jeunes blanc-mesnilois. La cause : un jeune rappeur du 212 traînant dans la Cité des Tilleuls ; cette fois-ci, les coups sont donnés dans la salle de D&T, devant nous tous. Dado est à côté de moi, il a l'air étonné, un brin amusé. Une fois la situation calmée, il nous dit : « *Mano, j'avais oublié que les gosses se donnaient des coups comme ça... c'est vrai que c'est un truc qu'on a tous vécu quand on a été ado... aujourd'hui au Brésil, avec ces histoires de faction, les gosses ne font plus de bagarres... ça finit avec des armes.* »

Dado fait référence à la présence des factions et des *milicias*²⁰¹ dans les favelas et dans les banlieues pauvres qui imposent des modes de conduite aux habitants, notamment aux jeunes. Les armes présentes dans ces espaces urbains et utilisées par ces groupes pour le contrôle du territoire sont également utilisées pour réprimer les conflits qui peuvent émerger entre les habitants, participant ainsi au maintien de l'ordre qui touche également la vie privée des habitants. Ces types de répressions révèlent en dernière instance que la criminalisation de la pauvreté et des jeunes habitants des favelas a des conséquences sur la manifestation de l'ethos guerrier.²⁰² Si le territoire est présenté par le jeune à travers sa force et sa puissance, si le jeune y trouve son atout en se montrant téméraire, audacieux, courageux, l'association avec le crime est faite d'emblée. Cela amène les jeunes artistes à éviter ce mode

²⁰¹ Groupes formés à la base par d'anciens policiers et militaires qui agissent notamment dans les banlieues pauvres en contrôlant l'accès aux services comme l'électricité, les chaînes de télévision ou le gaz. Dans les territoires dominés par des *milicias*, la vente et la consommation de drogue est absolument réprimée par les assassinats de ceux qui transgressent l'ordre imposé.

²⁰² Vera Malaguti Batista (*op.cit*) transcrit un extrait du rapport médico-psychiatrique de la Funabem, (institution brésilienne créée dans les années soixante pour veiller au bien-être des mineurs sur le territoire national), rapport rédigé en 1988 sur un jeune de 17 ans, noir, habitant la favela Cidade do Deus, et incarcéré pour trafic d'herbe et de cocaïne : « Possède un port altier, la tête haute, marche tranquille, sûr de lui. Tout en lui suggère l'assurance (...) Le sourire qui parfois affleure est plutôt le renfort de l'expression corporelle que de l'affect (...) il n'a jamais montré de la soumission, en effet, il n'est pas soumis. » (p. 127).

d'énonciation, par le rap ou par le funk, expressions liées à l'espace de la favela, qui risquent d'être confondues avec la participation aux pratiques illégales du commerce de drogue²⁰³.

Dans un contexte de criminalisation de la pauvreté et de la jeunesse de la favela, l'expression par le rap s'affirme comme un moyen pour les jeunes rappers de transmettre une vision positive, voire idyllique, de l'espace social. Si nous admettons le rap dans sa fonction d'enveloppe groupale, nous pouvons penser à une transmission à l'extérieur, à l'*asfalto*, de la manière dont le jeune rappeur, depuis l'intérieur, veut que la favela soit vue. Le rap devient ainsi un moyen, pour le jeune, de potentialiser la favela par le biais de l'expression symbolique et ainsi de véhiculer une autre image de l'espace social. Face aux difficultés, les jeunes s'engagent dans la transformation des conditions de vie de la Rocinha, contrairement aux jeunes français qui expriment un rapport plus ambivalent concernant l'attachement à la cité.

– **Le rap de l'Objetivo Juventude : imaginaire groupal et insertion professionnelle**

Comme nous l'avons mentionné plus haut, le Rap de l'Objetivo Juventude devait présenter le groupe de jeunes, ainsi que l'ONG. Pendant le déroulement des ateliers d'écriture de rap, Motion rassemble les extraits créés par chaque jeune pour la composition du rap de l'Objetivo Juventude. Le rappeur fait des compliments au groupe au sujet de l'avancée du travail collectif : « *C'est bien, c'est vraiment très bien. Quand on voit l'ensemble du rap, on a l'impression que c'est une seule personne qui l'a écrit. Vous pourrez faire des comparaisons d'ici un mois.* », nourrissant ainsi l'idée d'unité et d'homogénéité qui caractérise l'illusion groupale, le sentiment de « bien-être » au sein du groupe. (Anzieu, 1999) Les jeunes sont fiers de leur rap, Hugo, 20 ans a une idée : « *si on le répète bien, on*

²⁰³ Dans les années 90, avait lieu à Rio de Janeiro ce qui a été appelé *Baile de corredor do funk*. (Bal de couloir). Dans ces *bailes funk*, il y avait une ligne imaginaire qui divisait les deux *galeras*, deux groupes, qui se disputaient entre eux corporellement. En s'approchant de la ligne qui les séparait, les jeunes donnaient des coups de poings, des coups de pieds en direction de l'autre groupe, ce qui a été analysé par certains auteurs comme une activité ludique et l'expression de l'ethos guerrier, malgré une couverture médiatique qui insistait sur la violence de la pratique. Les *galeras* pouvaient correspondre à une inscription géographique, comme une appartenance à une favela, mais ce n'était pas une règle. Ces bals de couloir ont été finalement interdits, le funk étant associé au trafic de drogues, à la violence et à la criminalité. (Vianna, 1987 ; Herchmann, 2005 ; Lopes, 2011)

pourra chanter dans les bus pour gagner des sous ! » Carlos : « Bonne idée ! » Idée que Motion essaie de détourner avec un « *on verra, on verra...* », cependant, l'un des objectifs de l'Objetivo Juventude consiste à « sortir les jeunes de la rue » à travers les activités pédagogiques et créatives...

Les extraits qui suivent concernent la présentation de l'ONG :

Faço um projeto que abre minha mente
Je fais partie d'un projet qui ouvre mon mental
Depois que entrei nele vejo tudo diferente
Depuis que j'y suis entré, je vois les choses différemment
Me chamo Calors sou um cara legal
Je m'appelle Carlos et je suis un mec sympa
Antes de entrar no Projeto eu ficava no sinal
Avant d'entrer au Projet, je pointais aux feux rouges
Poderia estar matando ou me prostituindo
Je pourrais être en train de tuer ou en train de me prostituer
Mas estou aqui inteligência adquirindo
Mais je suis ici en train d'acquérir de l'intelligence
Eu ficava na rua so de molecagem
Je restais dans les rues, en train de jouer
Entreí no projeto e não faço mais bobagem
Depuis que je suis rentré dans le projet, je ne fais plus de bêtises
So na esquina da favela não vamos chegar la
Seulement dans la favela, on ne va pas y arriver
Pra ser alguém na vida precisamos repensar
Pour être quelqu'un dans la vie, il faut réfléchir
Estava satisfeito em ser um vagabundo
Je me contentais d'être un vagabond
Na rua eu não queria saber nada do mundo
Dans la rue, je ne voulais rien savoir à propos du monde
(...)
Somos diferentes também muito inteligentes
Nous sommes différents mais aussi très intelligents
Entramos no projeto e abrimos nossas mentes
Nous sommes entrés dans le projet et nous avons ouvert nos esprits

Nossa realidade é aprender pra crescer
Notre réalité est d'apprendre pour grandir
Os jovens do Projeto assumindo o poder
Ce sont les jeunes du Projet qui prennent le pouvoir
Hoje eu aprendi a fazer uma rima
Aujourd'hui j'ai appris à faire une rime
Agora o meu nivel ficou mais acima
Et mon niveau s'est un peu élevé
Eu queria aprender muito a rimar
J'aimerais apprendre à rimer
O professor Motion chegou pra me ajudar
Le professeur Motion est arrivé pour m'aider
Hoje eu sou ator, MC, tradutor
Aujourd'hui je suis acteur, MC, traducteur
E tenho um sonho de ser multiplicador
Et j'ai un rêve, devenir multiplicateur
Porque nessa vida o jovem não tem valor
Car dans cette vie, le jeune n'a pas de valeur
Nasce com amor, cresce com terror e morre pedindo favor.
Il naît avec amour, grandit dans la terreur et meurt en demandant une faveur

La participation à l'Objetivo Juventude est présentée par les jeunes comme une possibilité de changement et d'ouverture au monde. Cet idéal est également nourri par le fait que l'ONG soit Italienne et se trouve, par là-même, investie comme un moyen d'accéder à l'étranger, au voyage, notamment dans le contexte brésilien où, dans l'imaginaire social, l'Europe est le continent de la richesse, de l'intellectualité, de la réussite. Les paroles dévoilent un surinvestissement des possibilités de transformation introduites par les activités proposées par l'ONG, qui interpellent face aux difficultés qui font obstacle à l'insertion professionnelle des jeunes. Mais les jeunes ne sont pas dupes. Si d'une part, leur composition semble se lier à l'imaginaire moteur (Enriquez, 1997) essentiel pour la capacité de rêver, premier pas pour la réalisation du rêve, d'autre part nous pouvons faire l'hypothèse que la démarche intègre les stratégies des jeunes, qui produisent un discours allant dans le sens qu'ils imaginent être souhaité par l'ONG. L'image de l'oisiveté, du vagabondage fait partie de ce que l'imaginaire social pense être « l'habitus » des favelados, c'est-à-dire une façon de faire, un mode de vie incorporé par les habitants dans ces espaces sociaux. Cette pensée

dominante nourrit le discours hégémonique axé sur le besoin d'intervention et d'occupation des jeunes habitants des favelas, moyen de prévenir la délinquance. Dans ce sens, ces paroles de rap peuvent aussi être comprises comme un contre-don dans l'échange avec l'ONG qui leur propose des activités et aussi quelques opportunités de travail, contre-don montrant qu'ils ont intériorisé les modèles de conduite qui leur ont été transmis. Les jeunes produiront ainsi des discours allant dans le sens des idéaux de l'ONG car ils y voient un moyen de faire un pas vers l'insertion professionnelle. Ils rappellent que d'autres jeunes sont sur le « mauvais chemin », confirmant ainsi l'idée du vagabondage qui s'avère gênant pour la société globale. L'idéologie de la méritocratie traverse toutes les classes sociales dans l'attente de la récompense des efforts individuels.

Mais si le rap de l'Objetivo Juventude se construit comme une réponse épousant le discours dominant sur les jeunes et sur la favela, certains couplets montrent également le dépassement de ce discours, à travers une confrontation avec les représentations sociales associées à l'espace social et à ses habitants. Les jeunes rappeurs utilisent le rap pour affirmer une différence abordée par son côté positif (*Nous sommes différents mais aussi très intelligents*). Il y a ainsi une prise de parole qui montre la réflexion sur la place sociale et l'espace dans lequel ils vivent. Ils y trouvent un espace de partage où ils peuvent mettre des mots sur leur ressenti, et produire une parole à la fois singulière et collective.

Le rap et le territoire ne se constituent pas de la même façon comme une enveloppe groupale à Rocinha et au Blanc-Mesnil. Nous avons vu l'influence de l'institutionnalisation de la pratique brésilienne sur la construction du groupe, l'expression par le hip-hop devenant un moyen d'intervention auprès des jeunes habitants des favelas, tandis qu'au Blanc-Mesnil, l'expression par le rap se relie à la pratique groupale dans la cité²⁰⁴. Ainsi, bien que les pratiques groupales des jeunes rappeurs brésiliens et français se construisent différemment, toutes manifestent la quête de reconnaissance et de symboles qui affirment leur existence sociale. Nous analyserons maintenant comment la fratrie se construit autour de la solidarité et de la problématique de la reconnaissance de l'autre.

²⁰⁴ Comme nous l'avons signalé plus haut dans ce travail, contrairement au rap, la pratique de la danse hip-hop a été largement institutionnalisée, devenant un véritable moyen d'insertion professionnelle pour les danseurs. (Faure, 2005 ; Shapiro, 2012)

3. Hip-hop et Fratrie

Dans le code langagier du hip-hop, l'autre semblable est appelé *frère*, *brother* ou *mano*²⁰⁵, en France, aux États-Unis et au Brésil. Le choix de ce mot reflète l'esprit « famille hip-hop » et révèle la force des liens qui unissent les jeunes dans la constitution de la fratrie. Pour Kaës (2008), le fraternel se construit en lien avec l'ascendance, et ne se réduit pas au niveau des pairs.

« Le fraternel ne peut se définir comme un en-soi : il est nécessairement tenu dans un rapport dialectique avec ce qui le constitue, il s'origine dans le parental et il ouvre sur la filiation. (...) L'histoire de la notion de fraternité indique que les grandes transformations religieuses, politiques et sociales sont toujours corrélatives de l'émergence de la question du fraternel. » (Kaës, 2008, p.3)

Le fraternel interroge le rapport avec la filiation et renvoie au potentiel transformateur de la fratrie, car si elle est héritière, elle est également créatrice, puisant la force et la légitimité nécessaires à la transformation dans le groupe des pairs. Dans ce sens, le lien fraternel se distingue du couple parental et fonde une réalité psychique propre, dans la mesure où il renvoie à la relation du moi au moi-même à partir d'un autre proche, égal et étranger.

La fratrie formée dans le mouvement hip-hop établit une relation dialectique avec l'expérience de filiation des jeunes. Si elle en découle, elle peut aussi la modifier. La fratrie peut être comprise à deux niveaux. Le premier renvoie au mouvement culturel d'une façon globale, et se manifeste dans la relation entre les rappeurs confirmés et les jeunes, où la communication se fait entre grand-frères et petit-frères. Or, si le lien est vertical parce qu'il unit l'aîné au petit, l'aîné occupant la place du modèle Idéal pour le jeune, la communication intergénérationnelle pose un lien horizontal parce qu'elle se fait entre frères, *brothers* et *manos*.²⁰⁶ Le deuxième niveau se réalise au sein du groupe de pairs, dans les localités où le rap fait lien entre les jeunes et fonctionne comme une enveloppe groupale. Au niveau local,

²⁰⁵ Argot utilisé par les jeunes hip-hop pour dire 'frère' en portugais.

²⁰⁶ Le leader du groupe de rap brésilien mythique Racionais MC s'appelle 'Mano Brown'. Dans les concerts, dans les paroles de rap, le rappeur s'adresse à ses semblables et les invite au rassemblement autour du combat pour l'égalité et la justice sociale. Dans son discours, il se positionne comme un frère qui, en dépit de sa célébrité, reste proche de ceux qui vivent les discriminations qu'il a subies.

nous voyons comment les codes du mouvement culturel urbain fusionnent avec les codes des jeunes des banlieues et des favelas, où, si l'appellation *frère* et *mano* est liée au hip-hop, elle ne peut pas s'y réduire.

3.1 Grand frère, grande sœur au Blanc-Mesnil

Être un frère ou un *irmão* désigne aussi la qualité du lien qui s'affirme au delà de l'amitié. Au Blanc-Mesnil, à Rocinha et à Nova Iguaçu la relation avec un ami, *amigo*, se différencie nettement de celle qui s'établit avec un frère, *irmão*. Le nom de frère ou de sœur n'est pas donné à tous, il désigne ceux et celles avec qui, au-delà du partage et de l'affection, la relation témoigne d'une grande solidarité, d'une grande loyauté et d'un profond respect. C'est ainsi qu'Ali me signifie en mars 2009, quand je reviens au Blanc-Mesnil, après mon retour du Brésil, qu'il y a quelque chose de changée dans notre relation²⁰⁷. Il me salue en me serrant la main : « *Comment ça va grande sœur ?* ». Je suis émue, pour moi aussi il est mon frère. Je m'embrouille, prise par l'émotion face à l'expression de la relation qui s'est construite entre nous. Je réponds en souriant : « *Grande sœur ??? Je suis beaucoup plus petite que toi !* ». Ali réplique : « *Arrête, tu sais très bien ça n'a rien à voir avec ça... Tu sais ce que ça veut dire ici.* »

Par ailleurs, une relation fraternelle implique aussi un vécu partagé, dans la mesure où elle se noue dans la proximité. Au Blanc-Mesnil, le grand frère et la grande sœur ont une autorité de proximité. Ils sont proches du vécu des petits, ils peuvent les comprendre, à la différence des parents qui sont trop éloignés, acquérant ainsi de la légitimité. Pendant certains dialogues auxquels j'ai pu assister entre les grands- frères et les petits, les petits gardaient la tête basse, le regard fixant le sol pour manifester leur écoute et leur respect. Mais si les petits doivent écouter les aînés, ces derniers sont aussi responsables des petits, ils doivent veiller sur eux. L.P., rappeur, nous dit à propos de son rôle de grand frère dans la Cité des Tilleuls :

« Parce que plus ils sont jeunes, plus on a tendance à s'enflammer pour rien. Ça peut dégénérer très vite, tu vois ? Il y a toujours un moment où tu passes de l'autre côté entre guillemets, tu vois ? Voilà. J'ai le vécu que j'ai, j'ai fait ce que j'ai fait. (...) Donc, que ça

²⁰⁷ Le rapprochement de notre relation est analysé dans le Chapitre-III « Pour une épistémologie clinique ou 'la troisième rive du fleuve' »

soit lui, mon petit frère de sang ou des petits frères, c'est-à-dire des petits de la cité, c'est bien d'essayer d'avoir un œil sur eux, pour qu'ils ne partent pas trop en couille entre guillemet, tu vois ? »

Le grand frère, s'il n'est pas forcément un modèle à suivre, a une parole qui doit être écoutée, il peut avoir le rôle de médiateur ou de conseiller auprès des jeunes. La place symbolique du grand frère est fondamentale dans la cité, elle est structurante pour la fratrie dans la mesure où le lien établi, à la fois vertical et intergénérationnel, se veut organisateur du groupe de pairs.

3.2 La fratrie et le rap : idéal, illusion et alliances dans le groupe

Si nous nous attachons aux significations que prend la formation de la fratrie au niveau plus large du hip-hop, nous pouvons faire l'hypothèse qu'elle se relie aux revendications de justice sociale portées par ce mouvement culturel. Selon Freud ([1921] 2001), dans l'armée et dans l'église, est nourrie l'illusion que le meneur aime tous ceux qui lui sont confiés de façon égale et juste. Le rappeur porteur de l'idéal du hip-hop aura ainsi la même fonction christique vis-à-vis de ses frères : veiller à la distribution égalitaire de l'amour et dénoncer les injustices qui leur sont faites. Freud développe cette idée à partir de *l'Évangile selon Saint Matthieu* :

« Cet amour égal est expressément affirmé par le Christ lui-même : ce que vous avez fait à l'un de ces plus petits d'entre mes frères, c'est à moi que vous l'avez fait. Il se trouve, par rapport aux individus de la foule des fidèles, dans la position d'un frère aîné plein de bonté, il est pour eux un substitut paternel. Toutes les exigences imposées aux individus isolés découlent de cet amour du Christ. Un courant démocratique parcourt l'Église, justement parce que, devant le Christ, tous sont égaux, tous ont part égale à son amour. Ce n'est pas sans raison profonde que l'on évoque l'analogie de la communauté chrétienne avec une famille et que les fidèles s'appellent frères dans le Christ, c'est-à-dire frères par l'amour que le Christ a pour eux. Il est indubitable que le lien unissant chaque individu isolé au Christ est également la cause de leurs liens mutuels. » (Freud, [1921] 2001, pp.172–173)

Freud révèle par là la dimension affective qui caractérise les liens libidinaux dans le groupe et montre que la justice sociale a comme socle les identifications des individus avec d'autres avec qui est partagé un même Idéal : s'identifier est aussi une façon d'aimer.

Au niveau local, le lien fraternel se conjugue avec le lien tissé par les jeunes autour du rap. Nous pourrions ainsi évoquer un deuxième niveau de constitution de la fratrie, le niveau du groupe des pairs dans la proximité de la cité.

« La communauté des frères marque ce passage d'une communauté caractérisée par l'acceptation de règles construites sur un interdit qui s'impose à chacun, à une communauté où la circulation de l'Idéal permet la consolidation du lien entre les pairs. Dans cette phase, le groupe fonctionne sous le registre de ce que j'ai appelé l'alliance symbolique des Frères. »
(Kaës, 2008, p. 155)

Comme nous l'avons vu plus haut dans ce chapitre, l'Idéal des jeunes rappers se construit autour de la possibilité de vivre de son rap. Il faudra maintenant comprendre dans quelle mesure la circulation de l'Idéal consolide la fratrie et crée des alliances inconscientes dans le groupe où, selon Anzieu (1999), les membres pourront connaître la réalisation imaginaire du désir.

L'accomplissement du désir dans le groupe se relie dans la théorie d'Anzieu à la production de l'illusion groupale, désignée comme un sentiment ainsi exprimé : « Nous sommes un bon groupe », ce qui suppose que le groupe soit pris comme un objet libidinal, c'est à dire amplement investi par les participants quand « le groupe devient le but du groupe ». Anzieu (1999) considère que le groupe fonctionne comme le rêve : il est ainsi un moyen de réalisation des désirs inconscients et des désirs de la veille. Ces désirs non satisfaits concernant tant la vie privée que la vie sociale sont transposés sur le groupe, qui cherche leurs réalisations imaginaires. Ainsi, le groupe poursuit une illusion à travers ses actes ou ses rêveries, et l'intensité du plaisir que cette poursuite procure dévoile la réalisation du désir à travers l'illusion. (p.185-187) A ce titre, Enriquez (1999-b) rappelle néanmoins que le groupe n'est pas uniquement replié sur lui-même, il se constitue par rapport au monde extérieur et n'est nullement une « bulle » isolée de la réalité. Dans ce sens, l'appartenance au groupe permet de se protéger du regard externe qui stigmatise et invalide. En son sein sont

produits des contre-modèles qui permettent de confronter les normes dominantes, produisant une défense contre la honte sociale et une valorisation de ses membres :

« [Le groupe] constitue une médiation entre l'individu et la société : - médiation socialisante parce qu'il inscrit l'individu dans des réseaux de solidarité qui élargissent ses relations au delà de la sphère familiale ; - médiation identitaire puisque les liens établis avec « ses semblables » permettent de développer des identifications positives qui neutralisent les aspects négatifs liés à l'appartenance à un groupe social dominé. » (de Gaulejac, 1994, p. 34)

Il est ainsi créé en lien avec la société et se fait porteur, pour ses membres, de la fonction de médiation et de support dans la sphère sociale. Le groupe ouvre aux processus de socialisation secondaire, introduisant un socle sur lequel va s'établir la construction de soi appuyée sur le regard des pairs, dans un espace d'entre-deux, c'est-à-dire entre soi-même et le monde externe. De Gaulejac précise que le groupe, vécu comme un espace de résistance et de lutte sociale, célèbre le courage, la détermination, la solidarité, la fierté du combat et dénigre la passivité et la résignation. Ainsi, il soutient ses membres, les invitant à garder l'espoir d'un retournement de l'ordre social et à se projeter autrement dans l'avenir. Or, c'est dans cette mesure que cet investissement libidinal dans le groupe, en tant qu'espace où est rêvée la construction d'une nouvelle société, où sont déposés les espoirs qui font « également du groupe le lieu où les désirs peuvent être vécus sous la forme de l'illusion groupale », correspond à ce que nous voulons démontrer à ce moment de notre discussion.

Anzieu analyse l'illusion groupale à partir de la métapsychologie psychanalytique utilisée pour expliquer les processus psychiques individuels. Du point de vue dynamique, le groupe produit la peur de la perte de l'identité du moi en présence de la diversité de ses membres. L'illusion groupale apportera au désir une sécurité et, face au risque concernant le narcissisme individuel, est installé un narcissisme groupal. Du point de vue économique, elle protège le groupe des attaques externes, des rivaux, et se maintient comme une « défense collective contre l'angoisse persécutive commune ». Du point de vue topique, l'illusion groupale dévoile le fonctionnement du moi idéal, exprimé par la fusion entre les membres et par le sentiment du pouvoir que confère le fait d'être ensemble. Un moi idéal commun se substitue au moi idéal de chacun. Du point de vue génétique classique, enfin, elle se relie au sens winnicottien en se présentant comme une « illusion groupale créatrice », qui tire son origine de la fusion du bébé et de la maman. Elle produit une coïncidence entre les attentes

du bébé et leurs réalisations, en particulier le plaisir procuré par la correspondance entre le téton et la bouche. Pour Anzieu, l'expérience du sujet dans le groupe renvoie à ce type d'illusion où les attentes des membres coïncident avec le groupe. Une suspension du rapport avec la réalité se produit, qui renvoie à l'étape intermédiaire entre la fusion fantasmatique avec le sein et l'acceptation de la réalité extérieure, désignant ce que Winnicott a nommé les phénomènes transitionnels. Le groupe devient un objet transitionnel commun aux membres (*ibid*, pp. 94- 97). Pour Anzieu, « il existe une illusion groupale, régression protectrice, transition vers la réalité inconsciente intérieure ou vers la réalité sociale extérieure. Les êtres humains, en se plongeant dans la vie de groupe, parfois y retrouvent leur pouvoir créateur, parfois y partagent une illusion enchantée ou autodestructrice. » (*ibid*, pp. 97-98). Pour l'auteur, l'illusion groupale est un passage incontournable dans la constitution d'un groupe, dont l'évolution doit amener au travail de dégagement de l'illusion, par l'expérience de désillusion introduite par le manque et la frustration.

Kaës (2009), a prolongé la réflexion d'Anzieu sur l'illusion groupale en introduisant le concept d'alliances inconscientes.²⁰⁸ Selon l'auteur, les alliances inconscientes relient « les identifications communes, les fantasmes et les représentations partagées, les formations de l'idéal, les personnes médiatrices, la matrice onirique commune. Les alliances sont structurantes des liens, dans la mesure où elles organisent les processus psychiques au fondement du groupe, étant à l'origine de sa cohésion » (Kaës, 2009, p.175). Les alliances se forment dans le partage d'un intérêt commun, où chaque partie trouve des bénéfices dans le lien établi. Elles sont à l'origine des liens intersubjectifs, constituants des liens sociaux et de l'articulation entre « l'intrapsychique, l'intersubjectif et le transindividuel ». Elle s'affirme ainsi en dehors des contrats langagiers, par le biais de la perception de mouvements psychiques qui restent inconscients.

« Certaines réalisations personnelles ne peuvent être accomplies que dans le lien, par le moyen de l'alliance, par exemple un investissement narcissique réciproque, une relation amoureuse suffisamment stable, une protection contre les dangers – réels ou fantasmés-, une

²⁰⁸ Pour Kaës (2009), il est fondamental de distinguer ces deux dimensions de l'illusion groupale évoquées par Anzieu, la 'formation défensive idéalisante contre la reconnaissance de la réalité' et l'illusion créatrice de l'espace transitionnel winnicottien. Chacune de ces deux polarités forme des alliances inconscientes distinctes : la première donnera naissance aux alliances structurantes et la deuxième aux alliances défensives. (Kaës, 2009, p. 113 et 119). Dans nos analyses, nous nous contenterons d'analyser la formation des alliances dans le groupe de jeunes sans nous précipiter pour les qualifier en fonction des types avancés par Kaës. Cela nous permettra de garder l'ouverture nécessaire à l'identification et à l'analyse des ambivalences et des contradictions qui traversent ces formations.

jouissance qui ne peut être acquise qu'avec l'accord inconscient de l'autre. Sous cet aspect, les alliances inconscientes ont la structure d'un symptôme partagé, auquel chaque sujet contribue et dont il tire bénéfice pour ses propres intérêts, à la condition que ceux avec lesquels il se lie aient, sinon l'exact même intérêt, du moins celui de fonder leur lien sur cette alliance. » (Kaës, 2009, p.02)

Les concepts d'illusion groupale et d'alliances inconscientes nous permettent de mieux comprendre le processus psychique engagé par les jeunes rappeurs, au Blanc-Mesnil, dans la formation de la fratrie unie autour du rap et du territoire. Une formule couramment utilisée par les jeunes pour parler de leur Idéal, analogue du « vivre de son rap », est « *percer avec le rap* », que nous pouvons ici entendre dans trois sens différents. Le premier renvoie à celui évoqué par les jeunes, et signifie avoir de l'argent et du succès. Mais cette expression peut également désigner les piqûres que les jeunes des cités rivales se renvoient entre eux, ainsi que l'ouverture engendrée par la musique, qui crée un passage pour accéder à quelque chose d'autre. Soit par les rivalités avec la cité voisine, soit par la formation de crews dans la cité d'appartenance, les jeunes maintiennent la vigueur du rap comme un espace de vie, où ils peuvent accéder à un accomplissement imaginaire du désir.

L'analyse de ces pratiques groupales sous le primat de l'illusion groupale nous permet de comprendre que « l'esprit de corps » affirmé par les jeunes dans le territoire de la cité protège individuellement le jeune de la menace de la perte de l'identité du moi, en même temps que le narcissisme groupal est affirmé (point de vue dynamique). Les jeunes de la cité voisine en tant que « rivaux à éliminer ou éliminateurs potentiels », prennent la place du mauvais objet, ce qui favorise la consolidation des liens libidinaux entre les pairs qui, au niveau de la circulation de l'énergie dans l'appareil psychique, montrent la force de l'investissement dans le groupe comme objet (point de vue économique). Le groupe, fonctionnant comme un moi idéal commun, offre à ses membres la toute puissance de l'image narcissique : le jeune fusionne avec le groupe, d'où il puise son pouvoir (point de vue topique). Par ailleurs, le groupe peut fonctionner pour les jeunes rappeurs comme un espace intermédiaire entre réalité interne et réalité externe, comme un champ d'illusion winnicottien. Le jeune rappeur pourra mobiliser cette suspension de l'épreuve de réalité pour expérimenter la création dans cet espace groupal protégé. La formation de crews, la désignation de managers, l'enregistrement de morceaux qui seront écoutés par les autres jeunes de la cité, toutes les pratiques de sociabilité entretenues par le groupe autour du rap,

sont un moyen d'expérimenter d'autres moyens d'expression et d'existence (point de vue génétique classique). (Anzieu, 1999, pp. 94-97)

L'expression « Percer avec le rap » montre l'ambivalence des productions psychiques groupales qui se posent à la fois comme défense collective, quand les rivalités sont entretenues pour engendrer force et protection pour le jeune, et comme phénomène transitionnel quand la rêverie ouvre à un monde de nouvelles possibilités.

Selon Anzieu, « on se rassemble en ce qu'on se ressemble ». Les alliances inconscientes établies entre les jeunes, fondées sur leur communion d'intérêt, les amène à une mise en scène axée sur le désir commun. Ces alliances inconscientes tissées dans la fratrie peuvent aussi être analysées à partir de la figure du *jaloux* au Blanc-Mesnil.

3.2 Les jaloux au Blanc-Mesnil : lien fraternel et alliance inconsciente

Combustible : Je pense aussi à des gens qui parlent derrière aussi. Des gens qui parlent derrière... qui devant moi disent « ouais, j'aime bien ton rap, j'aime bien ton rap » et qui derrière disent « ouais, il pue la merde », et tout ça.

Nisu : Sinon, il y a les jaloux aussi.

Combustible : Oui, il y a les jaloux aussi.

Nisu : Il y a beaucoup de gens qui sont jaloux.

Combustible : Ils inventent des trucs, des réputations.

Freud dans l'introduction de « Psychologie des foules et analyse du moi » ([1921] 2001), met en évidence le rôle de l'autre dans la constitution psychique de l'individu :

« Dans la vie psychique de l'individu pris isolément, l'Autre intervient très régulièrement en tant que modèle, soutien et adversaire, et de ce fait la psychologie individuelle est aussi, d'emblée et simultanément, une psychologie sociale, en ce sens élargi mais parfaitement justifié. » (Freud, [1921] 2001, p.137)

Pendant la réalisation de notre terrain, nous avons entendu à plusieurs reprises les jeunes de la cité des Tilleuls traiter les jeunes du 212 de *jaloux* et vice – versa. Par ailleurs, les reproches réciproques qui sont là pour « justifier » qu'ils en viennent aux mains à l'issue

de leurs rencontres sont fréquemment constitués de l'idée que les autres « *se la racontent* ou qu'*ils se la pètent* ». Les accusés sont désignés comme « ils », ou « eux » ; les noms propres ne sont jamais prononcés, ni ceux des jeunes, ni ceux de la cité. La proximité affective dégagée des accusations est déroutante, étant donné que les jeunes ne se parlent jamais entre eux et que toute tentative de rapprochement demeure une entreprise difficile et risquée. Comment alors comprendre un désaccord aussi intime s'il y a une abstention totale de la parole et de l'échange ? Qu'est-ce qui constitue la matière de ce conflit ? Comment saisir cette haine viscérale qui ne trouve aucun épisode pour la justifier, à part « l'existence » de l'autre ? La conflictualité de ce scénario renvoie au scénario de la fratrie.

Kaës (2008) a développé la théorisation du « Complexe Fraternel » dans un ouvrage du même nom. Pour cet auteur, le complexe fraternel naît de la structuration fondamentale du psychique introduite par le complexe d'Œdipe freudien. L'introjection de la loi produite par l'interdiction de l'inceste ouvre à la dimension symbolique, à l'insertion dans la culture et donne à l'individu une place dans la société. Pour l'auteur, le complexe d'Œdipe et le complexe fraternel sont complémentaires et distincts. Le complexe d'Œdipe revient à l'axe vertical de la structuration psychique. Il fait vivre l'amour et la haine pour les parents, et est à l'origine de la différence des sexes et des générations. Il se relie aux héritages et aux rapports transgénérationnels. Le complexe fraternel renvoie à l'axe horizontal de la structuration. L'amour et la haine sont vécus cette fois-ci dans la relation avec le semblable de la même génération : « un autre, intrus, qui deviendra même familier et différent, avec lequel des relations entre contemporains rendent possible des expériences distinctes de celles que génèrent les rapports avec les parents. » (*Ibid*, p.27). Il se relie au « processus de construction du moi, du narcissisme et des identifications à l'autre semblable ». Ainsi, pour cet auteur, le complexe fraternel ne doit pas se réduire à la structure oedipienne, il est plus qu'un déplacement du complexe d'Œdipe aux relations fraternelles/sororales, ils se fécondent réciproquement.

Par ailleurs, Kaës opère la différence entre complexe fraternel et lien fraternel. Le premier est une structure intrapsychique, une formation inconsciente, qui organise les liens fraternels, organisations intersubjectives qui peuvent être observées non seulement dans la famille, mais aussi dans les groupes et dans les institutions. Le lien fraternel, comme n'importe quel lien, engage des alliances conscientes et inconscientes, qui « font tenir

ensemble l'espace psychique du lien ». L'auteur dira que « la jalousie est *constante* dans tout lien fraternel. » (*Ibid*, p. 89).

Nous pouvons comprendre la désignation croisée des jalousies entre jeunes au Blanc-Mesnil, expression de l'alliance inconsciente dans la solidarité du combat, comme un symptôme partagé, qui consolide le lien fraternel. La figure des jaloux apparaît notamment dans l'univers du rap, et le combat a pour armes les coups mais aussi les paroles chantées qui en font un duel contemporain.

Nasser : C'est pas... je fais des thèmes que j'aime bien. Et ça plaît aux autres. Il y en a que ça plaît pas, mais ceux qui font du rap, ils ont un combat de toutes façons. On appelle ça 'c'est contre les jaloux'. Contre les jaloux et contre les jacteurs.

Karim : La jalousie... ça fait la rage... Après si t'es un ami à moi, c'est des critiques, tu me dis pour que ça améliore, ok, mais après si c'est des critiques des jaloux, ça sert à rien que tu me les dises. Parce qu'ici il y a beaucoup de jaloux. Ici, il y a beaucoup de jaloux. Tu vas faire un truc meilleur qu'eux, ils vont être là... ils font faire ouais... c'est pas bien ce qu'il fait... après les gens vont l'écouter. (...) Il faut pas faire confiance ici les gens, parce que c'est soit des hypocrites soit c'est des jaloux. Donc ça sert à rien de parler avec eux. Moi, les gens comme ça, je calcule même pas. Devant toi ils font semblant, 'ouais, nan, nan, nan... tu chantes bien. Ouais t'es mon pote' Mais après derrière, après, quand ils sont derrière, frerot, c'est plus la même chose. Là ouais, nan, nan, nan... ils vont commencer à parler en mal, commencer à dire des rumeurs, après voilà.

Pour Freud ([1922] 1973) la jalousie est un affect normal, et sera a posteriori, au même titre que la rivalité, retournée et transformée en tendresse homosexuelle, à l'origine du sentiment social. Par ailleurs, l'hostilité que le persécuté ressent chez l'autre est en effet la projection de sa propre hostilité vis-à-vis d'autrui.

« Cette jalousie conduisait à des attitudes intensément hostiles et agressives contre les frères et sœurs, attitudes qui purent aller jusqu'au désir de leur mort mais ne survécurent pas au développement. Sous l'influence de l'éducation, sans aucun doute également par la suite de leur impuissance persistante, ces motions en vinrent à être refoulées et il se produisit une transformation de sentiments, si bien que les ci-devant rivaux devinrent les premiers objets d'amour homosexuels. (...) Les sentiments d'identification, de nature tendre aussi bien que sociale, naissent alors comme formations réactionnelles contre les impulsions d'agression refoulées. » (Freud, [1922] 1973, pp. 279-280)

Les pulsions fratricides, la jalousie, la rivalité sont ainsi inhérentes à l'expérience psychique dans le lien fraternel. Kaës évoquera la conception lacanienne du complexe fraternel, nommé par lui complexe de l'intrus, une forme archaïque du rapport à l'autre qui deviendra d'abord un rival et ensuite un même que soi. Pour Lacan, le frère ou la sœur auront un rôle structurant dans la formation du moi, dans la mesure où il y a une identification narcissique à l'image spéculaire du frère, ce qui est en même temps à l'origine de l'agressivité vis-à-vis de l'autre. Cette identification narcissique transforme la figure fraternelle/sororale en un imago du double, à la fois idéal et persécuteur. Le sujet voit ainsi son image volée par le frère/la sœur, ce qui provoque le sentiment d'un préjudice face à la copie de soi-même, d'où émerge la haine du double, comme une haine de soi, « scotome symbolique », expression employée par Assoun (2003) pour qui, au niveau de l'identification subjective dans le meurtre imaginaire du frère, « le sujet, à travers l'autre, frappe sa propre image. » (p.222) Selon cet auteur, « l'*alter ego* donne l'occasion de mettre en scène – et en acte – le dédoublement spéculaire du sujet. Le frère révèle que l'*ego* est *alter*, autre à lui-même. Le frère n'est donc pas qu'un rival : c'est un « double » qui vient, pour l'« original », incarner au-dehors sa propre duplicité. « Mon frère » sera à ce titre aimé et haï, témoin de mon miroir ». (*Ibid.*, p. XII) Le frère et la sœur se situent ainsi entre le lien spéculaire et le rapport d'objet.

Dans le sillage freudien, Lacan désigne le complexe de l'intrus comme l'archétype des sentiments sociaux. L'identification à l'état de frère introduit le sujet à l'altérité. Le moi se forme et se différencie en parallèle à l'autre. Lacan le résumera ainsi: « La jalousie dans son fond représente non pas une rivalité vitale mais une identification mentale »²⁰⁹, à l'origine de la sociabilité.

La fratrie a ainsi un rôle fondamental dans l'introduction au lien social. Si nous admettons les liens fraternels élargis au niveau du groupe des pairs, dans l'absence de liens consanguins, ils sont le lien le plus proche de soi et aussi la première approche de l'autre en dehors de la famille, avec qui seront conjointement développés les nouveaux modes de socialisation secondaire.

²⁰⁹ Kaës, *op. cit.*, p.19.

Avec le recul des années passées, L.P. nous dit à propos des rivalités entre les *petits* :

« Les petits, ils ont 10, 15 ans de moins que nous. C'est des trucs qu'on a vécus, il y a dix ans, c'est des trucs qui ne mènent à rien. Quand t'es petit tu commences à te chercher, tu vois ? (...) parce que quand t'es petit tu te construis, tout le monde passe par là. (...) Des bagarres à deux balles avec ton voisin. Alors que leurs mères vont faire la prière ensemble, vont faire les courses ensemble... c'est aussi un stade à passer malheureusement. (...) L'adolescence en banlieue c'est quelque chose de particulier. Je pense que c'est plus violent qu'ailleurs, malheureusement. »

Les mères font les prières et les courses ensemble, alors que leurs enfants se disputent entre eux : le sens des bagarres entre les jeunes se trouve dans cette apparente contradiction. La proximité entre les parents fonde la fratrie. Dix ans plus tard, L.P. comprend les bagarres entre les cités comme la marque du passage par l'adolescence dans la banlieue.

Pendant l'adolescence, moment de latence avant l'âge adulte, le jeune se confrontera avec la réévaluation des parents réels, passage incontournable vers l'émancipation, qui exige le deuil de l'idéalisation parentale infantile, également essentielle dans sa construction, pour accéder à la condition de sujet d'une histoire héritée. Les jeunes rappers que nous avons rencontrés montrent la blessure psychique provoquée par l'effondrement des modèles parentaux à travers le regard de la société qui les assigne à la place sociale de dominés. Dans ce chapitre, nous avons développé l'hypothèse qui introduit le lien entre l'expérience de filiation et leur affiliation au mouvement hip-hop. Si le groupe se présente comme un espace propice à la réalisation des désirs à l'intérieur de son enveloppe, il fonctionne également comme une protection vis-à-vis de l'extérieur menaçant, soutenant le jeune dans sa filiation, et dans sa construction à partir de cet héritage social. Le sentiment de honte lié à la disqualification sociale peut ainsi être transformé en fierté de l'appartenance (nous verrons dans le chapitre suivant que le vécu dans les banlieues et dans les favelas se transforme en un capital dans l'univers du rap). Si le groupe n'est pas une famille, il se présente comme un moyen de revenir sur l'expérience familiale. A travers le hip-hop, les jeunes peuvent vivre l'ambivalence liée à leur expérience de filiation et à leur appartenance sociale, laquelle se présente comme un socle sur lequel s'appuyer pour exprimer la rage provoquée par les humiliations, les injustices mais aussi pour témoigner de l'attachement au groupe d'appartenance et à l'espace social, valorisés à travers cette expression artistique ; deux

mouvements contradictoires et essentiels pour la construction du sujet. Le groupe de pairs introduit de nouveaux modes de socialisation traduits en pratiques groupales qui, dans leurs dimensions imaginaires, symboliques et culturelles se construisent comme une quête d'appartenance et de construction de soi. Le rap ainsi que le territoire serviront de trames symboliques, d'enveloppes contenant au sein desquelles le groupe de jeunes pourra faire de nouvelles expériences face à l'altérité. Est ainsi affirmée la solidarité des groupes de pairs, de la fratrie, dans leur tâche commune d'affirmation de leur existence sociale.

Nous verrons dans le chapitre qui suit dans quelle mesure le rap, en tant qu'activité artistique et médiation symbolique, permet au jeune d'agir sur l'image et la représentation de soi, du groupe et de son espace de vie. Nous discuterons également l'utilisation des pratiques artistiques liées au mouvement hip-hop, plus précisément celle du rap, par les pouvoirs publics et par les ONGs qui les transforment en un mode d'intervention sociale ciblant la jeunesse défavorisée, agissant ainsi sur les significations et le sens que les jeunes leur attribuent.

Chapitre –V: L’expression par le rap : les enjeux de la symbolisation dans la construction du sujet

Différents auteurs affirment que nos sociétés sont en déficit de symbolique²¹⁰. Néanmoins, dans notre travail, nous avons pu identifier la vitalité de l’expression symbolique à travers l’accompagnement des jeunes rappeurs qui expriment dans les groupes leur plaisir à manipuler des symboles, à créer de nouveaux sens et significations, plaisir éprouvé à travers la création artistique. Les jeunes manifestent ainsi leur désir d’inscription dans l’univers poétique et symbolique du hip-hop, dans les espaces urbains connus pour les défaillances des lois et de la protection de l’État en ces lieux.

Pour Vincent de Gaulejac (1999), « l’individu est produit par l’histoire », dans la mesure où il est l’héritier de son histoire familiale, où il appartient à une classe, à un milieu social, ce qui fait de lui un « être socio-historique ». Mais l’individu est aussi un « acteur de l’histoire », ce qui signifie que, s’il en est un produit, il est également un producteur de l’histoire. Porteur d’historicité, il est capable d’agir sur son histoire, « fonction qui le positionne en tant que sujet dans un mouvement dialectique entre ce qu’il est et ce qu’il devient ». Il est ainsi également « producteur d’histoires ». A travers la parole, l’écriture - toutes médiations symboliques - chacun peut revenir sur son passé pour lui donner d’autres significations et maîtriser son sens. (p.27) Il s’agit ainsi de mettre en avant la « capacité de l’homme de changer, non pas l’histoire passée, mais son rapport à son histoire, c’est-à-dire la façon dont elle est agissante pour lui, et par rapport à ce moyen de développer sa fonction d’historicité. » (*Ibid.* ; p. 44), l’historicité étant pour l’auteur l’aspect dynamique de l’histoire, et son aspect dialectique dans la construction qui s’installe entre ce qui s’est passé et ce qui peut advenir.

Notre hypothèse qui met en avant la fonction symbolique du rap dans la construction du sujet s’appuie ainsi sur la médiation symbolique, vue comme un moyen pour l’individu d’agir sur les significations, de produire des mécanismes de dégagement amenant l’extériorisation de la souffrance sociale et de s’inscrire dans l’ordre symbolique, dans la

²¹⁰ Lebrun (2003) avance comme la plus grande manifestation du processus de désymbolisation le déclin du rôle de la figure paternelle et de la famille dans nos sociétés.

mesure où elle est soutenue par une expression collective qui apporte le socle nécessaire à la possibilité, pour le sujet, de se penser à partir d'un « nous », et de ressaisir ainsi son éprouvé particulier que le jeune resitue dans la dimension des rapports sociaux de domination. Ces analyses se développent alors dans une filiation vis-à-vis de la sociologie clinique qui cherche à étudier « la dimension existentielle des rapports sociaux ».

Nous avons vu que le groupe d'appartenance, le collectif, assigne, à partir de codifications et de créations fondées sur l'ordre symbolique, une nouvelle place au jeune dans la structure sociale. Nous verrons maintenant comment, à travers le rap, les jeunes œuvrent à la définition du groupe et d'eux-mêmes. Le rap sera donc envisagé comme un objet investi. Ainsi, il ne se présente ni comme un objet externe, compris en dehors des significations attribuées par les jeunes, qui appartiennent uniquement à la réalité objective, ni comme un objet interne qui n'existerait que dans l'espace intrapsychique de l'individu. Le rap est une expression symbolique, située entre la scène sociale et la scène interne, entre le personnel et le social. Il s'agit d'un espace intermédiaire. Ainsi, les concepts d'objet transitionnel et d'espace potentiel de Winnicott (1975) permettront de définir comment nous saisissons l'utilisation du rap par les jeunes dans la construction de soi et la création d'une enveloppe de protection et de liberté où il est possible d'expérimenter des manières de dire et de faire autrement. La première partie de ce chapitre est consacrée à la discussion du rap comme un phénomène transitionnel.

« Ce que rapper veut dire : langage et performance dans la construction du sens » constitue une deuxième partie, dans laquelle nous sommes allés au plus près de l'expérience créative des jeunes pour comprendre comment les éléments du rap sont manipulés pour devenir un moyen d'agir sur la représentation de soi dans le monde. A travers les paroles (les lyrics), le flow²¹¹, le rythme, l'oralité, la performance, mais aussi à travers le Français Contemporain de la Cité, les jeunes trouvent un socle pour la médiation à l'œuvre entre la réalité interne et la réalité externe, champ de déroulement des processus socio-psychiques à l'origine de l'émergence du sujet. Les potentialités de médiation et de pacification attribuées à ce mouvement artistique font que le rap est fréquemment présenté comme un outil permettant d'intervenir auprès de la jeunesse défavorisée. Grâce à l'activité ludique et

²¹¹ Interprétation vocale du rappeur, caractérisée par sa diction, son débit à rapper sur la base instrumentale.

créative qui permet l'expression de soi et la canalisation de l'expression de sentiments qui pourraient amener une conduite violente, ces jeunes et la société seraient « saufs ».

Dans la troisième partie, « L'expression par le rap entre « l'éducatif et le culturel » nous analyserons comment les activités autour du rap s'inscrivent dans les contextes associatifs et institutionnels brésiliens et français, comment elles sont utilisées, voire récupérées par les pouvoirs publics et associatifs, pour ensuite discuter leur incidence dans la conception et dans la réalisation de ces pratiques associatives. Enfin, nous mettrons en parallèle les intentions associatives et les espoirs des jeunes qui investissent le rap parce qu'ils y voient un moyen de sortir de la pauvreté et d'accéder à une place sociale valorisée, lesquelles révèlent les limites des interventions éducatives et culturelles face à l'absence d'une intervention économique qui soutiendrait l'accès des jeunes au travail.

1. Le rap, un phénomène transitionnel

Dans le chapitre précédent, nous avons avancé l'hypothèse que le rap se constitue comme une enveloppe groupale pour les jeunes rappeurs. Désormais nous devons approfondir la discussion à propos de productions individuelles et collectives qui se déploient à partir de cette enveloppe contenant. Nous utiliserons pour cela le concept winnicottien de phénomène transitionnel, concept par ailleurs utilisé par Anzieu (1999) pour analyser l'expérience de création favorisée par l'espace protecteur à l'intérieur du groupe. Nous proposons ainsi de comprendre en quoi la création, qui est une activité de symbolisation, est constituante du sujet.

Winnicott (1975) utilise les termes d'objets transitionnels et de phénomènes transitionnels pour nommer les expériences menant chez l'enfant à la reconnaissance du « non-moi », qui se construit dans « l'aire intermédiaire d'expérience qui se situe entre le pouce et l'ours en peluche, entre l'érotisme oral et la véritable relation d'objet, entre l'activité créatrice primaire et la projection de ce qui a déjà été introjecté. » (pp. 28-29). Le phénomène transitionnel se développe ainsi dans un entre-deux, c'est-à-dire entre ce qui est subjectivement vécu et objectivement perçu, à travers l'expérience de symbolisation. Les objets et les expériences sont investis et créés par l'enfant pour l'accompagner dans son cheminement vers la formation du « non-moi ». Dans ce sens, la théorie winnicottienne

s'intéresse à la « socialisation de la vie psychique », il s'agit ainsi d'une approche relationnelle dans la mesure où, pour l'auteur, la pensée est développée dans l'interaction du sujet avec son environnement. (Zaccai-Reyners, 2006). Winnicott souligne par là l'importance que revêt le fait d'investiguer « la capacité qu'a le petit enfant de créer, d'imaginer, d'inventer, de concevoir, de produire un objet » (p. 28), étape fondamentale dans son développement qui s'avère, en outre, décisive dans la formation de l'individu adulte qui bénéficiera lui aussi de cette capacité de jouer dans l'espace potentiel.

Pour Winnicott, « la mère suffisamment bonne » joue un rôle essentiel dans la création de cet espace potentiel. Dans un premier moment, son dévouement permet que les besoins du bébé soient comblés. Ce qui est à l'origine de l'illusion du bébé qui expérimente la coïncidence entre ses exigences et leur satisfaction. Néanmoins, petit à petit, et dans la mesure où cela est supportable pour le bébé, la mère suffisamment bonne doit être capable de laisser place à la frustration de l'enfant. Par son absence, elle assure la création de l'aire intermédiaire qui introduit la relation entre l'enfant et le monde. Pour Winnicott, c'est dans cet espace intermédiaire de l'entre deux que l'enfant fera l'expérience de l'illusion²¹² et du jeu. L'illusion est à la base de cette expérience charnière entre le dedans et le dehors, et se distingue de l'hallucination, qui marque le clivage avec la réalité. Par ailleurs, l'auteur souligne qu'il est essentiel que cette aire demeure dans le temps, l'expérience culturelle se situant dans la continuité de l'aire de jeu. « Elle subsistera tout au long de la vie, dans le mode d'expérimentation interne qui caractérise les arts, la religion, la vie imaginaire et le travail scientifique créatif. » (*Ibid.*, p.49) Pour Winnicott, quelqu'un qui jouit de son aire intermédiaire peut donner naissance aux processus identificatoires de ceux qui reconnaissent en lui leurs propres aires intermédiaires, ce qui fonde l'expérience partagée du groupe.

Nous faisons ainsi l'hypothèse que la création d'un rap est une expérience qui, pour les jeunes rappers, se réalise dans cette aire intermédiaire, située entre la réalité intérieure et le monde externe par lesquels les jeunes sont nourris. L'expérience ludique participe ainsi de l'appréhension de ce qui les entoure tout en leur permettant de penser et d'agir sur cette extériorité. Car, dans l'expérience ludique, les individus ont la liberté d'inventer des situations et des événements, de « faire comme si » sans pour autant être sanctionnés par la

²¹² L'illusion groupale théorisée par Anzieu et discutée dans le chapitre précédent se trouve ainsi dans le prolongement de la conceptualisation de Winnicott concernant les composantes psychiques de la création de l'espace groupal, qui se fonde par ailleurs sur le partage de l'*expérience illusoire*.

réalité, comme ils le seraient s'ils étaient dans l'expérience vécue (Zaccaï-Reyners, 2006).

Selon cette auteure :

« On peut poser que l'enjeu de l'immersion ludique ne consiste pas à maîtriser le réel, c'est-à-dire la venue de la réponse de l'environnement, par exemple, mais bien à maîtriser les réactions ou les sentiments que suscitent des scénarios plausibles explorés dans le monde de l'illusion. » (*Ibid.*, p. 31)

A l'intérieur de l'enveloppe groupale se crée un espace protégé, où les jeunes possèdent le contrôle du jeu. Ainsi, grâce à la maîtrise du déroulement de l'activité ludique, le rap se présente comme un moyen d'expérimenter d'autres modalités de relation avec l'environnement. La maîtrise du rap est précisément le thème d'un morceau collectif, écrit par cinq jeunes rappers entre 13 et 15 ans du TLS Crew :

Sur l'instrumental on est al²¹³ et on fait mal

Le danger est partout dans tous les côtés de la cité

Le mic²¹⁴ on le gère, l'instru on la gère

Les rimes je dévie, sur le beat je déplume

Y'a plus qu'à percer, ça, ça, c'est notre but

Comme dans un match de foot, moi je veux mettre des buts (...)

Au lieu de te laisser galérer

A la place toujours poser

TLS²¹⁵ c'est la classe

On manie le refrain, on manie la chanson,

On gère les couplets, on gère les lyrics *Refrain*

On manie les mesures, augmente le volume

Affronte dans ta caisse, TLS on encaisse

On gère les compètes, on gère les scooters

MC²¹⁶ n'aie pas peur, tu bouges ou tu meurs

Je t'offre des fleurs

Arrête de pleurer, MC prend le mic

²¹³ *al* : là en verlan

²¹⁴ Microphone

²¹⁵ TLS : Tilleuls

²¹⁶ MC : Maître de Cérémonie, le rappeur

Tu poses ou tu te casses
On gère les couplets, juste après le refrain (...)
Peut-être que je suis pas un gagnant,
Mais je te rentre dedans
TLS Crew, faut pas tester
Ecoute ce son, à fond dans tes bas-fonds
On gère le R.A.P., ça c'est clair, faut pas blaguer
Je manie mes mesures, jusqu'à en être sûr
Je manie, je repère les faux MC
Tu veux savoir c'était qui ?
C'était TLS Crew, on gère et on manie...
TLS Crew, TLS Crew, TLS crew, TLS Crew, TLS Crew

Les jeunes font la différence entre la maîtrise de la musique et celle de la réalité objective. A travers le rap, ils créent un espace qui se distingue de celui où existent les difficultés de la cité. Il s'agit de l'espace potentiel, de contrôle et de protection, où gérer le son est l'antithèse de se « *laisser galérer* » dans l'espace social. Le rap est un moyen d'action, de transformation, de non soumission aux limitations identifiées de l'espace social. Les paroles encouragent et invitent d'autres jeunes, à prendre le « *mic* » pour se faire entendre. A l'intérieur du petit groupe, se crée un espace de sécurité favorable à l'expérimentation qui soutient les jeunes MC, « *jusqu'à [ce qu'ils soient] sûrs* » de leur potentiel. Les jeunes dessinent, à travers la musique, un succès appuyé par le groupe. TLS (les Tilleuls) « *c'est la classe* » dans le rap. Les jeunes trouvent dans le rap un champ de récréation de la réalité à partir de l'activité symbolique. Pour Winnicott, la quête de soi passe par le biais de l'activité créative qui amène le sujet à se détacher de la soumission et de l'ajustement à la réalité extérieure, originaires du sentiment d'insignifiance. L'engagement dans cette action de construction de soi caractérise l'action du sujet dans son existence. Le sujet auquel nous nous référons est un sujet complexe, original et singulier qui, situé dans son environnement social et dans son temps et en proie à ses contradictions, cherche sa cohérence, traversé par ses désirs, en éternelle construction et en quête de reconnaissance. Il se différencie ainsi de l'individu qui, n'ayant pas d'histoire singulière, apparaît comme universel dans son homogénéité. (Ardoino et Barus-Michel, 2006).

Ainsi, l'asservissement de l'individu ne s'établit pas uniquement à travers la dimension économique, par la limitation des moyens matériels et par la répression, il est

également produit par la dimension symbolique, caractérisée par l'impossibilité d'émergence du sujet. Au niveau sociétal, André Levy (2009) affirme que la consolidation de la soumission d'une population s'effectue à travers les identifications imaginaires pathogènes. Si, dans une société stable, l'identification aux objets imaginaires comme les croyances ou les traditions est le socle de la cohésion sociale, la coexistence de différentes cultures qui est le propre des sociétés contemporaines fragilise cette identification imaginaire en transformant les différences en menaces contre l'identité de la communauté, ce qui rend pathogène l'identification imaginaire avec l'autre différent. Les liens sociaux se fondent sur l'amour, sur la haine ou encore sur les deux à la fois. Toujours selon l'auteur, l'antidote aux identifications imaginaires pathogènes est l'identification symbolique, encore que « le symbole n'épuisera jamais totalement l'imaginaire » (*Ibid.*, 54). D'où la confrontation permanente entre ces deux dimensions.

« Tout lien social procède de ces deux ordres qui restent donc indissociables, sous peine de dérives insupportables, inévitables dès lors qu'ils sont développés séparément de façon exclusive, que seule leur conjugaison peut donc permettre dans une certaine mesure, de conjurer. » (*Ibid.*, 54)

Si la maîtrise de la réalité objective et de la production imaginaire qui lui est associée échappent aux jeunes, par leurs créations et leurs actions symboliques, ils peuvent agir par la production d'un discours qui se confronte aux images négatives ou pathogènes. Les métamorphoses opérées par les mots ont été par ailleurs analysées par Sartre (1952) étudiant le rapport que Genet a établi avec le langage :

« Il use du pouvoir nominatif pour se changer en ce qu'il veut ; il peut se dire : je suis sauterelle ou je suis roi. N'est-ce pas un « mot vertigineux » qui a fait de lui Voleur ? Et puis si, le langage est geste, le geste est déjà langage : il est fait pour *paraître*, il s'use à signifier. » (Sartre, 1952, p.437)

Si la façon dont l'individu est nommé conditionne son existence dans le monde, l'activité langagière garde en soi la potentialité de récréer les significations de son existence, dans la mesure où elle s'affirme comme un acte du sujet. Pour Sartre, « les mots sont des fées, dès l'enfance » ; ainsi Genet a pu se transformer à l'intérieur du langage. L'espace social est l'un des thèmes récurrents du rap produit par les jeunes français et brésiliens qui

jouent, à travers leur création, sur les images de l'espace physique²¹⁷, sur l'image de soi et sur l'image de l'autre.

Abdel, 12 ans chante lors d'un atelier *free-style*

Je débarque et je m'installe

Je suis en free style

Pour ma famille à la té-ci (cité en verlan)

*Blankok, Tilleuls, PHL*²¹⁸

Tireur d'élite, Afrique, toujours 'al'

Sur ce beat, je viens représenter

Les marocains et les algériens,

Les sénégalais et les maliens

Ça fait du bruit,

Si t'es pas content barre-toi vite

Ecoute, écoute ça c'est du lourd

Tu vas kiffer, ça vient du quartier

Tu vas kiffer ça vient du quartier

De la diversité ethnique du Blanc-Mesnil émerge un nous exprimé par le lien social et affectif qui consolide la *famille* dans l'espace de rencontre de la cité. La présentation des nationalités est suivie dans la phrase par « *Ça fait du bruit* ». Nous pouvons supposer un lien entre le multiculturalisme de la ville et la nuisance sonore qui fait l'objet des plaintes des habitants des HLM, associée par le discours dominant à la pauvreté et aux mœurs moins civilisées des différentes immigrations présentes dans les banlieues²¹⁹. Mais le « ça » peut

²¹⁷ Cette discussion a été développée dans le chapitre précédent : - *Chapitre IV : La Dimension groupale : les appartenances, hip-hop et territoire*, dans la rubrique 2.1.2.3 *Rap et territoire à Rocinha*, où nous avons analysé un fragment du rap collectif écrit par les jeunes rappeurs brésiliens où Bruno retrace une promenade dans la favela en mettant en évidence son expérience en tant qu'habitant de l'espace social.

²¹⁸ Blanc-Mesnil, Cité des Tilleuls et Place Hassan Larrage.

²¹⁹ La déclaration de Jacques Chirac à ce sujet, faite à Orléans le 20 juin 1991, est devenue célèbre. En voulant placer un trait d'humour, Chirac a affiché l'identification imaginaire pathogène des « Français », dans leur rapport aux immigrés. Sa déclaration allait ainsi dans le sens des préjugés à l'égard de ces populations, de par la compréhension de ceux qui, étant français, sont dérangés par le fait d'habiter à côté des immigrés pauvres : « *Et, si à cela vous ajoutez le bruit et l'odeur...* ».

également renvoyer au rap lui-même, et dans ce cas, le mot « *bruit* » sonne dans toute l'ambiguïté de son sens : celui du son de la musique, nullement plaisante, mais qui par ailleurs trouve dans cette voie les qualités d'une parole qui dérange, parce qu'elle questionne, interpelle. « *Bruit* » qui secoue, qui fait bouger l'autre. Il s'agit d'une musique puissante. L'auditeur gêné par ce qu'il entend et ce qu'il voit dans la cité est invité à partir, le jeune rappeur refusant ainsi le partage de son rap et de la ville avec ceux qui ne les aiment pas. La fin des paroles de son rap rend positive l'image du quartier, ainsi que ce qui est issu de l'espace social, devenu source de fierté : « *tu vas kiffer, ça vient du quartier* ». Dans le chapitre précédent, nous avons vu que l'humiliation et le sentiment d'infériorité sont à l'origine de la honte, dont on préfère ne pas parler (de Gaulejac, 2008). La honte « est une souffrance sociale qui, faute de pouvoir être traitée « dans le social », produit des effets dans la psyché. C'est une souffrance psychique qui bouleverse le sujet dans son fonctionnement inconscient et ses relations au monde. » (*Ibid.* ; p. 72-73). La symbolisation à travers le rap se présente ainsi comme un antidote à la honte, agissant non seulement par les mécanismes de dégagement de la souffrance sociale à travers la symbolisation, mais aussi par une expression réalisée en public, les auditeurs étant pris comme témoins de la production de ces nouvelles subjectivités. Les jeunes rappeurs peuvent par ailleurs donner d'autres significations à ce qui pourrait être vécu comme honteux, et le transformer, comme Abdel le fait dans son rap, en motif de fierté. Le jeune joue avec les mots et donne d'autres significations aux images de la cité, de ses habitants et de ce qu'ils élaborent. Il est néanmoins important de noter la dimension collective dans laquelle la création est ancrée et dans laquelle elle prend son sens. Abdel unifie et représente les différentes immigrations, et dédie les nouvelles représentations créées par son rap à la famille de la cité. Pour Jacqueline Barus-Michel,

« Les registres du symbolique et de l'imaginaire sont massivement convoqués pour cette restauration [de sens] mais ne s'avèrent à leur tour efficaces que s'ils sont soutenus par une charge émotionnelle où la relation avec la figure d'autorité et la résonance groupale servent de conducteurs. Ces derniers viennent catalyser les efforts de restructuration symbolique et de réorganisation imaginaire, elles sont présentes dans toute pratique ou même toute situation où un changement se manifeste dans l'expérience de souffrance. » (Barus-Michel, 2004, p. 70)

La dimension collective de la parole du jeune rappeur donne le socle sur lequel s'appuiera la pensée des stigmatisés collés aux banlieues et à leurs habitants et la volonté de les transformer à travers les remaniements symboliques qui s'effectuent dans l'affirmation de

l'appartenance à l'espace social. Le glissement dans la signification des mots favorise la construction de nouvelles images de la cité et de ce qu'elle crée. Le groupe se présente comme un soutien, favorisant cette production symbolique et imaginaire, à l'intérieur de laquelle il se trouve, permettant qu'elle devienne construction de sens, en fonction de l'incidence qu'elle aura à la fois sur chacun individuellement et sur l'ensemble du collectif. Le partage de ces nouvelles représentations par ceux qui souffrent de l'humiliation, de la discrimination, de la domination consolide l'acte créateur de déconstruction et reconstruction dans le processus de construction de soi. Les constructions symboliques et imaginaires produites par les discours dominants sont ainsi métamorphosées par les jeunes et par le rap, comme dans un jeu créatif.

L'extrait qui suit fait partie d'un rap collectif écrit par des jeunes entre 12 et 19 ans participant à l'Objetivo Juventude:

Moro na favela e mesmo assim sou demais (...)

Je vis dans la favela, mais je suis quand même super (...)

Somos diferentes também muito inteligentes

Nous sommes différents mais aussi très intelligents

Entramos no Objetivo e abrimos nossas mentes

Nous sommes arrivés à l'Objetivo et nous avons ouverts nos esprits

Nossa realidade é aprender pra crescer

Notre réalité est d'apprendre pour grandir

Os jovens de l'Objetivo assumindo o poder

Ce sont les jeunes de l'Objetivo qui prennent le pouvoir

De l'autre côté de l'Atlantique, les jeunes brésiliens expriment à travers les rimes l'incidence de la représentation négative de l'espace sur la construction de soi. Vivre dans un espace stigmatisé et se penser comme quelqu'un d'estimable, porteur de potentialités est présenté comme une contradiction. Ici, la différence infériorise. Néanmoins, l'engagement dans les activités proposées par l'« Objetivo » est investi comme un moyen de valorisation de leurs expériences, capable de soutenir le développement des jeunes et leur marche vers l'autonomie. Les activités de jeu et de création apparaissent ainsi comme un espace protecteur où se penser autrement. Dans ce sens, la médiation symbolique mise en place par la création de raps soutient le sujet de façon à empêcher que sa subjectivité ne soit enfermée par la stigmatisation et ouvre de nouvelles possibilités de significations à des trajectoires de

vie qui ne sont plus destinées à la négativité. Le recul introduit par le cadre de l'activité ludique permet la création d'un espace et d'un temps qui favorise l'externalisation de l'éprouvé, en produisant les moyens de son élaboration et de son partage avec l'autre, et en facilitant la réflexion individuelle et collective.

La quête de soi dans l'univers du rap conduit les jeunes rappers à se réunir autour d'un « nous », à l'origine du sujet social (Barus-Michel, 1987) qui s'édifie au sein de l'enveloppe groupale, ici le rap, la banlieue et la favela, espaces protecteurs dans lesquels le sujet peut se développer à partir d'une expérience intermédiaire entre le monde interne et le monde externe. Cette expérience a ainsi des dimensions individuelles et collectives. Chacun affecte le groupe au niveau de son expérience propre et est affecté par l'expérience groupale, dans une mouvance résonnant dans un mouvement plus large qui relie au hip-hop les banlieues et les favelas et les jeunes de différents continents²²⁰.

A travers la création de mots, et à travers de nouvelles représentations de l'espace et de soi, les jeunes se positionnent comme sujets du langage, producteurs de significations et de sens. Pour Jacqueline Barus-Michel,

« L'être humain doué de conscience et de langage se développe, se constitue et se reconnaît à travers les représentations qu'il se donne de lui-même et du monde qui l'entoure. (...) Tout aussi bien, il les reçoit de son environnement, milieu proche, culturel et social, qui les préforme, les oriente et les assigne. La combinaison de ces représentations lui permet de donner du sens à ses expériences tout au long de sa vie, et même dans son prolongement. (...) Le sujet baigne dans le sens, construit par lui ou par les autres, grâce à quoi il s'explique (donne des motifs) son être au monde et oriente son existence. Son équilibre subjectif dépend du soutien de ces constructions signifiantes ; à les perdre, il se trouve plongé dans l'obscurité et l'angoisse. L'essentiel de la souffrance tient à cette perte de sens, à l'impossibilité d'en agencer et d'en user, pour des raisons qui peuvent tenir au sujet ou à son environnement. »
(Barus-Michel, 2004, pp. 13-14)

Le rap est le moyen utilisé par les jeunes pour combattre les représentations hégémoniques attachées à la banlieue ou à la favela et à ses habitants en produisant une tension entre les discours des dominants et ceux des dominés. Les re-significations des

²²⁰ Ce point sera discuté dans le chapitre qui suit : « Chapitre -VI Le hip-hop entre le global et le local »

images et des symboles qui leur sont associés participent à une lutte subjective et sociale dirigée contre l'intériorisation massive des stigmates, donc à une résistance contre l'enfermement sur soi provoqué par les expériences d'humiliation. Les jeunes se trouvent confrontés à la tâche de construire du sens à partir d'une existence précaire, dont l'impasse est à l'origine de la souffrance ressentie. Par le biais du rap, les jeunes peuvent sortir de l'isolement de l'éprouvé individuel, pour le transformer en une parole collective, qui donne force à ces nouvelles constructions signifiantes.

Nous verrons par la suite que la construction du sens n'est pas uniquement du ressort du langage verbal. Le flow du rappeur, c'est-à-dire le rythme sur lequel le rap sera chanté, participe à la construction d'une esthétique et d'une performance corporelle qui marquent l'activité symbolique à l'oeuvre dans l'univers de jeu des rappeurs.

2. Ce que rapper veut dire : langage et performance dans la construction de sens.

Au Chapitre IV – « *La Dimension groupale : les appartenances, hip-hop et territoire* », nous avons évoqué le corps, pris comme une surface de projection du Moi psychique qui cherche un moyen d'objectivation pour se soumettre à l'épreuve de la réalité (Chasseguet-Smirgel, 1975), en permettant l'expérimentation de sensations qui viendront en retour participer à la construction du Moi de l'individu (Freud, [1923] 2001). Nous avons montré comment le corps est utilisé par les jeunes du Blanc-Mesnil lors des bagarres entre les cités comme un moyen d'affirmer l'estime de soi et de consolider l'appartenance groupale à travers l'exhibition de la force du territoire, éléments qui s'imposent également à travers le rap. Nous continuons à présent la discussion en mettant la lumière sur la dimension corporelle, vue sous l'angle de la performance dans le rap, suivant en cela la voie du postulat winnicottien selon lequel certains intérêts de l'activité ludique sont associés à l'excitation corporelle. Nous allons donc analyser la façon dont corps et langage se conjuguent dans le rap et dans la symbolisation en oeuvre dans la construction du sujet.

2.1 Le corps métaphore de la subjectivité²²¹

Abdel chante : « *Ecoute, écoute ça c'est du lourd* ». Le mot « lourd » revient fréquemment dans les raps des jeunes blanc-mesnilois. Il est employé à plusieurs reprises par Moussa et Abdou (15 ans tous deux) lors de notre entretien :

Ana : Vous parlez de quoi dans vos raps ?

Abdou : Bah... de la cité, de ce qu'on voit, de ce qu'on a vécu... c'est comme ça.

Ana : Il y a aussi des thèmes ?

Abdou : Oui.

Moussa : Comme ce qu'on a fait de lourd. On a dit qu'est-ce qu'on pensait. Par exemple, l'ambiance ici est lourde, le rap, il est lourd, ce qu'on voit.

Ana : L'ambiance ici est lourde ?

Abdou et Moussa : Ouais.

Ana : Lourde comment ?

Moussa: Elle est bien, elle est bien...

Ana : Et ça veut dire quoi une ambiance lourde ?

Abdou : Ambiance... et...

Moussa : C'est par exemple, l'ambiance, elle est bien ici. Par exemple, tout le monde rappe, tout le monde se connaît... voilà.

(...)

Ana : Comment vous trouvez Blanc-Mesnil ?

Abdou : Bien.

Ana : Et le rap fait à Blanc-Mesnil?

Abdou : Bah... c'est du lourd.

L'entretien avec les deux jeunes rappers est très court. Ils ne me semblent pas disponibles pour une position de réflexivité permettant de discuter du rap et du Blanc-Mesnil. Après quelques relances, je n'insiste plus. Je les sens impatients que ça se termine au plus vite. Je ressors de cette rencontre avec le mot « lourd », mot qui condense ce qu'ils voient, ce qu'ils vivent, ce qu'ils rappent. Je suis néanmoins surprise quand Moussa me dit qu'une

²²¹ Sous-titre emprunté à Carretero, T.C. dans son article « Corpo et contemporaneidade », in *Psicologia em Revista*, Belo Horizonte Vol. 11, 2005. pp. 62-76.

ambiance lourde est *bien*. Il m'explique alors que cela est dû au fait que tout le monde se connaît et fait du rap. Le morceau qui suit a été écrit par Moussa et enregistré à D&T:

Ai ! C'est foumy (son blaze)

MDL , toujours al

C'est pour nos frères, nos soeurs

*Ce son c'est du **lourd***

On va transmettre ce son même aux sourds

*Ici le rap est **lourd***

*L'ambiance elle est **lourde***

93, MDL

Arrête de faire le fou

Parce que ici les fous c'est nous

Parce que Sarko veut nous kecro (croquer)

*L'ambiance est **lourde** parce que nos frères n'ont pas de papiers*

*L'ambiance est **lourde** parce que le schmitt (la police) veut nous ...*

Veut nous enculer

Toujours al

Ok, ok...

Je suis dans la salle avec d'autres jeunes au moment où Moussa chante son morceau. Le jeune rappeur impressionne par son *flow*, par son habilité à scander les rimes, par l'énervement avec lequel il interprète son rap. Son excitation se donne à voir à travers son corps qui tremble pendant qu'il chante, la vitesse avec laquelle il articule les mots. Il fallait le voir, ressentir l'émotion dégagee par sa performance, par sa voix rauque, pour saisir ce qu'il n'avait pas pu transmettre au moment de l'entretien. La compréhension exige la capacité de se laisser affecter par l'ouïe, par la vue, par le corps de l'auditeur. La trace du message et de l'image du rappeur est laissée sur l'éprouvé du destinataire. Par la mise en scène de son corps, Moussa exprime ce qui déborde la capacité de symbolisation langagière. Selon Carreteiro (2005) le corps, parmi ses différentes fonctions, se constitue également comme un lieu d'expression de la subjectivité et des questions sociales, dans la mesure où il sert de support à la transmission d'un message et offre le moyen de se constituer comme un acte. Par ailleurs, l'excitation engageant la dimension corporelle s'exprime également dans sa composante sexuelle et agressive (*veut nous enculer*), à travers la symbolisation de l'action violente de la police sur leurs corps.

La dimension corporelle, et plus particulièrement la voix, a été explorée par Zumthor (1983) à travers ses analyses des aspects psychiques et symboliques de la poésie orale, et de leurs incidences sur l'échange entre l'énonciateur et son public. Le médiéviste définit la performance comme « l'action complexe par laquelle un message poétique est simultanément transmis et perçu, ici et maintenant. Locuteur, destinataire(s), circonstances (que le texte, par ailleurs, à l'aide de moyens linguistiques, les représente ou non) se trouvent concrètement confrontés, indiscutables » (p.32). L'auteur précise néanmoins que l'interaction qui caractérise la performance ne se réalise pas uniquement dans le registre du langage : « l'écoute autant que la voix déborde la parole », et des fonctions primaires du corps libidinal, différentes du langage qui est fonction seconde (p. 160). La performance se réalise ainsi comme une quête de symbolisation dans la rencontre avec l'autre.

Moussa est par ailleurs souvent impliqué dans les bagarres entre les jeunes de la cité, où interviennent les enjeux qui donnent existence aux quartiers²²². Il nourrit et est nourri par l'ambiance lourde de la cité transformée dans la force de son rap, qui fait l'unanimité auprès d'un public captivé par sa performance. La lourdeur du quartier vient de ce qu'il dénonce, « *Sarko veut nous kecro* », « *nos frères n'ont pas de papiers* », « *le schmitt veut nous enculer* ». L'esthétique du rap marquée par l'utilisation des hyperboles et des métaphores donne forme à la révolte et à la rage. L'action violente de la police et de la politique - dont la légitimité est affaiblie puisqu'on fait référence au président à travers un surnom - dans l'espace correspond à une riposte du jeune rappeur. Par son rap, Moussa présente les jeunes de la banlieue comme gagnant dans le rapport de force avec ces deux instances, les rôles changent, les dominés deviennent dominants. « *Arrête de faire le fou, parce que ici les fous c'est nous* ». Les mots percent, le rythme percute.

La haine, la rage, la colère sont des sentiments souvent manifestés par les jeunes rappeurs blanc-mesnilois, et deviennent moteur de leur création et raison de leur combat. Quand je demande à Nisu ce qu'il exprime par son rap il répond : « *La rage qu'on a en nous. La peine, la rage... (...) On a la rage, on rentre et on écrit.* ». L'expression de ces sentiments dans le cadre d'une manifestation artistique opère une alchimie qui permet qu'ils soient mis au service de la création de lien. En effet, l'éprouvé et les émotions qui lui sont associées

²²² Voir les analyses que nous avons produites à ce sujet dans le point *Rap et pratiques groupales au Blanc-Mesnil* du Chapitre -IV : La Dimension groupale : les appartenances, hip-hop et territoire.

demeurent à l'origine du rap, pris en tant qu'objet artistique, et dans l'adresse à l'autre, visent le partage de l'intime du rappeur. Ces sentiments auront ainsi une incidence sur la construction esthétique du rap, à laquelle participe également le choix des mots, conçu pour caractériser leurs morceaux, exprimer les éprouvés et faire de la musique un moyen de transmission à l'autre du ressenti personnel, dans la construction d'une relation dialogique (Pecqueux, 2007).

Les sons, les phonèmes, les métaphores sont des objets sonores qui donnent des couleurs et des épaisseurs à l'énonciation. Entre gravité et légèreté, la sonorité se comporte comme un mouvement dans l'espace, ton et tonalité pouvant monter ou descendre. Dans ce sens, les qualités acoustiques participent au choix des mots qui doivent traduire l'émotion dans le rap. Selon Fonagy (1970), « la "force" d'un son est en rapport avec son effet et s'insère dans un anthropomorphisme où les grosses bêtes, les adultes forts ont une voix plus intense ». Selon l'auteur, dans la colère, il se produit un raidissement du flux sonore, le combat se manifestant par la tension musculaire du corps et par l'acte symptomatique d'écorcher l'objet sonore. La phonation se met ainsi au service de l'expression de la rage. Pour Lapassade et Rousselot (1996) le rap est construit de « flashes sonores », de coups portés par des mots répétés qui relèvent de la prépondérance de la dimension phonétique. Les aspects ludiques de la sonorité et de la phonation s'associent dans le rap au plaisir de dire qui relève également de la dimension esthétique.

Entre le psychique et le physique, entre la production de signifiants et la phonation, entre la construction d'un discours et la mise en scène corporelle, la rage générée par les conditions de vie dans la banlieue trouve une voie de symbolisation. La performance se présente ainsi comme une possibilité de création de sens à travers le corps, à travers la voix et les discours des rappeurs, qu'ils soient jeunes ou confirmés. Les paroles sont créées en lien avec la sonorité qu'elles dégagent et avec l'image qu'elles donnent de celui qui les énonce, alchimie qui consolide discours et performance dans la construction de soi.

Dans le prolongement de notre discussion, nous devons interroger comment l'image et le discours réunis dans la performance expriment le désir de reconnaissance, laquelle doit être distinguée de la « simple » visibilité.

2.2 Image versus discours, visibilité versus reconnaissance

Tiba XI est un jeune rappeur de 21 ans qui est en passe d'acquérir une certaine confirmation et de gagner sa vie avec le rap, notamment grâce aux ateliers et aux projets qu'il développe au sein du Movimento Engajados. Au cours d'un atelier d'écriture, nous l'entendons dire qu'il n'écrit pas les paroles de son rap. Dans son processus de création, il écoute la base instrumentale choisie pour le morceau et se met face au miroir. Les mots naissent en interaction avec son image réfléchie. Nous l'avons interrogé à ce propos lors de l'entretien réalisé pour cette recherche :

« Le miroir c'est pour que tu voies comment tu es en train de t'en sortir (*se sobressaindo*, dans l'entretien²²³). Je suis un peu timide, en fait. S'il y a cent personnes devant moi, je dois savoir comment je vais y arriver, tu vois ? Pour être devant les gens. Le miroir c'est pour ça. Tu t' observes, tu peux plus ou moins imaginer comment les gens vont t'observer. Le miroir c'est pour que tu te lâches, tout seul à la maison. *Donc, tu t'interprètes, n'est ce pas ? Cela c'est mon moment artistique.* (...) Avant, j'enregistrais les répétitions et j'écoutais pour voir la façon dont j'interprétais, si la voix était bonne ou pas. Au début, le processus était très immature là- dessus. J'avais la voix faible, elle était trop basse. Justement parce que j'avais cette oppression dans mon mental, c'était difficile de me lâcher. Aujourd'hui ce n'est plus comme ça. Aujourd'hui je... ça dépend d'où, mais j'arrive plus tranquille, ou pas. Si je vois que je ne suis pas accepté, j'y vais, je fais le professionnel et je m'en vais. Mais c'est très difficile que cela ait lieu. On se prépare pour cela. »

Tiba XI établit un lien entre création, interprétation, performance et introduit le regard de l'autre imaginaire dans la préparation de sa mise en scène. Le miroir lui permet d'évaluer son image et de supposer celle qui sera reçue par l'autre. La production de l'image de soi va de pair avec la construction de la parole adressée. Le schéma corporel et la construction de soi passent par une image spéculaire, par le regard de l'autre. La visibilité confère de l'existence. Le regard sur soi devient regard sur l'autre, puis regard de l'autre. Tiba XI nous dit ainsi que le processus de symbolisation et de création de sens a lieu dans le lien avec l'autre, destinataire de l'image et du message. Le processus de création de soi doit ainsi permettre d'engendrer un positionnement subjectif et performatif qui s'oppose à l'oppression

²²³ 'Sobressair' en portugais renvoie à l'idée de la performance qui amène le sujet à se différencier des autres, à 'sortir du lot'.

et à la difficulté d'expression de soi. Parole et image doivent imposer le respect et la force qui émane du rap, et des rappeurs.

Le regard de l'autre fait que les images et les discours créés par le jeune rappeur deviennent réels, qu'ils existent sur la scène sociale. Si la présence de l'altérité est un socle pour la construction et le développement de l'individu, dans la mesure où elle introduit le dialogue dans la réciprocité et dans la différence, le regard de l'autre acquiert dans l'hypermodernité une nouvelle dimension qui fait de la visibilité une injonction associée à l'existence des individus (Pagès ; Bonetti ; de Gaulejac, 1992). Birman (2011) attire ainsi l'attention sur le *déplacement* qui opère dans la contemporanéité le passage d'un code d'existence fondé sur l'œuvre du sujet, sur la *reconnaissance* symbolique qui donne « une consistance ontologique au sujet » à un code basé sur la *présence* corporelle et la *visibilité*, produisant un renversement des valeurs fondamentales qui affirmeront l'existence de chacun (p.41, mots soulignés par l'auteur). L'auteur poursuit :

« En effet, nous nous sommes actuellement déplacés du registre théorique du *discours* vers celui de l'*image*. A l'évidence, l'expérience symbolique de la reconnaissance dont nous avons parlé s'inscrivait et se réalisait dans le registre du discours, l'expérience du voir et être vu s'insère entièrement dans celui de l'image. Si précédemment l'image, quand elle existait, s'inscrivait résolument, dans le registre du discours, et toujours de manière subalterne, dans l'actualité c'est le registre de l'image qui s'impose souverainement, reléguant le discours au deuxième plan. » (Birman, 2011, p.42)

Les auteurs participant à l'ouvrage collectif « *Les tyrannies de la visibilité* »²²⁴ sont unanimes à souligner la primauté de l'image et de l'imaginaire, et ce au détriment du symbolique, dans la contemporanéité, primauté qui produit le déplacement de la valeur de l'être à l'avoir. Nous sommes ainsi face aux exigences de consommation qui assurent l'appartenance au groupe, la possession d'objets fonctionnant comme des supports identificatoires qui désignent les semblables dans un monde qui se mesure et s'évalue par ce qui peut être vu.

Cet air du temps hypermoderne a une incidence particulière sur les jeunes habitants des banlieues et des favelas. Et pas seulement parce qu'un grand nombre est dépourvu des

²²⁴ Aubert, N. ; Haroche, C. *Les tyrannies de la visibilité – Être visible pour exister ?* Ed. Érès, Toulouse, 2011, 355 pages.

moyens de consommation, donc exclu des nouvelles modalités productrices de l'existence sociale, aspect qui a déjà été maintes fois rappelé. Dans un monde gouverné par l'image, ces jeunes souffrent davantage de leur « (in)visibilité perverse »²²⁵, qui se traduit par l'invisibilité des réelles difficultés rencontrées dans le déploiement de leurs potentialités et par la visibilité de l'espace et de sa population à travers son stigmate, véhiculé notamment par le discours hégémonique diffusé par les médias. Réalité qui produit chez les habitants des banlieues et des favelas une confusion, un chevauchement entre la demande de visibilité et de reconnaissance, qui fait que la première se trouve malencontreusement prise pour la seconde. C'est ainsi que plusieurs jeunes habitants de la Rocinha accueillent à bras ouverts les visites de touristes qui viennent en voitures décapotables faire un tour de la favela. L'intégration de la favela dans les circuits touristiques à Rio est saisie par certains habitants comme l'expression de la reconnaissance de l'appartenance de la favela à la ville, et témoignerait d'un intérêt pour « la réalité » de cet espace social, réalité différente de celle généralement transmise par la télévision et les journaux. Mais la visibilité suffit-elle pour produire de la reconnaissance ?

Honneth (2010) développe la théorie de « la lutte pour la reconnaissance » à partir de l'argumentation hégélienne, et affirme que la reconnaissance, en tant que construction intersubjective, exige de la réciprocité. La reconnaissance doit être pour ainsi dire mutuelle. Chacun a besoin d'avoir une idée positive de soi confirmée dans sa relation avec l'autre et d'éprouver le minimum d'estime, de respect et de confiance de soi nécessaire pour se réaliser dans son autonomie subjective. Selon l'auteur, Hegel utilise la première fois le mot reconnaissance pour marquer la relation réciproque de la « connaissance de soi dans l'autre ». Selon lui :

« La relation de reconnaissance comporte donc une contrainte de réciprocité, qui oblige sans violence les sujets à reconnaître aussi de telle ou telle manière l'être social auquel ils sont confrontés : si je ne reconnais pas mon partenaire d'interaction comme une personne d'un certain genre, alors je ne puis me voir reconnu dans ses réactions comme une personne du même genre, parce que je lui dénie justement les qualités et les capacités dans lesquelles je veux me sentir confirmé par lui. » (Honneth, 2010, p. 51)

²²⁵ Formule empruntée au titre de l'ouvrage de Apolinario Sales : *(In)visibilidade perversa. Adolescentes infratores como metáfora da violência*. São Paulo, Ed. Cortez, 2007.

La visibilité dépourvue de reconnaissance se caractérise par un mouvement à l'encontre de l'image qui détourne la rencontre symbolique avec l'altérité, en dépit de la construction intersubjective, faisant ainsi obstacle à la construction du lien social. Nous en avons un exemple dans les promenades touristiques à Rocinha, qui proposent la découverte de la favela dans une jeep. Les hommes et les femmes peuvent ainsi s'entrevoir sans interagir. La rencontre avec l'autre se réalise de manière spéculaire, et repose sur l'imaginaire exotique et dangereux nourri par les médias qui réduit l'espace social et ses habitants, au détriment du « registre symbolique du sujet » (Birman, 2011), renouvelant ainsi leur « (in)visibilité perverse ». Les individus demeurent aliénés dans la relation avec l'autre, capturés par l'image qu'il se fait d'eux. Il n'y a pas de réciprocité dans la relation imaginaire. Pourtant, cette relation spéculaire donne à certains habitants des favelas le sentiment de l'existence sociale dans un monde d'images.

Si la visibilité est une condition nécessaire, elle n'est pas suffisante pour l'expérience de la reconnaissance. Néanmoins, la visibilité dont nous parlons doit rendre compte de l'individu dans sa totalité, et non seulement de l'un de ses attributs, ce qui caractérise d'après Goffman (1975) la stigmatisation. Néanmoins, pour l'auteur, il ne faut pas cerner le stigmate à partir de l'attribut qui le désigne, mais à travers la relation qu'il introduit et qui provoque un « discrédit profond », faisant ainsi obstacle à l'expérience de reconnaissance. Pour Honneth (2010), l'humiliation est une forme de mépris qui produit le déni de reconnaissance, en empêchant le développement de ceux et celles dont les droits, dans leur conception large, étant refusés, ne peuvent ainsi satisfaire des exigences légitimes, en tant que citoyens au sein de la société :

« La particularité de ces formes de mépris, telles qu'elles se manifestent dans la privation de droits ou dans l'exclusion sociale, ne réside pas seulement dans la limitation brutale de l'autonomie personnelle, mais aussi dans le sentiment corrélatif qu'éprouve le sujet de ne pas avoir le statut d'un partenaire d'interaction à part entière, doté des mêmes droits moraux que ses semblables ; se voyant débouté d'exigences juridiques socialement admises, l'individu est blessé dans son attente intersubjective d'être reconnu comme un sujet capable de former un jugement moral. A cet égard, l'expérience de la privation de droits est typiquement liée à une perte de respect de soi, c'est-à-dire, à l'incapacité de s'envisager soi-même comme un partenaire d'interaction susceptible de traiter d'égal à égal avec tous ses semblables. » (Honneth, 2010, p. 164)

Pour l'auteur, la sociologie, en insistant sur les motivations économiques à l'origine des luttes sociales, a sous-estimé les « sentiments moraux d'injustice » qui seraient à l'origine de la « lutte pour la reconnaissance ». Il faudrait ainsi restaurer la dimension morale que recouvrent les luttes sociales. Les sentiments négatifs provoqués par le mépris sont la motivation affective de la lutte pour la reconnaissance, et se révèlent ainsi comme une réaction face à la honte et à la colère, conséquences psychiques provoquées par l'indignation face aux inégalités sociales. Néanmoins, à travers la mobilisation autour d'un groupe qui donne une expression à la révolte, l'individu peut trouver un moyen de résistance face à la honte sociale, ainsi que la reconnaissance qui, émanant de la solidarité et de la valorisation mutuelle entre les membres du groupe, lui permet de restaurer la considération de ses potentialités et le respect de soi²²⁶.

Les jeunes habitants des banlieues et des favelas font partie des groupes dotés d'une valeur sociale négative au sein de la société. Comment donc saisir le souci de l'image et de la performance exprimé par les jeunes lors de la création d'un rap? Témoignerait-il du déplacement du *discours* vers l'*image* comme l'a indiqué Birman (2011)? Indiquerait-il un deuxième déplacement de la *reconnaissance* vers la *visibilité*? Selon nos analyses, les jeunes rappeurs mobilisent dans la création d'un rap les registres symbolique et imaginaire pour répondre à une double exigence de cette jeunesse : être vue et écoutée autrement. Si le rap veut être une voie d'expression de cette jeunesse il veut être également un biais de transformation de son image. Ainsi image et discours sont créés en concomitance, dans une influence réciproque renforçant leurs potentiels transformateurs. Les jeunes ont besoin de travailler à partir de l'image et sur elle, non seulement parce qu'elle a un rôle essentiel dans la construction des subjectivités contemporaines, mais parce que l'image assimilée à ces jeunes est systématiquement négative. Une nouvelle image est ainsi érigée pour renforcer l'énoncé qui témoigne de la révolte, de la rage, du désespoir, de l'abandon ressentis par eux. Par le biais de la fabrication d'images de jeunes « méchants », poussés par le mimétisme et s'appuyant sur les stéréotypes créés autour des capuches, des bras croisés, des voitures et de l'argent, les jeunes tentent de sortir de l'invisibilité provoquée par leur assujettissement, leur pauvreté, leur oppression. L'image impose le respect, la force et le pouvoir désirés. Le rap sollicite une visibilité «pleine». À l'ère hypermoderne, les jeunes rappeurs travaillent l'image et le discours dans la quête de reconnaissance.

²²⁶ La discussion à propos des enjeux liés à l'affiliation des jeunes au mouvement hip-hop a été approfondie dans le Chapitre - IV « La Dimension groupale : les appartenances - hip-hop et territoire »

Nous devons maintenant analyser plus précisément les éléments qui caractérisent le rap, pour interroger la façon dont il se trouve utilisé et investi par les jeunes dans la construction symbolique de soi.

2.3 Le langage du rap : Blanc-Mesnil, Rocinha et Nova Iguaçu.

Les jeunes rappers du Blanc-Mesnil désignent leur rap comme « *Rap de la cité* ». Selon Abdou, « (on parle dans nos raps) *bah... de la cité, de ce qu'on voit, de ce qu'on a vécu... c'est comme ça.* ». En fait, le Rap de la cité regroupe les jeunes rappers amateurs du Blanc-Mesnil. Les jeunes blanc-mesnilois pourront ensuite préciser qu'ils font du rap *conscient, egotrip, gangasta*, termes utilisés par les rappers professionnels pour désigner le style de leurs paroles. Par ailleurs, à Rocinha et à Nova Iguaçu, les jeunes rappers amateurs n'ont pas de nom spécifique pour caractériser leur rap. Ils le considèrent comme du rap *conscient*, mot également utilisé par les rappers professionnels, pour désigner le rap qui dénonce les inégalités et transmet un message engagé, avec une visée de transformation sociale.

- L'instrumental, une base partagée par plusieurs

Sur une base instrumentale, dite « *instru* » au Blanc-Mesnil ou « *base* » à Rocinha et à Nova Iguaçu, les jeunes rappers chantent *les lyrics*, les paroles. La base doit traduire le ton que les artistes veulent donner à leurs morceaux, contribuant ainsi à la construction de l'émotion et du message à transmettre. Tiba XI, rappeur de Nova Iguaçu que nous avons déjà présenté, justifie son refus d'une base instrumentale pour l'enregistrement du morceau Iguaçu-Mesnil: « *ce n'est pas une base sérieuse. Ça fait penser à un jeu vidéo...* ». Mais le rappeur doit être également à l'aise avec le rythme qu'elle impose, de façon à pouvoir « *être calé sur l'instru* » et avoir un bon flow, toutes caractéristiques du bon rappeur. Les jeunes rappers du Blanc-Mesnil se montrent attentifs à ces deux aspects lors du choix de la base instrumentale, qui peut avoir lieu à différents moments du processus créatif : parfois, les jeunes écrivent le morceau en écoutant la base instrumentale, il est ainsi fait « sur mesure »,

mais à d'autres moments, ils arrivent avec un morceau déjà écrit pour lequel ils choisiront un *instru*.

RofProd, jeune ingénieur du son de 17 ans qui s'occupe de l'enregistrement des jeunes rappers à D&T pouvait lui-même produire des bases instrumentales pour ses amis rappers en utilisant des logiciels spécialisés. Elles sont composées de plusieurs « petits échantillons » d'autres musiques, des *samplers*, qui sont mixés et donnent naissance à une nouvelle base instrumentale. Tiba XI produit lui-même les bases sur lesquelles il créera les paroles. Il s'agit ainsi de bases originales, créées spécialement pour un rap ou pour un rappeur. Les rappers professionnels n'enregistrent des raps que sur des bases instrumentales originales. Néanmoins, la pratique la plus fréquente que nous avons observée à Rocinha et au Blanc-Mesnil est l'utilisation des bases instrumentales appelées « face B », c'est à dire des bases qui ont déjà été utilisées par des rappers professionnels, et sur lesquelles les jeunes rappers vont créer de nouvelles paroles. Ainsi, à D&T, plusieurs jeunes ont utilisé la même base instrumentale pour poser leurs morceaux, pratique tout à fait normale pour les non-confirmés. Or, ce qui affirme la qualité d'auteur pour les jeunes rappers c'est l'originalité des paroles du rap. Nous verrons plus tard que si la base instrumentale peut être partagée entre les rappers, les paroles, les lyrics appartiennent en exclusivité à celui qui les crée, ce qui fait que la notion « d'interprète » n'existe pas dans l'univers du rap. Celui qui chante est nécessairement le compositeur du morceau. Ainsi, même si la base instrumentale fait partie de la création d'un rap, elle reste un support pour le rythme, pour le flow, pour la performance du jeune rappeur. Morad, rappeur blanc-mesnilois que nous avons déjà cité, nous dit à ce propos :

« Le rap que je fais on va dire... c'est du rap *egotrip*. Egotrip, comment dire, comment l'expliquer... Un rap *egotrip* c'est... tu fais balancer un *instru*... et tu fais montrer par ton rap que tu es le meilleur, avec des bons jeux de mots, être calé sur l'*instru*... Un bon morceau c'est déjà être calé sur l'*instru*. Être dans le temps... aller avec l'*instru*. Avoir du bon propos, ne pas dire toujours la même chose, de bons jeux de mots, des bonnes métaphores, des bonnes rimes... après il y a du rap aussi... *conscient*. Dire ce qui se passe ici. Aborder des thèmes, décrire ce qui est la banlieue, la politique tout ça... Après il y a toujours le son *free style*. On balance l'*instru* et tu rappes comme tu veux. Tant que ça rime, tu es bien avec l'*instru*... »

Le style *egotrip* met en évidence la quête de la performance qui mettra le rappeur en avant. Il relève du narcissisme de la mise en scène, du désir de chacun de se distinguer et de se faire unique par son « trip égotique ». Ce qui suppose que l'artiste soit à l'aise avec le cadre imposé par la base instrumentale mais aussi par la scène où il chante, ait la maîtrise du rythme, dégage de l'énergie à partir de sa diction, de sa façon de bouger son corps. A travers le flow, les rimes, la performance, les jeunes se transforment en gagnants dans cet espace intermédiaire. Mais Mourad nous dit que l'attention à l'image est suivie de la recherche de propos originaux sur la réalité de la banlieue, recherche qui désigne le rap *conscient* et exige également un travail à partir de la langue.

- Le « Rap de la cité » et le « Français Contemporain des Cités »

Les paroles de rap, que ce soit celui des artistes professionnels ou amateurs, brésiliens ou français, se caractérisent par la chronique de la vie quotidienne dans l'espace social qu'elles constituent. Ainsi, il est évident que les paroles de rap reflètent les pratiques langagières de la banlieue et de la favela, surtout si les rappeurs se donnent comme tâche de retranscrire - pour le rendre visible et pour le partager - leur vécu par la musique.

Les paroles de certains rappeurs français professionnels comme Casey, Oxmo Puccino ou le groupe NTM ont été récemment étudiées dans leurs inscriptions littéraires²²⁷, ce qui a mis en lumière leur intention esthétique. Ces artistes se promènent ainsi entre le français courant, voire soigné, et les codes langagiers de l'espace social, alchimie qui fait la preuve de l'altérité et qui assure leur succès. Ces rappeurs revendiquent leur inscription sociale à travers l'emploi des codes langagiers de la banlieue - les argots, le verlan et les mots empruntés aux langues étrangères - en même temps qu'ils manifestent leur aisance vis-à-vis de la langue française, leur langue maternelle, à travers la finesse d'une écriture qui dévoile le « désir de sa maîtrise ». Or, le « Rap de la cité » n'affirme pas de telles intentions littéraires et le plus souvent, la maîtrise de la langue française y fait défaut. Comment donc saisir le français chanté dans le « Rap de la cité » ? Dévoilerait-il un appauvrissement de la langue ? Par ailleurs, comment ce phénomène se relie-t-il à l'interprétation que le discours

²²⁷ Ghio, B. « *Le rap français : désirs et effets d'inscription littéraire.* » Thèse de doctorat soutenue en octobre 2012, à L'Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3 en Littérature française et comparée, 492 pages.

hégémonique fait du rap en général, décrit comme une « incitation à la violence », tellement crainte par la société globale ?

Goudaillier (2001), linguiste qui s'est consacré à la construction d'un dictionnaire de la langue des cités, utilise le terme « *Français Contemporain des Cités* » pour désigner le français parlé dans les banlieues françaises, défini comme une « interlangue en marge du français courant ». Pour lui, la langue française fonctionne dans la banlieue comme le socle des échanges et de la solidarité entre les populations, issues ou non de l'immigration. L'auteur poursuit :

« Du fait du brassage de populations naissent dès lors diverses variétés de français de « *culture interstitielle*²²⁸ » qui sont toutes effectivement à base française mais sont en même temps le résultat d'une *déstructuration de la langue circulante* par ceux-là même qui en font usage et y introduisent des mots d'origine linguistiques diverses, leurs propres mots, ceux de leur origine, de leur culture. » (Souligné par l'auteur) (Goudaillier, 2001, p.7)

Le linguiste relève la fonction identitaire de ces modes de parler. Ils sont un moyen d'appropriation du français courant, « qui devient leur langue », transformé pour être modelé en fonction de leur image. Ainsi, Goudaillier attire l'attention sur la diversité des langues des cités, raison pour laquelle il conjugue au pluriel l'appellation Français Contemporain des Cités, qui varient par exemple entre les banlieues de Marseille, de Lyon, de Paris en fonction de la population qui y habite. L'emploi des mots étrangers empruntés à l'arabe, au tzigane, aux langues africaines, permet de faire le lien entre ceux et celles qui partagent la même origine et de présenter un trait de soi pour ceux qui la méconnaissent, ces mots demeurant incompréhensibles pour un francophone non introduit. « Ils peuvent alors grâce à cette langue et au travers d'elle non seulement se fédérer mais aussi et surtout espérer résister et échapper à toute tutelle. » (*Ibid.*; pp. 9-10).

L'extrait qui suit a été enregistré par KLP, jeune rappeur de 19 ans, qui n'est venu qu'une fois à D&T:

Plus de précision, Blankok, mon blason (...)

Tellement je suis dans le son, que mon sang fait fondre n'importe quel glaçon

²²⁸ Calvet, J.L., 1994 *apud*, Goudaillier, 2001.

Mon kiff, mettre le public à l'aise à l'aide de Cruel

L'objectif, faire un piercing sur la langue française

Seules trois lettres me désignent

Sois sûr qu'avec le temps elles prendront de la valeur, comme les millésimes

La finalité de sa création est « de percer » la langue française, ce verbe suggérant un outil, qui, manipulé avec précision, est capable de passer au travers, de faire « un trou », qui brise non pour détruire, mais pour donner un nouveau style, pour imposer sa trace personnelle dans l'usage de la langue, trace destinée à être reconnue pour ainsi valoriser le nom du rappeur. L'image du « *piercing sur la langue française* » produit une métaphore identitaire sur le mode d'effraction, où la langue française devient corps qui devient langage. Autrement dit, la langue française est symbolisée de façon à participer à la constitution d'un corps biologique, qui acquiert la fonction de langage dans la mesure où il se présente comme un lieu de construction symbolique pour la transmission d'un message. Corps et langage sont ainsi mobilisés pour l'affirmation d'un style, d'une façon d'être.

Goudaillier rappelle par ailleurs la fonction ludique du langage, surtout chez la population jeune, pour qui la « déstructuration linguistique peut être un jeu », un moyen de tester les relations de pouvoir avec le monde adulte, mais aussi un moyen d'affirmation de soi par la différence et par la réinvention des manières de s'exprimer²²⁹. Ainsi, si d'une part le linguiste affirme qu'existe bien une répercussion de l'échec scolaire sur les modes de parler de la banlieue, d'autre part, il reconnaît que les jeunes emploient le verlan plus par provocation que par méconnaissance de leur langue maternelle. La maîtrise du verlan s'impose comme le capital de ceux qui détiennent le code de sa compréhension. Il est un parler clandestin qui brise les mots, qui bouscule leur ordre et qui les rend inaccessibles aux oreilles inaccoutumées, heurtant ainsi les autochtones, qui en France, selon Kristeva (2004), « s'identifient plus que dans les autres pays à leur parler poli et chéri. » (p.58)

Bourdieu et Boltanski (1975) ont analysé le rôle de la langue dans le renforcement de l'unité politique et dans la production de la domination symbolique. En effet, l'imposition d'un parler officiel crée une relation asymétrique entre celui-ci et les autres productions

²²⁹ Dans ce sens, nous remarquons que certains mots et expressions du Français Contemporain des Cités sont appropriés par les jeunes bourgeois qui récupèrent ainsi un mode de parler qui devient branché, dont la maîtrise leur permet de se différencier des adultes et de créer du lien dans le groupe des pairs.

linguistiques, dépourvues de la valeur assignée au premier, ce qui aura une incidence sur les pratiques des différents locuteurs. Les sociologues poursuivent :

« Une théorie matérialiste de l'économie des échanges symboliques n'est possible qu'à condition que l'on prenne en compte les intérêts (positifs et négatifs) proprement symboliques qui peuvent être investis dans des pratiques symboliques, comme l'usage d'une langue déterminée, et les rapports de violence symbolique qui peuvent résulter de la recherche de la satisfaction de ces intérêts. » (Bourdieu et Boltanski, 1975, p. 5)

Ainsi, l'usage du Français Contemporain des Cités, plus précisément dans le rap, permet au delà de la transcription d'un vécu, la revendication d'une existence sociale, où la reconnaissance de la différence fait partie de la lutte pour l'égalité²³⁰. A ce propos, Boaventura de Sousa Santos (2001), sociologue du droit portugais, affirme que les groupes sociaux ont le droit d'être égaux quand la différence les subordonne et d'être différents quand l'égalité les homogénéise. Dans une lutte contre la domination, il devient d'autant plus important pour les jeunes rappers d'affirmer les codes issus de leur lieu d'origine, leurs façons de dire et de faire, dévalorisées par les catégories de pensée dominantes. Dans ce sens, le Français Contemporain des Cités s'affirme comme un combat contre la violence symbolique, le métissage d'identité demandant à être reconnu à travers le métissage de la langue.

La violence symbolique conduit à l'interprétation de l'écart entre le parler officiel et le Français Contemporain des Cités, vu désormais comme l'incapacité des jeunes des banlieues à maîtriser le français courant, de même qu'à l'assimilation de son usage au potentiel agressif de ceux et celles qui le parlent. Comme si la déstructuration que le Français Contemporain des Cités opère sur la langue française était le prélude à la supposée anomie de

²³⁰ Ainsi comme les rappers français, les rappers brésiliens utilisent des argots et des expressions qui caractérisent les modes de parler liés à l'espace social où ils vivent. Il est néanmoins intéressant de remarquer que les modes d'expression des favelas et des banlieues brésiliennes ne donnent pas lieu à une « appellation » désignant leur spécificité et encore moins à la composition de dictionnaires qui pourraient aider les brésiliens à le déchiffrer. Au delà des réelles difficultés que rencontre un francophone de base pour comprendre le « parler codé » véhiculé dans les banlieues françaises, ce qui semble émerger de la création d'un nom propre pour la langue de la cité c'est une difficulté plus profonde, qui renvoie à l'assimilation des brassages d'immigrations en France. Au Brésil, où il n'y a pas moins d'inégalité sociale qu'en France, les différents modes de parler ne donnent pas naissance à des appellations différentes parce que les jeunes rappers sont reconnus dans leur identité brésilienne. Il faut ainsi restituer la dimension sociale des enjeux linguistiques. Il s'agit de « rapports de force symbolique qui reproduisent (en les renforçant) les rapports de force économiques et politiques entre les groupes correspondants. » (Bourdieu et Boltanski, 1975, p.5)

l'espace social et de la violence de la jeunesse qui y vit. Ce mode de parler caractéristique des paroles des rappeurs français, qui par ailleurs expriment la colère provoquée par leur position de dominés, configure le potentiel de violence associé au rap et craint par certains.

Pour le linguiste Alain Bentolila, par exemple, le Français Contemporain des Cités serait plutôt la manifestation d'une impuissance linguistique à l'origine de l'enfermement des jeunes qui vivent dans les banlieues. Ce mode de parler se distinguerait ainsi des autres par le fait de présenter une capacité de médiation appauvrie qui serait à l'origine des conflits:

« Réduite à la proximité et à l'immédiat, la parole n'a pas le pouvoir de créer un temps de sereine négociation linguistique propre à éviter le passage à l'acte violent et à l'affrontement physique. Cette parole n'est le plus souvent qu'un instrument d'interpellation brutale et d'invective qui banalise l'insulte et annonce le conflit plus qu'elle ne le diffère. Elle n'offre, au-delà du cercle étroit où elle est confinée, que de rares perspectives d'ouverture et de reconnaissance mutuelle. A l'intérieur même de ce cercle, les tentatives d'analyse et de problématisation sont souvent vouées à l'échec. » (Bentolila, 2008, p. 124)

Les critiques adressées au Français Contemporain des Cités se confondent avec celles adressées aux paroles de rap, tous les deux étant le plus souvent accusés de promouvoir la violence et d'être le signe d'un appauvrissement culturel. Ces deux modes d'expression de la jeunesse des banlieues, qui fréquemment se combinent, condensent les stigmates linguistique, social et spatial. LP, rappeur confirmé du Blanc-Mesnil réagit à propos de cette conception du rap qui représenterait une incitation à la violence :

« Honnêtement, personnellement, de ce que j'en sais, je n'ai jamais vu personne qui a un peu... par exemple qui a tué un flic ou qui a brûlé une vieille parce qu'il avait telle ou telle musique dans son walkman, tu vois ? Comme je te disais tout à l'heure, c'est vraiment notre musique, nos écrits sont vraiment ceux qui retranscrivent nos vécus, nos vies violentes, parce qu'elles sont violentes, tu vois ? Que l'inverse, tu vois ? La plupart des gens qui [*parlent de*] l'incitation à la violence (*il tousse beaucoup*) c'est souvent des gens qui ne vivent pas ce qu'on vit et qui sont à des kilomètres de ce qu'on vit. C'est vraiment parce qu'on vit dans la violence qu'on fait une musique violente. »

LP rappelle que c'est leur vécu qui inspire leur expression. Comme le disait le jeune rappeur Moussa plus haut, l'ambiance *lourde* produit un son *lourd*. Les rappeurs – soit les

rappeurs confirmés et en quête d'une « inscription littéraire », soit les jeunes rappeurs qui font le « Rap de la cité » - créent de nouveaux mots, de nouvelles sonorités dans la perspective de symboliser la révolte face à une réalité sociale. Mais l'esthétique qui veut traduire et dénoncer la violence subie est discriminée par une construction sociale qui marque négativement le langage des jeunes de la banlieue.

L'extrait qui suit est le refrain du morceau Iguaçu-Mesnil, écrit par Maydi, 19 ans :

Bâtard écoute les favelas du monde, d'la France au Brésil ça gronde

Quartier pauvre où les fauves amorcent les bombes

De Blankok au Brésil fuck la police fréro

Sort le glock, C4 dans l'frok v'la les riste-tero

Le refrain puise sa force dans le verlan, les argots, l'emploi de mots méconnus en dehors de la banlieue. Le dernier vers est incompréhensible pour ceux et celles qui ne partagent pas les codes du Français Contemporain des Cités²³¹. Nous pouvons faire l'hypothèse que les jeunes rappeurs brésiliens ont été un destinataire imaginaire de ces paroles, écrites dans l'optique d'un partage de l'expérience entre les jeunes des banlieues française et brésilienne. Dans ce sens, les mots codés deviennent paradoxalement un moyen de transmettre un message, dans la méconnaissance de la langue française, à travers le travail de leur sonorité explosive dégagée par l'interprétation qui donne voix à la révolte. Ce qui nous permet de comprendre autrement l'usage du Français Contemporain des Cités dans le rap, et de faire l'hypothèse d'une ouverture, opposée à l'enfermement que suggère cette expression. C'est bien l'énergie de la sonorité saccadée qui permet de transmettre un message dans la méconnaissance de la langue française, et qui crée du lien avec les jeunes rappeurs de la banlieue brésilienne. C'est ainsi qu'à travers le rap, et plus largement à travers le hip hop, les banlieues des grands centres urbains du monde constituent des réseaux globaux tout en affirmant leurs singularités langagières et sociales locales, ce qui sera discuté dans le chapitre suivant. Mais auparavant, nous devons poursuivre la réflexion sur la sonorité, en explorant le rôle essentiel que l'oralité joue dans l'expression par le rap.

²³¹ Sort le glock (*les armes*), C4 (*explosif*) dans l'frok (dans le pantalon), v'la les riste-téro (*les terroristes*).

- Le Rap et l'oralité

Durant la réalisation de notre terrain au Blanc-Mesnil, nous avons tenté de récupérer les textes écrits des raps enregistrés par les jeunes rappers, tâche qui s'est avérée assez difficile. Avant l'enregistrement, les jeunes en avaient besoin pour se rappeler des paroles, et une fois enregistrés, les textes disparaissaient : ils étaient jetés, perdus... A force d'insistance, j'ai pu obtenir que certains écrivent les paroles uniquement pour me les transmettre, et j'ai pu récupérer par terre ou sur une table d'autres bribes de textes, sans signature, nécessitant une identification de leur auteur²³². L'écriture codée en rendait la lecture très difficile. En outre, souvent le texte écrit ne correspondait pas à ce que les jeunes avaient enregistré : il y manquait habituellement des parties qui avaient été chantées, mais qui n'avaient pas été écrites. Le texte écrit a ainsi un rôle secondaire dans la pratique des jeunes rappers blanc-mesnilois. Il ne sert que de support pour la parole chantée, pour « poser » le morceau, moment qui s'avère clairement le plus important pour eux.

Dans l'atelier d'écriture de rap que nous avons suivi à Rocinha, Motion, rappeur confirmé et animateur de l'atelier, encourageait les jeunes à écrire les paroles de rap. Néanmoins, bien que les textes aient été écrits, leur finalité était de devenir parole chantée. Motion faisait jouer la base instrumentale pendant que les jeunes écrivaient les rimes. L'écriture était ainsi orientée par la sonorité : certains jeunes chantaient à voix basse les paroles en cours d'écriture. Pour le rappeur, l'écriture soutient l'expression des jeunes: « *le rap sera la façon de dire ce qu'ils ont écrit* ». Par ailleurs, en dehors des ateliers réalisés par les ONG, la place donnée à l'écriture semble être fonction du processus créatif de chaque rappeur. Tiba XI nous dit à ce propos :

« Le papier, en fait, pour moi, il ne sert que comme un brouillon. (...) Un de ces quatre, je suis arrivé à la maison avec un cd, j'ai mis la base et j'ai commencé à travailler. Le thème c'était la famille. Quand j'écoute la base, je me détends. Je commence à créer les vers naturellement, première partie, deuxième partie, refrain. Quand je me rends compte que je suis en train d'oublier, j'écris sur le papier. Mais juste quand je suis en train d'oublier. J'ai plusieurs morceaux que j'ai faits sans écrire sur le papier, tu vois ? Il y a des paroles, sur le papier, si je cherche, je n'en ai pas. Je dois l'écrire à nouveau. Donc le mec n'a même pas les

²³² Certains de ces textes ont été intégrés aux annexes.

paroles du morceau. Seulement dans son mental et enregistrées. (...) Elles [*les paroles*] ne sont jamais pareilles. Tu enregistres d'une façon et après tu chantes autrement. T'as plus... c'est un processus évolutif en fait. Tu ne vas jamais chanter comme tu l'as enregistré. Tu diras toujours un mot en plus, ou tu vas supprimer un mot ou un autre. »

Le témoignage de Tiba XI sur son processus créatif met en lumière le rôle de l'oralité dans le rap, ce qui se présente comme une spécificité de celui-ci, identifiée par la définition proposée par Lapassade: « diction, mi-parlée mi chantée, de textes élaborés, rimés et rythmés, et qui s'étend sur une base musicale produite par des mixages d'extraits de disques et autres sources sonores. » (Lapassade, Rousselot, 1996, p. 9). Le rap s'accomplit à travers la voix du rappeur qui donne forme et rythme au texte. La définition de l'oralité avancée par Zumthor (1983) est plus large, et dépasse la dimension vocale pour engager la globalité du corps de l'interprète dans sa communication avec l'auditeur : « [elle] ne se réduit pas à l'action de la voix. Expansion du corps, celle-ci ne l'épuise pas. L'oralité implique tout ce qui, en nous, s'adresse à l'autre : fût-ce un geste muet, un regard. » (p. 193). Selon Tiba XI, c'est par le biais des interprétations des morceaux et de l'expérience avec le public que le rappeur fera son évolution. L'écriture n'est qu'un support pour se rappeler en cas d'oubli. D'autre part, le rappeur rappelle que les paroles chantées ne sont jamais identiques aux paroles qui ont été écrites ou enregistrées. Elles sont recrées au moment présent de chaque interprétation. Zumthor avance à ce propos :

« Le « trou » de mémoire, le « blanc » en performance est moins accident qu'épisode créateur : les cultures traditionnelles, en inventant le « style formulaire », avaient intégré à leur art poétique ces incertitudes de la mémoire vivante. (...) ces manières de dire dont le propre est de prédominer, chez l'interprète, sur la mémorisation, ce que j'appellerais la *remembrance* : par opposition au rappel pur et simple du déjà-su, la re-création d'un savoir à tout instant mis en question dans son détail, et dont chaque performance instaure une intégrité nouvelle. » (Zumthor, 1983, p. 225)

La remembrance, en tant que trait de l'oralité, est indissociable de la performance des rappeurs confirmés²³³ ou amateurs, l'improvisation se donnant cours entre ce qui a été

²³³ Il nous semble que l'écriture a un rôle différencié au moment où le rappeur s'affirme en tant que professionnel, poussé également par le « désir d'inscription littéraire » (Ghio, 2012). Elle se donne à voir, par exemple, dans leurs pochettes d'albums, où nous pourrions trouver les paroles des morceaux de rap. Néanmoins, cela ne contredit pas la prépondérance de l'oralité dans le rap, marquée par la voix et la performance du rappeur amateur ou confirmé.

préalablement conçu et la création dans l'ici et maintenant. Mais la présentification qui caractérise l'oralité donne lieu à des critiques qui ont été réfutées par cet auteur:

« Il est stérile de penser l'oralité de façon négative, en en relevant les traits par contraste avec l'écriture. Oralité ne signifie pas analphabétisme, lequel est perçu comme un manque, dépouillé des valeurs propres de la voix et de toute fonction sociale positive. (...) C'est toute oralité qui nous apparaît plus ou moins comme survivance, réémergence d'un avant, d'un commencement, d'une origine. D'où, souvent, chez les auteurs qui étudient les formes orales de la poésie, l'idée sous-jacente mais gratuite qu'elles véhiculent des stéréotypes « primitifs ». » (*Ibid.* ; pp. 26 - 27)

En ce qui concerne plus précisément le « Rap de la cité », la dévalorisation de la prédominance de l'oralité semble se relier aux stigmates associés aux pratiques linguistiques et artistiques de cette jeunesse qui réduisent cette expression à un symptôme de leurs difficultés avec l'écriture. Or, le médiéviste salue les pratiques qui réaffirment justement le corps et la voix de l'orateur. Cet auteur reprend les analyses de Benjamin ([1936] 2011), qui considère que la diffusion du roman rendue possible par l'imprimerie a plongé l'individu dans l'isolement de l'univers de la lecture, qui se retrouvait ainsi privé du partage de l'expérience à travers le récit au début de l'époque moderne. Zumthor salue donc les pratiques qui depuis la fin du XIX^{ème} siècle dans l'Europe Occidentale incitent au retour aux traditions orales. Pour lui, les pratiques orales se distinguent de l'écriture par les spécificités de leur étendue spatiale et temporelle : spatiale dans la mesure où le texte sort du papier pour gagner l'amplitude de l'espace dans lequel il est prononcé et se propager dans le public qui l'écoute, et temporelle dans la mesure où la performance a lieu dans l'ici et maintenant du temps présent. Virilio (2005) va dans le même sens en annonçant le retour de l'ouïe, à travers la belle formulation qui interroge « un devenir musique de l'image » et le questionnement : « Y aurait-il aujourd'hui un retour à l'image auditive qui ne saurait renvoyer au regard, mais à l'imbrication entre le visuel et l'audition ? » (Virilio, P., 2005, *apud* Aubert, Haroche, 2011, p. 96). Le rap nous laisse penser que oui, il nous donne à voir et à entendre une nouvelle image auditive des banlieues, des favelas, produite par leurs propres jeunessees.

Dans la suite de notre discussion, nous nous consacrerons à la question de l'oralité, vue sous l'angle du partage du récit et de l'expérience avec les auditeurs.

- Le rappeur : un conteur qui partage son expérience

Pour Walter Benjamin, l'art de raconter repose sur la faculté d'échanger des expériences, ce qui confère au récit du conteur la faculté de transmettre un certain type d'enseignement, absent des récits produits en l'absence de lien avec l'autre et avec le monde externe. Selon le philosophe,

« Le conteur tire ce qu'il raconte de l'expérience, de la sienne propre et de celle qui lui a été rapportée. Et il en fait à nouveau une expérience pour ceux qui écoutent ses histoires. Le romancier s'est détaché de son environnement. La salle d'accouchement du roman est l'individu dans sa solitude, l'individu qui n'est plus capable d'exprimer sur un mode exemplaire ses désirs les plus importants, qui, n'étant pas lui-même un homme de conseil, ne peut donner le moindre conseil. » (Benjamin, [1936] 2011, p. 62)

Ce que le conteur communique n'est pas le fait en soi. Ce qui est transmis c'est la trace que l'expérience a laissée sur celui qui la partage. Tout récit est une production subjectivée qui garde l'empreinte du conteur. Il s'agit d'une parole située. Ainsi, celui qui reçoit un récit est en présence du conteur. Benjamin souligne avec un certain regret qu'après la Première Grande Guerre la figure du conteur devient de plus en plus rare car « l'expérience a subi une chute de valeur ». Les soldats sont revenus muets du front : ayant vécu l'indicible, ils ne peuvent pas transmettre leurs éprouvés, ce qui fait que leurs paroles sont absentes des livres qui racontent l'Histoire. En effet, toute la société était ébranlée par la Guerre, et ainsi dans l'impossibilité d'accueillir les récits qui révéleraient son horreur.

Nous faisons l'hypothèse que la figure du rappeur se présente comme un retour du conteur dans nos sociétés. Ainsi, nous devons nous interroger sur la tâche du rappeur comme le fait Benjamin à propos de celle du conteur : « La tâche du conteur ne consiste-t-elle pas justement à façonner la matière brute de l'expérience – étrange et personnelle – d'une manière solide, utile et unique ? » (*Ibid.* ; p. 105). Le rappeur fait de l'intimité de l'éprouvé la matière d'une parole qui devient *solide* parce qu'elle s'affirme comme un témoignage face à une réalité sociale objective, *utile* parce qu'elle se construit comme des revendications destinées au combat contre les inégalités sociales, *unique* parce qu'elle est forgée à partir d'une expérience personnelle qui la singularise en même temps qu'elle s'inscrit dans une dimension sociale, qui la collectivise et fait parler le « nous ».

Les paroles de rap font appel au sujet de l'énonciation : sujet du langage, inséré dans le symbolique, utilisant les constructions langagières pour exprimer les émotions, les sentiments, les pensées, les désirs. Mais leur contenu réalise le passage au sujet de dénonciation, celui des dysfonctionnements de la société, exprimant la difficulté des trajectoires de vie des jeunes dans la quotidienneté des banlieues et des favelas. Ainsi, si dans l'actualité les récits biographiques qui extériorisent le monde intérieur et la trajectoire personnelle sont aujourd'hui répandus, les récits produits par les rappeurs s'en différencient dans la mesure où leur éprouvé personnel met en évidence l'expérience socialement partagée par toute une jeunesse vivant dans les espaces urbains défavorisés. Les rappeurs prennent la parole pour faire parler la jeunesse à la première personne du pluriel, caractérisant ainsi l'expression du sujet social (Barus-Michel, 1987).

Le rappeur, comme le conteur, veut être un « homme de conseil ». Il affirme avoir vocation à faire réfléchir, en invitant l'auditeur à faire retour sur son histoire, sur son ressenti à propos de son expérience. La force du récit demeure ainsi dans le temps, contrairement à l'information qui ne survit que dans le moment présent. Jordan déclare à propos du rôle du rap :

« C'est bien de partager ce que les gens ils ont actuellement ici. Donc, ils vont plus écouter ce que les gens ils font, et dire au niveau de ma vie, même si elle est mieux que la leur, ils vont réfléchir à se dire si... voilà... Si j'arrivais à ... comment dire... Euh... si je faisais la même connerie de tomber dans le même truc qu'eux, la musique elle va leur ressembler très vite, on va dire. »

Le rappeur et le conteur possèdent la même intention : que le partage de leurs expériences se transforme en expérience de celui qui écoute. Dans ce sens, le rappeur veut engager le récepteur de son rap dans une action. Il ne s'agit pas d'une écoute passive. Les paroles doivent retranscrire une scène sociale à laquelle le destinataire est sommé de réagir. Lena, jeune rappeuse brésilienne que nous avons déjà présentée, nous dit à propos de sa motivation pour le rap :

« Je pense que parfois les gens sont fatigués de parler, parler, parler, écouter, écouter, donc peut-être quand on chante, les gens se réveillent un peu parce que la musique peut influencer

les gens d'une certaine façon. Donc, je chante pour voir si les gens se réveillent (...) Et c'est pour cela que j'aime tant le rap, parce que on peut le lier avec un sujet dont j'ai envie que les gens y pensent. Parce que parfois je pense que les gens sont très résignés (...) je pense que la population est déconnectée, donc si je chante le rap, les gens vont se connecter. J'ai fait une présentation à Madureira où j'ai chanté un morceau dont le titre est « Marginal a un profil ». C'est très cool, ce morceau raconte la vie ici dans la communauté. C'est le morceau que j'aime le plus. »

Pour la jeune rappeuse, le sens du rap réside dans le potentiel qu'elle attribue à cette musique et qui est de provoquer une transformation chez l'autre. Le rap est pour elle une façon de parler autrement et ainsi de sensibiliser une écoute qui deviendra le levier de l'action. Lena trouve là un moyen de partager son expérience en tant que jeune habitante de la favela. A travers son témoignage, elle veut, à la fois s'opposer aux préjugés et aux stigmates, mais aussi attirer l'attention sur ce qu'elle estime être les vraies difficultés vécues dans l'espace social. Selon Gillibert (1998), « Le messenger – qui est aussi une personne, il se déclare comme telle – non seulement vit ce qu'il dit, mais a la force de dire parce qu'il vit ce qu'il dit et dit ce qu'il vit » (p.740). Face au discours de la jeune rappeuse sur la favela, qui, portant la trace de son vécu se différencie des informations véhiculées dans les médias ou des analyses des experts, l'auditeur est appelé à réagir. Le rappeur, comme le conteur, donne quelque chose de lui qui se trouve à l'origine de l'interaction entre le rappeur et le public. La réception du public est pour Zumthor un élément constitutif de ce qui est transmis par l'artiste :

« L'auditeur « fait partie » de la performance. Le rôle qu'il y remplit ne contribue pas moins que celui de l'interprète à la constituer. La poésie, c'est alors ce qui *est reçu* ; mais sa *réception* est un acte unique, fugitif, irréversible...et individuel, (...) La composante fondamentale de la « réception » est ainsi l'action de l'auditeur, recréant à son propre usage, et selon ses propres configurations intérieures, l'univers signifiant qui lui est transmis. Les traces qu'imprime en lui cette re-création appartiennent à sa vie intime et n'apparaissent pas nécessairement et immédiatement au-dehors. Mais il se peut qu'elles s'extériorisent en une performance nouvelle : l'auditeur devient à son tour interprète, et sur ses lèvres, dans son geste, le poème se modifie de façon, qui sait ? radicale. » (Zumthor, 1983, p. 229)

L'auditeur s'approprie ainsi le message de l'artiste, en l'intégrant de façon singulière à l'image de sa propre subjectivité. Le processus intersubjectif engagé dans la co-

construction du message se réalise sur les rails du lien social. Dans ce sens, le rap se présente comme une invitation à l'échange, comme une ouverture à l'autre, contrairement à l'enfermement qui lui est souvent reproché, du fait qu'il emploie un langage codé ou ne parle que de la vie de la banlieue. Or, la réalisation même d'une performance implique l'adresse à l'autre, et l'intention de la transmission d'un message, ce qui réaffirme le lien social.

Dans notre recherche, nous identifions deux types de destinataires, auditeurs réels et imaginés par les rappeurs²³⁴, qui se différencient par leur niveau de proximité. Les jeunes rappeurs français et brésiliens que nous avons rencontrés s'adressent au groupe de pairs dans la cité et dans la favela, pour partager, pour soutenir, mais aussi, comme nous l'avons vu dans le chapitre-IV pour faire vivre les enjeux d'appartenance au sein de l'espace social. Mais ils s'adressent également à un interlocuteur imaginaire qui fonctionne comme un représentant de la société à qui ils veulent transmettre leur propre regard sur leur situation sociale. Dans ce sens, le langage codé des jeunes rappeurs blanc-mesnilois peut être interprété, au-delà de l'affirmation de soi, comme la manifestation d'un désir de reconnaissance et de valorisation de la différence. Nous pouvons ainsi penser à une demande implicite visant un effort qui aurait pour but de les comprendre, une ouverture à leurs codes afin qu'ils soient écoutés à travers le langage qui les caractérise. Le rap se pose ainsi comme un vecteur de création de lien social, de transmission, de partage d'expérience. Il témoigne du désir des jeunes d'intégrer la société à partir d'une place sociale positive, en réaffirmant le pacte social à travers l'expression artistique.

- **Le rappeur : compositeur et interprète entre fiction et vérité**

S'il est tout à fait habituel que les bases instrumentales circulent entre les jeunes rappeurs qui partagent le même « *instru* », il n'en va pas de même pour les paroles des morceaux. Dans le rap, l'interprète est nécessairement le compositeur. Il s'agit d'une règle dans l'univers du rap, et même si certains acceptent l'idée qu'un rappeur chante un morceau appartenant à quelqu'un d'autre, à notre connaissance aucun rappeur, ni professionnel ni

²³⁴ Pecqueux (2007) a mis en évidence les stratégies des rappeurs professionnels pour avoir la collaboration de l'auditeur, s'adressant, par là, aux amateurs de rap mais aussi aux auditeurs non familiarisés avec la pratique. Les rappeurs confirmés déploient ainsi un travail esthétique et discursif pour faire parvenir leurs morceaux où ils le souhaitent.

amateur, ne l'a jamais fait. Le rap se distingue ainsi de la chanson, où interprète et compositeur ne coïncident pas forcément. Les liens artistiques et affectifs sont manifestés à travers les « *samplers* » ou les « *dédicaces* » introduits dans le morceau. Dans le premier cas, il s'agit d'un recours intertextuel : un extrait emprunté à la composition d'un autre rappeur est intégré à l'enregistrement du rap. Cela est pratiqué notamment par les rappeurs professionnels au moment où ils enregistrent leurs albums. Il y a donc un collage, un patchwork de textes qui permet d'identifier les différents compositeurs. Le mot « *sampler* » est une dérivation de l'anglais qui signifie « échantillon »²³⁵. Il constitue un clin d'œil du rappeur qui montre ainsi ses influences, ses partenaires. En ce qui concerne les dédicaces, comme nous l'avons noté plus haut, il s'agit de citer le prénom, le blaze²³⁶ de ceux et celles auxquels le rappeur veut rendre hommage. Ainsi, Ali, T&D et Rof Prod, le jeune ingénieur du son, étaient fréquemment destinataires des dédicaces des jeunes rappeurs qui enregistraient leurs raps dans l'association. Un recours artistique exprimant la reconnaissance symbolique vis-à-vis de ceux qui les soutiennent dans leur passion.

Le vécu étant la matière première des paroles de rap, il se révèle comme un capital dans les discours des rappeurs professionnels mais aussi amateurs, un objet d'inspiration pour leurs compositions. LP nous dit à ce sujet :

« C'est vrai que quand t'es pauvre entre guillemets et tu vis dans des quartiers comme ça, en fait, tu ne te rends pas compte quand tu commences à écrire, mais c'est vrai que dans ton écriture t'as déjà tout de suite, je veux dire, l'influence de ton environnement, de trucs que t'as vécus, que tes parents ont vécus, que ce soient des discriminations au travail, des trucs que toi t'as vécus. »

Mourad va dans le même sens : « *Je dénonce ce que je vois, ce que je vis, ce que j'entends, ce que je vois, je le fais passer par mon rap.* » Finalement, l'exigence d'être le compositeur des paroles qui seront chantées devient l'exigence d'avoir également vécu ce qui sera rappé. Ainsi, les paroles de rap qui ne reflètent pas ce que le compositeur a expérimenté dans la réalité objective provoquent l'agacement de certains rappeurs confirmés ou débutants. Selon Jordan,

²³⁵ Le sampler est aussi l'échantillon des bases instrumentales utilisées pour en produire une nouvelle, aussi bien que l'appareil utilisé pour réaliser cette opération.

²³⁶ Blaze : nom artistique du rappeur.

« A l'heure actuelle, le rap c'est...tout le monde est fou. Y'en a ils sont partis dans des histoires, ils ont fait ci, ils ont fait ça, alors que... quand y'a eu ça ici, ils étaient pas là. Donc maintenant, tout le monde se ment à soi-même, et c'est ça qui fait qu'actuellement y'en a qui sont en tête d'affiche, et ils ont rien fait au fond de leur vie. Parce que actuellement y'a certaines personnes, y disent « Oui, heu... moi j'ai fait ça, j'ai vendu ça, j'ai vu ci ...» Comme actuellement, pour être crédible dans le rap, il faut avoir fait d'la prison, faut avoir fait du braquage, et c'est ça que les gens ils arrivent pas à se mettre dans la tête. On peut pas faire euh... pour les gens du ghetto maintenant, actuellement, il faut être fou pour faire du rap. »

LP en tant que rappeur professionnel affirme :

« Nous ... moi, la prison, pour de vrai, je l'ai vécu, d'accord ? Tous les trucs avec les flics, je les ai vécus. Donc, moi, personnellement, ça ne me fait pas rire. C'est pas un truc que je fais parce que ça fait bien dans un clip. Je n'en ai rien à foutre. Je ne suis pas mannequin, je ne suis pas là pour faire beau gosse. J'ai vécu certaines choses et on retranscrit certaines choses. La prison, le braquage, tout ce que tu veux... il y en a qui l'utilisent pour vendre des disques, pour se faire mousser, pour passer pour je ne sais pas quoi...et nous, on essaie plus de rentrer dans ce qu'on a vécu. Ca parle de la même chose, mais différemment. (...) Nous, les vrais entre guillemets, enfin, ceux qui vivent tout ça, on sait qui est qui. »

Les jeunes rappeurs ainsi que les rappeurs confirmés semblent embarrassés face à la place de la fiction dans la composition des raps : invaliderait-elle la légitimité de la parole du rappeur ? La création de personnages fait-elle du rappeur un conteur moins crédible dans la transmission de son expérience ? Quelle place la création a-t-elle dans le rap ? Que faire de l'illusion que contient l'activité du jeu ? Faut-il distinguer le vécu et l'imaginé ? Lequel serait le plus vrai ?

D'après certains rappeurs il y aurait des imposteurs qui, en s'appuyant sur un stéréotype pour tisser un « faux récit », essaieraient d'obtenir la reconnaissance à partir d'une vie qu'ils n'ont pas vécue. Mais en essayant de protéger le rap, expression de la « vérité » destinée à partager l'expérience d'une réalité sociale, le potentiel de la fiction et sa capacité à faire réfléchir à propos de cette « vérité » est refusé.

Nous pouvons analyser ce refus à travers deux angles distincts et complémentaires : tout d'abord, dans la mesure où le vécu se présente comme un capital, un signe de distinction dans le rap et un gage de véracité des paroles, les rappeurs se sentent dépossédés par les usurpateurs qui profitent d'une esthétique violente pour se faire une réputation, étant donné que leurs paroles sont entendues comme des coquilles vides d'éprouvé. Dans ce sens, les discours attaquant les rappeurs qui « fantasment » dans le rap peuvent être entendus comme un moyen de défendre un capital dans un univers artistique concurrentiel. Et peut-être, plus profondément, comme un moyen de positiver la souffrance sociale, en la transformant et en faisant la condition nécessaire à la création artistique traduite en bon rap. Mais d'autre part, il nous semble que la critique faite par les rappeurs n'est pas dirigée contre la fiction dans le rap, mais contre la reproduction d'un style qui ne serait pas accompagné de l'engagement du rappeur dans la production de sens à travers son récit. Nous pourrions ainsi revenir à la critique formulée par les rappeurs pour avancer qu'en effet ce qui signe l'authenticité des propos des compositeurs est leur engagement vis-à-vis de leur « vérité subjective », plutôt que vis-à-vis de la « vérité objective ». Cela nous permettra de comprendre pourquoi Dado, rappeur professionnel, accepte le rôle de la fiction dans le rap du groupe brésilien Fação Central:

« Il y a certains morceaux du Fação Central... la musique fait penser à la réalité, comment le mec est devenu ce monstre. Le rappeur raconte... mais en fait, le rappeur est l'un des mecs les plus gentils qui existent. Il ne sort pas de chez lui, mais il te fait penser qu'il est un gros bandit... »

Dado affirme que le rappeur se présente à travers l'image d'un « monstre » parce que c'est un moyen de « faire penser à la réalité ». La fiction semble ainsi retrouver sa place au sein de cette expression artistique du moment qu'elle est mise au service d'une dénonciation de la réalité sociale, l'engagement des rappeurs. Ricoeur a avancé l'hypothèse d'une identité narrative pour rendre compte du rôle de la fiction, rôle associé à la vérité dans la construction d'un récit sur soi :

« J'ai alors formé l'hypothèse selon laquelle la constitution de l'identité narrative, soit d'une personne individuelle, soit d'une communauté historique, était le lieu recherché de cette fusion entre histoire et fiction. Nous avons une précompréhension intuitive de cet état de choses : les vies humaines ne deviennent-elle pas plus lisibles lorsqu'elles sont interprétées en

fonction des histoires que les gens racontent à leur sujet ? Et ces « histoires de vie » ne sont-elles pas à leur tour rendues plus intelligibles lorsque leur sont appliqués les modèles narratifs – les intrigues empruntés à l’histoire ou à la fiction (drame ou roman) ? Le statut épistémologique de l’autobiographie semble confirmer cette intuition. Il est donc plausible de tenir pour valable la chaîne suivante d’assertions : la connaissance de soi est une interprétation, - l’interprétation de soi, à son tour, trouve dans le récit, parmi d’autres signes et symboles, une médiation privilégiée, - cette dernière emprunte à l’histoire autant qu’à la fiction, faisant de l’histoire d’une vie une histoire fictive ou, si l’on préfère, une fiction historique, comparable à ces biographies des grands hommes où se mêlent l’histoire et la fiction. » (Ricoeur, 1988, p. 295)

La production du récit amène le rappeur à la construction de l’identité narrative située au carrefour de la vérité et de la fiction, dans la quête de symbolisation de sa vérité subjective. Le rappeur doit ainsi se détacher de la vérité factuelle pour s’ouvrir à la fiction comme à un univers de ressources symboliques où il pourra puiser des signes et des histoires, à travers lesquels il pourra traduire son éprouvé, matière abstraite et fuyante, afin de le partager. Mais l’identité narrative n’a rien de stable, elle est mouvante et amène à la production de versions complémentaires ou même opposées de soi-même, recouvrant les ambivalences, les contradictions qui traversent le sujet, et se distinguant de l’assignation identitaire figée²³⁷. L’identité narrative se présente ainsi comme un moyen de donner cohérence et cohésion à son histoire personnelle, toujours en (re)construction. L’explication de Motion sur l’expression des jeunes à travers le rap dialogue avec l’hypothèse de Ricoeur en mettant également en évidence la dimension interprétative qui, pour le rappeur, se révèle aussi poétique et émotionnelle, dans la construction de soi :

« Par le biais du rap, ils arrivent à dire des choses qu’ils ne diraient pas dans une discussion. (...) Quand le rap promet ça, il joue son rôle. Le principal du rap pour moi, en tant que musicien, c’est dire des choses que tu ne dirais pas normalement. Tu ne te transformes pas en un personnage, mais en une version plus vraie de toi-même, qui est plus émotive que rationnelle. Ce n’est pas que, ce n’est pas la personne. C’est bien la personne, mais avec des effets et des phrases qu’elle n’utiliserait pas dans son quotidien normal. »

²³⁷ Cette mobilité du récit a provoqué à un moment chez Bourdieu le refus de la validité de celui-ci : en tant que construction dans l’après-coup, le récit ne révélerait qu’une *illusion biographique* (Bourdieu, 1986).

Ainsi, l'exigence de « vérité » est encore une fois affirmée, mais pour Motion, à la différence de ce que peuvent déclarer L.P ou Jordan, cette vérité se manifeste à travers l'engagement du rappeur dans la construction de soi et non par le « collage » à la réalité objective. Zaccai-Reyners (2006) rappelle la citation d'Oscar Wilde : « Un homme est moins lui-même quand il est sincère ; donnez-lui un masque et il dira la vérité. ». Dans le début de ce chapitre, nous avons analysé le rap comme un espace de jeu winnicottien, où l'illusion et le rêve sont possibles. L'expérience réalisée dans ce cadre se différencie ainsi de celle qui est vécue. Dans ce sens, l'engagement dans la réflexivité à l'intérieur du rap en tant qu'espace de jeu peut faire vivre la fiction, sans qu'elle soit pour autant un mensonge.

Pour Rancière (2000), la fiction est essentiellement positive, et se présente comme un moyen de penser le réel, de lui donner des modes d'intelligibilité qui estompent « la frontière entre raison des faits et raison de la fiction. » (p. 61) Les énoncés poétiques doivent pour ainsi dire produire des effets réels, en construisant « des cartes du visible, des trajectoires entre le visible et le dicible, rapports entre des modes de l'être, des modes du faire, et des modes du dire. » (p. 62) Le philosophe met également en lumière le rôle de la fiction dans le « partage du sensible », qui se réalise comme l'expression entre les dimensions discursive et affective des individus mis à l'écart de la société, parce qu'ils n'ont pas les mêmes modes de faire et de se réjouir. Ce partage, pour qu'il puisse avoir lieu, exige la construction d'un temps et d'un espace, ce qui se présente comme un acte politique, dans la mesure où il désigne ceux qui peuvent et ceux qui ne peuvent pas être visibles pour s'exprimer dans l'espace commun.

Ainsi, le récit à travers le rap apparaît comme une action politique, à travers le partage du sensible qui propose une interprétation de l'expérience des jeunes vivant dans les banlieues et dans les favelas. Il ouvre par là la possibilité d'une création qui permet de donner forme à l'éprouvé, dans une quête de symbolisation et d'expression de soi. Le rap et les rappeurs se construisent entre fiction et témoignage.

3. L'expression par le rap- entre « l'éducatif et le culturel »²³⁸

Dans les deux premiers points de ce chapitre, nous avons présenté le rap comme un champ de médiation symbolique qui soutient les jeunes dans leur construction en tant que sujets et dans l'action sur la représentation de soi dans le monde. Nous devons maintenant examiner comment les expériences individuelles et collectives des jeunes rappeurs sont investies par les contextes associatifs brésilien et français dans lesquels se déroulent leurs activités. Ainsi, nous nous attacherons désormais à discuter les enjeux qui traversent le travail développé par D&T, par le Movimento Engajados et par l'Objetivo Juventude et l'incidence de leurs logiques dans l'accompagnement des jeunes.

Dans le contexte français, Donzelot (1984) a montré que la crise de l'État providence a produit un consensus autour du fait que l'État ne pouvait plus être le seul à déterminer des règles et à organiser le partage de leurs bienfaits. L'«autonomisation du social» devient essentielle face au refus de la population de concevoir l'État comme l'unique « agent du progrès », et au constat fait par ce dernier de son échec à donner des réponses satisfaisantes à leurs besoins. L'«autonomisation du social» se présente ainsi comme un moyen de promouvoir, au sein de la société, des actions qui permettraient l'avancement de la question sociale. Des «procédures d'implication» ont été ainsi intégrées avec l'objectif d'inciter les citoyens à produire des solutions et à engager la responsabilité collective dans l'évolution de la société, en détournant par là l'appel systématique aux résolutions de l'État. Ainsi, « entre l'État et l'individu s'intercale désormais une multiplicité de dispositifs de rencontre entre partenaires sociaux et locaux. Formels ou informels, durables ou éphémères, ces dispositions instituent toujours le principe de la confrontation des groupes, autour des problèmes de formation de la population ou de développement régional. » (p. 228) Livia de Tommasi²³⁹ (2010) montre des évolutions semblables dans le contexte brésilien : depuis les années 2000, le tissu associatif a été développé de façon à prolonger les activités de l'Etat brésilien à travers des organisations non-gouvernementales dans le but d'impliquer les acteurs sociaux dans le développement économique et social des espaces urbains défavorisés. Un nouveau

²³⁸ Expression empruntée à Faure et Garcia (2005).

²³⁹ Livia de Tommasi e Marlos Alves Bezerra, présentation orale au 34^e Encontro Anual da Anpocs « *Arte do Contornamento : trajetórias de jovens da periferia de Natal-RN* », 25-29 octobre 2010.

tissu institutionnel censé être le moteur du changement social a été ainsi développé en France et au Brésil.

A ce sujet, Tommasi (2010) souligne que, ces dix dernières années, la jeunesse brésilienne s'est transformée en un champ d'intervention attirant des investissements publics et privés. Ces projets ont été nourris par une littérature scientifique qui, souhaitant dépasser l'image des jeunes à problème, s'est consacrée à l'étude des formes d'organisation, d'occupation de l'espace public et de mobilisation de la jeunesse, notamment à travers le hip-hop. L'art et la culture ont été ainsi conçus comme un moyen d'intervention auprès des jeunes en difficulté. Néanmoins, selon la sociologue, les analyses des politiques publiques en direction de la jeunesse montrent leurs insuffisances : au delà de leur caractère peu organique et discontinu, elles témoignent de l'absence de dialogue avec les jeunes et de leur non participation aux décisions qui concernent leur vie et leurs intérêts. Pour l'auteure, « le but de ces interventions n'est pas d'assurer les droits, mais d'administrer le problème de la jeunesse pauvre brésilienne ». Dans l'impossibilité de promouvoir le droit à l'emploi, les activités artistiques sont investies comme un moyen d'insertion sociale. Ce qui est à l'origine de ce que Teresa Carreteiro (2003) a appelé la « citoyenneté restreinte », obtenue à travers la reconnaissance symbolique d'une place sociale via l'expression artistique, mais dépourvue de l'accès à l'ensemble des droits du citoyen, comme ceux à l'éducation ou au travail.

Faure et Garcia (2005) développent des analyses semblables en France à propos de l'instrumentalisation du hip-hop par les pouvoirs publics qui en font un moyen d'intervenir auprès de la jeunesse défavorisée, et mettent en avant la tension entre les politiques publiques destinées à « encadrer, voire à contrôler les jeunes des « cités » » et le soutien institutionnel des pratiques artistiques et culturelles. Depuis les années quatre-vingt, cette jeunesse devient une « population « cible » des politiques publiques dont les objectifs principaux sont l'insertion professionnelle, la prévention de la délinquance, la médiation et la participation locale des jeunes à la vie du quartier » (p. 13), et qui devaient s'appuyer sur de nouveaux modes de socialisation favorisés par les pratiques populaires juvéniles, comme l'art, la culture et le sport. Selon les auteures, le hip-hop est également valorisé dans le contexte français par les pouvoirs publics qui pensent ainsi améliorer l'image des jeunes et des « cités ». Ces programmes français, comme les programmes brésiliens, finissent ainsi par faire de la jeunesse défavorisée une catégorie cible d'interventions à travers cette expression artistique.

Il se produit ainsi un décalage entre le discours qui, à l'origine du mouvement hip-hop dans les années quatre-vingt, revendique la justice sociale en tant qu'instrument de la paix sociale, la valorisation des productions artistiques des jeunes français et brésiliens vivant dans les banlieues et dans les favelas et les intentions émanant des pouvoirs publics en quête d'une solution au problème des jeunes défavorisés.

Ainsi, si dans leurs débuts, les activités du Movimento Engajados et de D&T se sont appuyées sur leurs ressources personnelles et leurs réseaux locaux, chacune de ces associations, ayant fait la preuve de son sérieux et de ses compétences, a reçu un soutien et des aides financières de la part des pouvoirs publics pour mener à bien leurs activités. D&T a reçu des financements travers le FPH²⁴⁰, mais également à travers des aides ponctuelles des partenaires locaux ce qui a permis l'amélioration de leurs installations et l'achat d'équipement pour l'enregistrement. Néanmoins, les activités des animateurs des ateliers restaient de l'ordre du bénévolat. Par ailleurs, Engajados est devenue Ponto de Cultura²⁴¹ à Nova Iguaçu. La légitimité de ce statut institutionnel lui a ouvert des portes et lui a apporté la collaboration de partenaires de plus en plus puissants, comme la Petrobras, entreprise leader du secteur pétrolier brésilien, ce qui a ouvert à ses coordinateurs un large éventail de possibilités. Ils pouvaient ainsi vivre de leurs activités associatives, être encore plus actifs dans leurs quartiers en proposant des activités culturelles à la jeunesse et être en phase avec le cinquième élément du mouvement hip hop : la connaissance, qui se présente comme un positionnement critique et actif pour changer les conditions de vie des jeunes et des banlieues. Avec pour résultat une confusion dans la conception du travail ressentie par Dado, rappeur et fondateur du Movimento Engajados. Durant la réalisation du terrain, il me dit : « *Parfois on me demande, je ne sais pas si je fais du culturel ou du social...* ». Si Dado et Tiba XI vivent du rap, ils ne gagnent pas leur vie grâce aux cachets des concerts, à la vente de cd's et de dvd's ou aux participations aux publicités, mais grâce au rap qui, en tant que moyen d'intervention sociale, fait l'objet d'ateliers destinés à une « population cible ». À

²⁴⁰ Fond de participation des habitants soutient les projets présentés par des habitants organisés ou non en association, dans un objectif de développement social du territoire, de façon à encourager l'engagement des habitants dans l'animation de l'espace public à travers le choix des projets présentés. Il vise également le développement de la démocratie locale. Il se présente comme un moyen rapide d'obtenir des financements pour la réalisation d'une activité proposée par des habitants organisés de façon autonome.

²⁴¹ Les Pontos de Cultura sont des projets financés et institutionnellement soutenus par le Ministère de la Culture brésilien, développés par des entités gouvernementales ou non-gouvernementales dont le but est l'intervention socio-culturelle dans les localités.

l'Objetivo Juventude, la réalisation des ateliers de rap est mise en évidence en tant qu'intervention pour l'insertion sociale et soutien pour l'insertion professionnelle : ces ateliers font partie des activités proposées aux jeunes, au même titre que les cours d'anglais, de portugais, d'italien, de théâtre, contrairement aux activités qui, aux Engajados, se consacrent uniquement à ce qui est lié à la culture hip-hop.

Les ambiguïtés qui se créent entre « l'éducatif et le culturel » traversent également les activités de D&T. D'après ses trois fondateurs, il devrait y avoir une sélection préalable des jeunes rappers qui viendraient enregistrer dans l'association, laquelle ne recevrait que ceux et celles dont les compositions lui plairaient, pour ainsi investir dans des projets préférentiellement professionnels. Mais pour Ali, qui ne fait pas partie des membres fondateurs mais qui était le seul à pouvoir assumer les responsabilités quotidiennes du fonctionnement de l'association, il n'était pas question d'effectuer une sélection des jeunes rappers. A chaque fois qu'on l'interrogeait sur cette question (et cela revenait fréquemment), il répliquait : « *Qui aura les compétences pour sélectionner les rappers ? Moi je ne pourrai pas...* ». Ainsi le critère établi pour accéder aux ateliers de l'association était d'avoir un *projet*²⁴² personnel à développer, qui pouvait simplement consister à enregistrer un morceau. À D&T, les jeunes rappers étaient encouragés à poursuivre indépendamment de ce qui pourrait éventuellement être dit à propos de leurs « talents »²⁴³. La présence de l'éducatrice spécialisée se présentait comme un soutien à ses activités et mettait en avant l'axe éducatif, qui était présent, sans pour autant les inscrire dans une démarche de professionnalisation.

²⁴² Selon les analyses de Faure et Garcia (2005), la logique de *projet*, dans ses dimensions individuelle et collective, conduit les jeunes aux processus d'individuation par l'abandon de la sociabilité du groupe de pairs au profit d'une nouvelle « socialisation institutionnelle ». Les sociologues rappellent que cette logique s'inscrit dans une perspective politique plus large, et se relie aux « procédures d'implication » avancées par Donzelot et discutées plus haut qui contraignent chacun à trouver son utilité sociale face à la faillite des normes collectives. Pour l'auteur, le *projet* implique l'engagement de l'individu, au détriment de celui de la société, à employer tous les moyens dont il dispose pour faire partie du collectif. Mais si l'idée de *projet* était présente à D&T, nous n'y avons pas observé le déploiement analysé par ces auteurs. Faure et Garcia ont observé que les acteurs institutionnels incitaient les jeunes à formuler des projets en fonction de leurs potentialités, de façon à se préparer à un avenir « réaliste » à travers un parcours de formation, ce qui n'avait pas lieu à D&T.

²⁴³ A Madureira, dans la réunion d'organisation d'une soirée appelée la « Sopa Cultural » où les rappers devaient se présenter, nous avons pu écouter le même discours de la part de son organisateur à propos de l'absence de sélection des participants : « *à qui chante bien, à qui chante mal, l'événement est ouvert à tous les rappers !* ». Par ailleurs, nous avons analysé dans le chapitre précédent la façon dont les enjeux d'appartenance et de rivalité entre les cités déterminent les bons et les mauvais rappers blanc-mesnilois. Il ne s'agit donc pas uniquement d'avoir ou non du talent...

Dans les années quatre-vingt, Dubet (1987) développe l'hypothèse selon laquelle l'expérience de la galère, vécue par les jeunes habitants des banlieues comme « le zonage, l'apathie, la délinquance et la violence sans objet » (p. 22), caractériserait le retour de ce qui a été nommé dans les sociétés préindustrielles les classes dangereuses. Au cours du XIX^{ème} siècle, les individus étaient désignés comme dangereux à partir du moment où ils se trouvaient dans une position d'extériorité par rapport aux circuits de production, disposant ainsi d'une énergie libre qui devenait menaçante, puisqu'elle n'était pas disciplinée par le travail. Dans ce sens, ce n'était pas la pauvreté ou les besoins qui en découlaient qui les rendaient dangereux, mais leur excédent d'énergie. Castel (2007) reprend vingt ans plus tard l'hypothèse développée par Dubet en avançant que l'insécurité, dans les banlieues pauvres françaises, actualise l'idée de classes dangereuses, idée forgée autour des « travailleurs sans travail » qui se trouvent criminalisés. Selon Lages et Neves (2008) le retour des classes dangereuses est observé également dans la société brésilienne marquée par le chômage, mais l'idée se présente en des termes nouveaux : la « situation à risque » ou la « vulnérabilité sociale ». La menace que représentent les jeunes défavorisés, habitants des banlieues et des favelas, serait à l'origine de ce que les auteurs ont nommé le « paradigme préventif » qui a pour objectif d'apaiser la peur de la société globale face au potentiel dangereux de cette jeunesse. Selon Lages et Neves, le hip-hop est exploité en tant que moyen de fournir des « bénéfices identitaires » aux jeunes, lesquels bénéfices auraient une fonction structurante et moralisante, et ce, dans le but de promouvoir l'ordre social. Cette expression artistique soutiendrait ainsi la fabrication d'une « identité culturelle » de façon à ce que les « jeunes pauvres et noirs, vus comme dangereux pour l'ordre social, puissent construire des formes de sociabilité moins violentes ». (p. 146)

Les ateliers de rap, dès l'instant où ils s'insèrent dans les parcours d'institutionnalisation, sont susceptibles d'être récupérés par la logique du paradigme préventif moralisant. La valorisation de l'image de l'espace social et du jeune, le partage de leurs expériences et de leurs trajectoires sont investis par le paradigme préventif comme un moyen d'affirmer leurs origines, de les réconcilier avec leur histoire, de positiver leurs productions et ainsi d'apaiser les conflits générés par leurs conditions sociales. Nous nous trouvons ainsi face à une psychologisation du social, où les modes de symbolisation et de création de soi sont utilisés dans un but de contrôle d'un prétendu potentiel violent des jeunes. Mais l'influence du paradigme préventif peut aussi être identifiée dans le combat contre l'oisiveté confié à ces associations, dans la mesure où les activités permettent

d'occuper les jeunes et ainsi de les extraire de l'espace social de la cité, de la favela, de la banlieue, conçu comme violent. Livia de Tommasi (2007) attire l'attention sur le fait que ces programmes finissent par rassembler les jeunes dans les espaces ségrégués et ne contribuent pas à la circulation des jeunes dans la ville, réitérant ainsi l'enfermement dans l'espace social. Dès lors, l'imaginaire dangereux, producteur du lien de causalité qui rend l'espace violent parce qu'il est habité par les jeunes, et qui rend les jeunes violents parce qu'ils traînent dans l'espace, est contenu de manière insidieuse.

Le danger généré par l'oisiveté se manifeste également dans les discours des jeunes brésiliens et français. Entre l'expression de la violence symbolique à l'origine de l'intériorisation des catégories de pensée dominantes et de l'adhésion au discours institutionnel comme stratégie pour augmenter les chances d'accéder à une nouvelle vie, les jeunes affirment eux-mêmes se sentir menacés par l'oisiveté dans l'espace social. Au Blanc-Mesnil, à Nova Iguaçu et à Rocinha, les jeunes réaffirment les risques liés à l'oisiveté et leur reconnaissance vis-à-vis des projets et des associations qui leur permettent d'être occupés et d'apprendre de nouvelles choses, ce qui leur apporte, parfois, l'espoir d'une vie meilleure. Karim, jeune rappeur du Blanc-Mesnil le rappelle :

« Moi, qu'est-ce que j'aime ici, c'est qu'ils ont monté le studio en bas, c'est quelque chose qui prend beaucoup de place dans la vie quotidienne que nous menons dans la cité des Tilleuls car la plupart du temps que nous passons, il est presque situé c'est ici. Voyez-vous ? Euh... Au lieu de galérer dehors, nous, on vient ici, on se pose, on va chanter. Voilà. On passe notre temps, on fait des activités, tac, tac... ça passe le temps. (...) Heureusement je suis en cours [*à l'école*], hein ? Parce que si je n'étais pas en cours je serais moi aussi parti en prison. Il y en a, ils sont pas à l'école, c'est pour ça qu'ils volent à mort. Moi, je suis là, je suis en cours, ça passe toute ma journée, ça fait, je n'ai pas le temps de faire mes trucs. Je rentre chez moi, je suis fatigué, voilà, voilà... »

Tiba XI, à Nova Iguaçu :

« Chaque jeune qui a le mental oisif finit par se mêler à quelque chose. Ça peut être négatif ou positif. Il veut s'attacher à quelque chose pour ne pas avoir la tête vide. J'ai déjà eu ce type de problème (...) Quand j'ai connu le hip-hop, j'ai vu que c'était le contraire, il encourageait à ne pas faire ce genre de chose. Donc, quand je dis une soupape pour moi, la soupape c'était ça. (...) la musique à laquelle je me suis identifié c'était le rap. Ça parlait de ma réalité à ce

moment. Parfois, je passe dans la rue, et je vois des camarades, des amis d'enfance dans le bar, en train de jouer aux cartes, de faire des mises... tout ça pour quoi ? Parce qu'ils n'ont pas une occupation, tu vois ? Ils n'ont pas quoi faire. Ici il n'y a pas un club, les enfants, s'ils veulent jouer, ils doivent jouer dans la rue, il y a les risques des voitures qui passent... C'est à dire, on n'a pas le droit au loisir, à la culture, qui est notre droit. »

Carlos, habitant de la Rocinha :

« Pour moi c'est bien parce que jusqu'à maintenant je ne faisais rien. Pour moi c'est bien d'être occupé ici, en train d'apprendre des nouvelles choses, n'est-ce pas ? En train d'avoir des opportunités. Ma mère m'a dit qu'avant il n'y avait pas d'opportunités comme aujourd'hui, il fallait vraiment courir après les opportunités. Aujourd'hui c'est l'opportunité qui vient après toi. Quand il y a des opportunités comme celle-là, il faut bien s'accrocher car on ne sait pas quand il y en aura une deuxième. Pour moi, l'idéal c'est d'occuper mon temps libre. Je suis en train d'apprendre des langues que je n'aurais jamais pensé apprendre. »

Les activités associées au rap offrent aux jeunes la possibilité de fuir la vacuité du temps, sans que pour autant l'oisiveté soit évoquée en lien avec le chômage chronique, élément essentiel dans leur vie, qui frappe encore plus la jeunesse des favelas et des banlieues brésiliennes et françaises que celle qui occupe les autres espaces de la ville. La question sociale est ainsi dissociée de la question économique, le clivage étant accentué par la politique néolibérale des États. (Donzelot, 1984). Les interventions culturelles se multiplient, donnant naissance à des « opportunités », qui prennent la place de l'opportunité d'emploi.

Pendant leur passage par ces associations, les jeunes sont appelés à se détacher des modes de sociabilité de la banlieue et de la favela pour s'engager dans les activités institutionnalisées, et ainsi à intégrer des conduites conformes à de nouveaux objectifs et valeurs. L'adhésion des jeunes équivaut au vœu de mener une existence qui ne soit pas destinée à la précarité. Nous allons voir de plus près comment ce désir s'exprime dans les spécificités locales au Blanc-Mesnil, à Nova Iguaçu et à Rocinha.

3.1 D&T : pour poser, il faut se rencontrer ou « l'unité sur Blanc-Mesnil »

Les jeunes qui fréquentent la salle de D&T viennent notamment de deux cités du Blanc-Mesnil : les Tilleuls et le 212, en conflit entre elles depuis des années²⁴⁴. L'association accueille en son sein les deux cités, car le siège de l'association se trouve au Centre Social des Tilleuls, et Ali, le coordinateur/responsable des activités de l'association, habite dans le 212. Cette origine hybride fait que les jeunes qui habitent dans le 212 estiment que l'association « appartient » aux jeunes des Tilleuls, et les jeunes des Tilleuls, de leur côté, pensent que D&T revient aux jeunes du 212. Cette double appartenance place le conflit entre les Tilleuls et le 212 au coeur de la pratique de D&T, ce qui fait de cette association un lieu de tension, mais également un espace dont le cadre fait que le conflit peut être travaillé.

A D&T, les jeunes de tous les quartiers du Blanc-Mesnil peuvent se rencontrer pour écrire, pour enregistrer et pour écouter du rap. Le premier atelier de rap proposé avait pour titre « Unité sur Blanc-Mesnil », un clin d'œil aux jeunes rappeurs bagarreurs. Les jeunes étaient invités à venir dans la salle pour enregistrer chacun un seul couplet sur une base instrumentale qu'ils devaient choisir ensemble. Le but était de les mixer et de faire un morceau qui porterait le même titre que l'atelier auquel auraient participé des jeunes rappeurs de différentes cités. Le couplet qui suit a été enregistré par Abdel, 14 ans :

*J' vis à Blanc-Mesnil, tu connais l'nom d'ma ville
J'dis pas qu'elle est magnifique, mais tous nos flows sont magiques
Depuis tout petit elle me voit grandir
D&T c'est le son sans violence
Tu connais mon apparence, mon pays c'est la France
Ma ville c'est Blanc-Mesnil, Paul Cézanne²⁴⁵ où je vis,
Tu sais que PHL²⁴⁶ c'est là où je traîne...
Pour D&T, j' viens rapper sans haine*

Même si l'association n'a jamais affiché l'objectif d'intervenir pour pacifier les cités rivales, le souhait de dépassement des conflits entre les cités du Blanc-Mesnil était rendu

²⁴⁴ Les enjeux des conflits entre les cités des Tilleuls et 212 ont été analysés dans le Chapitre IV.

²⁴⁵ Paul Cézanne : Nom d'une rue au Blanc-Mesnil.

²⁴⁶ Place Hassan Larrage : Nom d'une place au Blanc-Mesnil.

explicite par le titre de l'atelier. Le but avancé par l'association était de proposer un espace où les jeunes pourraient développer leurs projets artistiques, seraient soutenus dans leurs démarches, pourraient créer un réseau, en résumé, un lieu de rencontre. Mais certaines paroles de rap font néanmoins apparaître que les jeunes saisissaient ce qui, à l'atelier, était contenu entre les lignes.

L'encadrement des activités de D&T devait ainsi éviter les dérapages des bagarres qui s'associent à la scène de rap. Dans ces enjeux, Ali joue un rôle central : grand frère de la cité, auparavant professeur de judo dans le quartier, il connaît plusieurs jeunes qui fréquentent l'association depuis qu'ils sont petits. En tant que coordinateur des activités de l'association, il se porte garant de son existence et du bon déroulement des ateliers. Il incarne ainsi une fonction symbolique, habitée par la stature imposante d'un corps grand, fort, musclé. Les jeunes lui sont reconnaissants de la création de D&T. Ils se sont sentis écoutés dans leurs demandes : ils se plaignent de n'avoir rien à faire dans la cité, et les activités autour du rap font l'unanimité entre eux. Au moment des entretiens menés pour cette recherche, plusieurs jeunes ont souligné leur satisfaction d'avoir un lieu pour poser leurs raps. Mais la reconnaissance des jeunes rappeurs vis-à-vis de cet espace se manifeste aussi par l'adhésion au projet d'Unité au Blanc-Mesnil. Moussa, 15 ans, présenté plus haut, qui s'est distingué dans les scènes de bagarre comme dans les scènes de rap, a enregistré :

Ce son vient pas bloquer

Blankok est la cité

Dis pas de grossièreté

Même si tu es énervé

Pourquoi s'insulter

J'ai enfin appris à parler

Pourquoi s'embrouiller

J'ai enfin appris à me calmer

La réalité c'est qu'on veut fuck l'Etat

Arrête de faire la kaïra (le racaille)

Arrête de faire le ragla (frapper les plus petits)

Sinon un jour je viendrai te mettre des que-cla (des claques, en verlan)

Les paroles du jeune rappeur nous laissent penser que D&T aurait à travers les ateliers de rap le potentiel d'introduire un déplacement des bagarres et d'en faire la voie privilégiée

pour que les jeunes puissent conquérir leur existence sociale sur la scène locale. Dans le premier vers du morceau, Moussa annonce une ouverture par le biais de son rap pour ensuite inviter ses auditeurs à se calmer avant de prendre la parole. Il précise que sa colère se dirige contre l'État (nous pouvons entendre : pas contre les autres jeunes du quartier, les protagonistes des bagarres), pour enfin poser une injonction aux autres jeunes de la cité : arrêter les conduites déviantes, sous peine de recevoir des claques. Le geste de « *mettre des que-cla* » se situe sur une frontière: si l'acte exige un contact entre les corps, le mal physique qu'il peut produire est relatif, sa portée est symbolique, il est destiné à toucher le moral. Le rap de Moussa se donne ainsi comme l'expression de la rage médiatisée par la parole et par la musique, en phase avec les attentes de pacification dans les cités. Mais le rap doit-il pour autant être conçu comme un « agent pacificateur » ?

La réponse ne peut pas se réduire à une simple affirmation ou négation, exigeant une pluri-dimensionnalité qui dépasse des répartitions binaire déjà évoquées dans ce travail. Si la médiation de l'expression du conflit est une potentialité du rap, le rap ne peut pas être voué à la manifestation de toutes les difficultés que vivent les jeunes dans les cités. Tout d'abord, parce que, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, il demeure associé aux codes d'appartenance de la cité et à l'expression de l'ethos guerrier. Mais ensuite, et dans une perspective plus large, en tant que médiateur artistique, il n'a pas pour fonction d'apaiser les jeunes qui manifestent leur révolte, mais de les soutenir dans une expression capable de donner un élan à leur écoute. La difficulté à faire tenir la tension qui est au cœur du rap et qui produit le basculement de l'expression par l'action et par la musique que nous observons chez les jeunes rappers blanc-mesnilois donne lieu à des analyses qui produisent un clivage au niveau de la pratique liée à cette expression artistique qualifiée de « positive » ou de « négative » en fonction de sa capacité de contenant et du type de message transmis. L'aspect « positif » permet de protéger le rapport idyllique avec le rap, dépositaire de l'espoir d'un meilleur avenir pour les jeunes des banlieues et le versant « négatif » veut exclure de l'univers du rap, ce qui par ailleurs explicite les difficultés qui traversent l'existence des rappers. Le clivage des analyses autour du rap marque largement les formulations avancées par les auteurs brésiliens. L'affirmation de Dayrell (2005) reflète la tonalité prise par certains de ces travaux: « le rap peut signifier un repère de valeurs et comportements positifs, au point de les éloigner du monde du crime et de la mort précoce. » (p. 73)

Shusterman (2003) considère que la violence est inhérente à la condition humaine, elle serait ainsi présente dans le rap comme ailleurs. Néanmoins, le sociologue fait la distinction entre une « violence positive » reconnue comme nécessaire pour combattre le silence qui reposait sur les malheurs des quartiers noirs aux États-Unis, et une « violence mauvaise », destructrice de la vie ²⁴⁷. La distinction que Shusterman établit entre la « violence positive » et la « mauvaise violence », renvoie à deux autres : le « bon rap » et le « mauvais rap », et par conséquent au « rappeur gentil » et au « rappeur méchant ». Catégories qui qualifient le rap, et qui, une fois figées, ne permettent pas de suivre les basculements et les ambivalences des vies marquées par l'instabilité et par la précarité, mais sont centrées sur la prescription d'une utilisation du rap, « bénigne et constructive », inscrite dans la perspective d'une logique normative et moralisante de la conduite des jeunes. Par ailleurs, pour l'auteur, les jeunes cherchent dans le rap un modèle de style de vie. Ainsi, dans cet univers, ce n'est pas l'art qui est fidèle à la vie, mais la vie qui est rendue fidèle à l'art, d'où l'impératif de vaincre la « mauvaise violence ». Or, penser que le rap est à l'origine de la violence revient, comme l'avait souligné LP plus haut dans ce chapitre, à prendre le problème par le mauvais côté, et à ignorer la violence de la réalité sociale vécue par les jeunes pour s'attaquer aux biais de son expression.

Selon notre hypothèse, le rap fonctionne comme un analyseur de la vie des jeunes, il se présente ainsi comme une expression qui reflète leurs possibilités d'existence et de transformation dans leurs réalités sociales. Dans ce sens, il ne fonctionne pas seulement comme un tremplin qui ouvre à l'expression créative de soi, à la réflexivité et à la pensée critique, mais il dévoile également l'enfermement des jeunes dans leurs vies et leurs moyens d'exister dans la précarité. Pouvoir concevoir les ambivalences dans l'univers du rap, c'est par ailleurs reconnaître que cette expression artistique ne peut pas être la seule solution à apporter à l'ampleur des problèmes que les jeunes affrontent et qu'ils dénoncent par ce biais. Ainsi, accompagner les jeunes à travers le rap, signifie accepter de se heurter à un objet complexe qui concentre l'expression des espoirs, les projets, les rêves mais qui aussi donne à voir les arêtes vives de la dureté d'une réalité sociale. Il faut ainsi pouvoir les suivre sur un terrain glissant, dérapant, fait de réussites mais aussi de fatalités.

²⁴⁷ Shusterman en donne comme exemple la querelle entre Tupac Shakur et Notorious BIG qui renvoyait à la rivalité entre les côtes Est et Ouest des E.U.A mise en scène par le rap, et qui a fini avec l'assassinat des deux célèbres rappeurs: Tupac en septembre 1996 et Notorious BIG six mois plus tard en 1997. Le film « Notorius B.I.G. » de George Tillman Jr. sorti en 2009 raconte l'histoire du rappeur.

Les ambivalences qui traversent cette expression artistique interpellent également les institutions qui soutiennent les pratiques liées au rap, et exigent un positionnement sans équivoque de leur part. Cette exigence est devenue explicite après le décès de Medhi, suite à une bagarre entre le 212 et la Cité des Tilleuls en juin 2009, lequel a mis à jour la crise qui traverse ces institutions destinées à accompagner les jeunes dans les banlieues. Medhi est mort lors de notre dernier jour de terrain, qui devait se terminer avec la Fête des Associations, où D&T a tenu un stand pour présenter les activités réalisées lors du Projet France - Brésil²⁴⁸.

Encore que les jeunes blanc-mesnilois ne confondent pas le Centre social des Tilleuls avec D&T, la dépendance de la dernière association vis-à-vis de la première est sue et reconnue, du fait que le déroulement de ses activités dépend de la salle prêtée par le centre social. En effet, D&T est à la fois dépendante et concurrente du CST dans la mesure où ses activités pointaient du doigt ce que le CST n'arrivait pas à réaliser : des activités pour la jeunesse. Suite au décès de Medhi, la tension entre les deux cités a augmenté et le climat dans les Tilleuls est imprégné d'un esprit vengeance. Le directeur du CST reçoit des menaces anonymes par téléphone, disant que si la salle de D&T reprenait ses activités, elle brûlerait. Même si la salle est également fréquentée par les jeunes des Tilleuls, elle symbolise la présence du 212 dans leur quartier, ainsi que la possibilité de réaliser des projets ensemble, à un moment où les jeunes veulent déclarer la guerre. Ali devient également une cible des deux cités, il est le représentant de D&T.

Ali ne vient plus en voiture aux Tilleuls, ce qui me fait prendre la mesure de la tension et des conséquences que cette situation pourrait avoir. Pendant la marche à la mémoire de Medhi, je marche aux côtés d'Ali. Il se fait discret, certains regards sont durs. Le jeune homme qui a toujours une présence imposante est fragilisé. La suite des activités de D&T dépendent du soutien des institutions du Blanc-Mesnil.

Lors des émeutes dans la ville, le CST a été visé par les jeunes, qui ont essayé d'y mettre le feu à deux reprises. La dernière remonte aux événements de 2005. Acculé par les menaces, le directeur demande oralement à Ali de se faire discret et d'interrompre les activités de D&T pendant un « certain temps », non défini. Le décalage devient flagrant entre

²⁴⁸ Le projet France - Brésil sera discuté dans le chapitre qui suit : Chapitre VI : « Le hip-hop entre le global et le local »

les attentes des membres de D&T et le positionnement du CST. A la fin de la marche, Ali me demande de l'accompagner car il doit parler au directeur. Selon lui, le ton de la discussion risquait de ne pas être très amical et il aimerait que je sois présente. Ali souhaite que la rencontre soit l'occasion, pour le directeur, d'assumer une position qui restait dans un entre-deux : la consigne ne tranchait pas entre un départ du CST ou un soutien pour qu'il puisse rester. Ali affirme qu'il n'assumera pas seul la décision de continuer les activités sans avoir le soutien écrit de la direction.

Pour Vincent de Gaulejac (1994), « l'analyse des phénomènes de désinsertion a mis en évidence les coûts humains qu'ils entraînent, non seulement pour les sujets de l'exclusion, mais aussi pour le corps social tout entier, collectivement atteint. » (p. 26). L'issue du conflit entre le CST et D&T dévoile la défaillance des corps intermédiaires au Blanc-Mesnil. Les institutions, censées canaliser la violence, créer des liens sociaux et assurer la cohésion sociale afin de transformer la société montrent leur défaillance. La crise des institutions relève de la crise du symbolique. Le manque de cadre pouvant soutenir la concertation entre D&T et le CST met en évidence le vide institutionnel dans lequel se construisent les initiatives locales d'intervention auprès de la jeunesse. Dans l'absence d'une médiation assurée par les pouvoirs politiques locaux qui devraient soutenir le dialogue entre les acteurs, je dois moi-même prendre position à l'égard d'une demande d'Ali qui est de l'accompagner à l'occasion d'une discussion avec le directeur du CST. Je suis ainsi prise par le terrain, la recherche étant mise à la place du vide institutionnel, dans la mesure où je suis censée assurer la présence d'un tiers témoin : nous sommes extérieurs au Blanc-Mesnil, mais en même temps suffisamment présents pour recevoir une demande de médiation. La situation, ainsi que le rôle qui nous a été attribué dévoilent non seulement l'affaiblissement des institutions dans la banlieue, mais aussi l'exigence de construction de cadres pour la symbolisation des conflits. La situation donnait en effet à voir la pertinence de la recherche menée autour de la symbolisation, dans un contexte où, la médiation n'étant pas assurée, on pouvait entrevoir la menace de rupture provoquée par l'impossibilité de l'expression et de l'écoute. Mais en même temps, la situation révélait que la médiation ne peut opérer en l'absence de construction d'un cadre exigeant la présence des rôles et des fonctions symboliques, qui, dans ce cas, aurait du être assurés par les instances politiques locales.

Le rendez-vous entre Ali et le directeur du CST n'est pas fixé ; la discussion a lieu à l'improviste, à la fin de la marche pour la mémoire de Medhi. Il était clair que l'occasion

n'était pas appropriée, mais Ali ne voulait pas que le directeur « glisse » et évite une confrontation avec lui. Au moment où les hommes et les femmes se séparent pour le recueillement et les prières, Ali et moi ne nous séparons pas, mais nous dirigeons vers le directeur du CST. Il n'y a pas de cadre, il n'y a pas de médiation possible, uniquement l'expression de la colère entre les deux hommes. Ma présence se fait invisible ; ils s'énervent et partent chacun de son côté, sans dialogue possible. La tension n'a fait qu'augmenter.

Je reste dans l'apathie et dans l'incompréhension devant la scène. Plongée dans le conflit et prise par le terrain, je ne peux saisir les enjeux qui se présentaient pour les uns et les autres. J'accompagne Ali lors de sa rencontre avec le directeur du CST pour répondre à sa demande, mais je ne sais pas quoi faire à partir de là. L'intensité et la violence de la situation, accentuées par l'absence de cadres contenant produit chez moi un état de sidération. Je suis dans le flou et dans l'incapacité de comprendre le rôle que je joue au niveau du terrain. Il m'est impossible de produire des notes, épuisée physiquement et émotionnellement par les quinze jours de réalisation du Projet France - Brésil, par les événements qui amènent un tournant dans la réalisation du terrain de cette recherche qui prend fin. Je pouvais raconter la scène que j'avais vécue avec Ali et le directeur du CST, décrire ses éléments factuels sans pour autant pouvoir leur donner un sens, obnubilée par la situation. Ce n'est que dans l'après-coup de la recherche que j'ai pu, en m'appuyant sur la distanciation nécessaire et sur l'interlocution avec des collègues et avec mes directeurs de recherche, restituer les faits dans un cadre qui soutenait ma réflexion, me permettant de ressaisir les affects qui ont marqué ce moment pour les comprendre et y voir l'expression de ce que je cherchais moi-même à partir de cette recherche. Symboliquement, lors de mon dernier jour de terrain, j'ai dû faire face aux limites de la symbolisation, pour éprouver, non seulement la violence qui émerge de l'échec de symbolisation mais aussi l'apathie, le silence, le non-sens, la rupture qui en découlent. Il y a se manifeste la solitude d'Ali, et la solitude en miroir de la chercheuse-témoin, chacun membre de T&D est renvoyé à soi.

Le conflit entre le CST et D&T se présente comme un analyseur de l'ensemble des contradictions des institutions. Créées pour soutenir les échanges entre les acteurs sociaux en favorisant la médiation à travers la circulation de la parole et le respect de l'écoute, elles se retrouvent elles-mêmes en défaillance vis-à-vis de ce qu'elles devraient promouvoir. Lors mon dernier jour de terrain au Blanc-Mesnil, j'assiste à ce paradoxe ultime qui met en évidence la crise des institutions face à la violence sociale et leur impuissance à canaliser la

violence. Pour que finalement la recherche – elle-même centrée sur la médiation symbolique par le rap - soit, à travers moi-même, mise à la place de la médiation symbolique des conflits qu'elle aurait voulu interroger. La mort du jeune est saisie non seulement comme le symbole de la rupture entre les jeunes des deux cités, mais aussi de la rupture entre les institutions qui devaient oeuvrer pour la médiation du conflit entre les cités. Censées mettre les conflits en mots, les institutions se taisent et se déclarent la guerre entre elles. J'assiste à une exacerbation de la violence sociale, de la crise des institutions et de la défaillance de la médiation symbolique dans la société. « Les institutions n'aiment pas les conflits » (de Gaulejac, 1994), surtout quand ils mettent en cause leur mode de fonctionnement, leurs priorités et pointent leur fragilité. Elles mettent ainsi en place un « système défensif » pour se protéger et se mettre à distance. La mort de Medhi redonne du sens à l'existence du CST, mais l'institution est trop affaiblie pour pouvoir tenir son rôle qui consiste à travailler à partir du conflit et sur lui, si bien qu'elle se limite à le gérer.

Ali et les autres membres de l'association décident de rompre le partenariat avec le CST et de quitter ses locaux en juin 2009. Le départ est difficile, aucun accord n'est trouvé sur les investissements qui ont été réalisés dans la salle, comme la construction de la cabine d'enregistrement qui n'était pas transportable. Par ailleurs, D&T aurait voulu emporter la plaque son achetée par le CST pour les enregistrements, mais la demande n'a pas été acceptée. Pour les membres, le départ du CST ne signifiait pas la fin de l'association, même si, dans l'immédiat, les activités ont été arrêtées, dans l'attente d'autres locaux. Avant d'obtenir la salle au CST, ils avaient attendu trois ans.

Le 10 février 2011 une nouvelle salle de D&T a été inaugurée au Château d'eau, à côté de la Médiathèque du Blanc-Mesnil, dans le centre ville. La salle est beaucoup plus grande et elle a été aménagée spécialement pour les activités de l'association. Elle a été obtenue avec le soutien de l'adjointe au maire, responsable de la jeunesse. Désormais, la salle est dans une situation d'extériorité par rapport aux cités. L'association peut désormais jouir de l'autonomie de son fonctionnement, de ses horaires d'ouverture, ce qui représente une importante conquête. Mais les enjeux n'ont pas fondamentalement changé : les membres de l'association savent que la salle leur a été concédée par la mairie pour qu'ils puissent recevoir des jeunes et les occuper pendant les vacances scolaires. Par ailleurs, ainsi que nous l'avions évoqué plus haut dans ce travail, les activités de D&T sont encadrées, à quelques exceptions près, par des animateurs bénévoles, jeunes adultes du quartier qui soutiennent l'existence de

l'association en contribuant avec leurs compétences à la réalisation des activités proposées par l'association. En outre, la question du financement de l'embauche des encadrants n'était toujours pas réglée : l'association ne disposait pas pour cela d'un budget. Ainsi, la question de l'autonomie n'avait que partiellement avancé : si ses membres pouvaient gérer l'espace à leur convenance, le financement nécessaire aux activités de la salle restait encore un combat à mener.

3.2 Movimento Engajados : les contradictions d'un discours engagé

Les activités du Movimento Engajados associées à ce qui tourne autour du hip-hop sont soutenues par un discours qui soutient un projet de transformation sociétale. Ses membres, rappeurs et « militants culturels », comme ils se désignent, se retrouvent dans le Cefam, - Centro de Estudo e Formação de Ativismo e Militância – une « école de militance »²⁴⁹ d'après leur définition, qui se constitue autour de rencontres où le débat porte sur la reproduction des inégalités sociales. Le groupe échange à propos des moyens que chacun peut avoir de surmonter les déterminismes sociaux, afin de trouver d'autres issues permettant d'échapper à l'héritage d'une certaine place sociale, mais aussi afin de combattre ensemble des mécanismes qui, dans la société, reproduisent la domination à travers les messages directs et indirects transmis notamment par les médias. Mais l'espace et le temps nécessaires à ce débat sont également créés au niveau des ateliers de hip-hop proposés aux jeunes. Les ateliers de DJ réalisés par le Movimento Engajados en partenariat avec l'Escola de Musica Eletrônica²⁵⁰ sont précédés par des « ateliers de militance » d'une heure. Pendant ce temps, Duval, membre et coordinateur du Movimento Engajados, stimule la discussion en s'appuyant sur les dispositifs de l'animation de groupe, mais aussi sur la lecture des articles de journaux. L'objectif est de faire circuler la parole entre les jeunes, en les invitant à échanger à propos de leur vécu dans la banlieue et à donner leur avis sur les questions de société. La participation à l'atelier de militance est présentée comme un devoir à ceux et

²⁴⁹ Le mot « militance » ne doit pas être confondu ici avec la militance liée « à la politique », il s'agit d'une militance qui renvoie « au politique », qui va contribuer à la formation d'une pensée critique et à un positionnement actif des citoyens vis-à-vis des modes de fonctionnement sociaux.

²⁵⁰ L'Escola Livre de Musica Eletrônica fonctionnait dans le quartier de Cerâmica, à Nova Iguaçu. Nous avons accompagné les ateliers DJ réalisés dans cette école en tant qu'activité développée par le Movimento Engajados.

celles qui veulent participer à l'atelier de DJ. Les jeunes n'expriment pas de résistances face à l'injonction, mais plutôt de l'enthousiasme pour la proposition de « trocar uma ideia »²⁵¹.

Le mot « militance » renvoie au cinquième élément du hip-hop : la connaissance, transversale aux quatre expressions artistiques liées à ce mouvement. D'après la génération *old school*, le cinquième élément donne sens à la transmission artistique, dans la mesure où elle devient le biais de la construction d'une pensée critique. Autrement dit, le Movimento Engajados s'appuie sur le hip-hop comme sur un moyen de rompre avec la violence symbolique, en agissant sur l'habitus qui enferme les jeunes dans une place de dominé, en soutenant la production collective de leurs propres cadres de pensée et en les amenant à trouver leurs mots pour caractériser et pour transformer leur condition de vie dans la banlieue. Norma Takeuti (2009) affirme la nécessité de diriger le regard analytique sur les initiatives de la jeunesse dans les banlieues, lesquelles expriment une potentialité instituant « tout d'abord une visibilité dans son propre territoire d'appartenance et, ensuite, dans d'autres lieux de la société, où ils essaient d'ouvrir des petits espaces nécessaires à la production d'une subjectivité qui ne soit plus capturée par le principe de la dévalorisation humaine. » (p. 332). Pour l'auteure, ce qui se joue dans le hip-hop, c'est l'ouverture sur d'autres manières « de penser, de faire et de vivre » la banlieue, qui fait appel à une « puissance de vie » et permet de fuir les déterminations sociales.

Les activités du Movimento Engajados restent ainsi fortement liées aux valeurs et au discours des années 80, qui, à la différence de ce qui se passe en France, demeurent présents dans l'appropriation brésilienne de ce mouvement socio-culturel. Faure et Garcia (2005) montrent que le hip-hop « à la française » s'est éloigné de la conception *old school* pour ne conserver que certaines valeurs qui se relient aux valeurs républicaines, comme la non-violence, le respect et l'ouverture à l'autre, valeurs reprises par les acteurs institutionnels dans le but d'arriver à une insertion sociale. Par ailleurs, les artistes français, plus précisément les danseurs interviewés par les sociologues, essaient de se dissocier de l'assignation sociale attribuée à leur pratique pour revendiquer une reconnaissance proprement artistique. Lors d'une discussion avec Ali, je lui parle des pratiques brésiennes autour du hip-hop. Pour lui, il était inimaginable de mettre en place un « atelier de militance » à D&T. A son avis, les jeunes ne trouveraient pas d'intérêt à se mettre autour

²⁵¹ Expression utilisée par les jeunes brésiliens, dont la traduction est « échanger des idées ».

d'une table pour discuter des questions de société et des moyens de surmonter les inégalités sociales. Les jeunes viennent à l'association pour développer leurs projets personnels ou en petit groupe, et veulent être reconnus comme des artistes. Or, ce type d'atelier présente le rap comme un outil d'intervention sociale et les jeunes comme un public cible, ce qui se retrouve dans le contexte brésilien.

Pendant dix mois, le Movimento Engajados a réalisé à son siège le projet « Engajados na Arte »²⁵², qui a bénéficié du financement de la Petrobrás, obtenu grâce à la participation à un appel d'offre. Cela a permis l'embauche d'artistes, rappeurs, b.boys, graffeurs et dj pour animer des ateliers centrés sur les quatre éléments du hip-hop. Le discours entretenu par le Movimento Engajados exprime par ailleurs le tiraillement qui s'introduit au sein de ce type de travail à partir du moment où, pour prospérer, il faut s'institutionnaliser. Ainsi, pour agrandir son périmètre d'influence et d'action et embaucher des professionnels, en générant du travail pour les artistes liés au hip-hop et pour élargir les activités artistiques, à la fois récréatives et formatrices d'une pensée critique pour la jeunesse, il faut traverser les contradictions amenées par le parcours d'institutionnalisation.

La quête de financements pour ses activités, mais aussi le besoin de les rendre visibles à travers les moyens de communication, pris comme moyen de consolider et de diffuser leur pratique, conduit le Movimento Engajados à produire, sur la jeunesse défavorisée, la « population cible » de ses projets, un discours permettant de justifier et de mettre en valeur l'apport de l'intervention par le hip-hop. Ainsi, comme la grande majorité des programmes dédiés à la jeunesse défavorisée brésilienne, il reproduit le discours sur l'oisiveté dangereuse et origine de tous leurs maux, et va ainsi dans le sens des propos répandus dans la société brésilienne.²⁵³ Son différentiel - qui crée aussi sa contradiction – consiste à avancer simultanément le combat contre la violence symbolique à travers la construction de la pensée critique par le biais du hip-hop. L'extrait qui suit a été publié sur le blog du Movimento, et figure sur la page de présentation du « Engajados na Arte » :

« Le projet « Engajados na Arte » a été créé avec l'intention d'occuper les jeunes oisifs

²⁵² Le projet « Engajados na Arte » a été réalisé d'octobre 2011 à juillet 2012. Il a accueilli 120 participants, entre 10 – 16 ans, dont 70 ont suivi les dix mois d'activité et ont participé à la soirée de clôture. Huit artistes ont été recrutés pour animer les ateliers hip-hop, outre les artistes invités qui ont fait des interventions ponctuelles. A cette période nous étions de retour à Paris.

²⁵³ Argument également utilisé par l'Objetivo Juventude, association où a été réalisé l'atelier d'écriture de rap que nous avons suivi à Rocinha, pour soutenir ses activités.

évitant ainsi leur entrée dans la criminalité, en utilisant la culture hip-hop pour offrir des ateliers culturels en : rap, break, graffiti et dj, car pour nous, membres du Movimento Engajados, le hip-hop a une fonction beaucoup plus grande que celle de divertir, le hip-hop regroupe des manifestations artistiques qui stimulent différents secteurs de la créativité, et en plus il se différencie par le dialogue avec d'autres manifestations artistiques. *L'intention de l'école de hip-hop « Engajados na Arte » est non seulement de former des artistes ou des professionnels dans chaque domaine, mais aussi de former des individus critiques et formateurs d'opinion à travers les ateliers de Militance et Culture des Droits. A travers ce projet, nous cherchons à contribuer à la diminution des différences entre les riches et les pauvres en ce qui concerne l'accès à la formation pour la démocratisation sociale, en désirant être simplement un agent impliqué dans le processus de formation continue de nos jeunes, dans la quête d'une société plus juste et plus démocratique. »* (Souligné par nous)

Il est intéressant de remarquer que, si l'évocation de l'occupation des jeunes oisifs introduit ce paragraphe comme le premier argument à avancer pour soutenir leur activité, ce dernier ne sera pas pour autant développé en tant que tel. L'évolution de la présentation nous laisse penser que cette première phrase est plutôt rédigée pour affirmer une stratégie favorisant la diffusion, la légitimation, l'acceptation de leur travail à une plus grande échelle, dans la mesure où la contribution à la diminution de la criminalité se présente comme un intérêt pour la société globale. Néanmoins, par la suite, le texte développera ce qui semble s'affirmer comme la véritable ambition du mouvement : la formation de la pensée critique des jeunes défavorisés dans la lutte contre les inégalités sociales.

Nous devons également noter que les ateliers artistiques sont présentés dans le cadre de la formation des jeunes. Si la construction de la pensée critique est fondamentale pour la formation du sujet, dans le discours de certains animateurs des ateliers, l'investissement dans le rap, le break, le dj ou le graff, est présenté comme un moyen de professionnalisation. Les arts du hip-hop sont ainsi considérés comme un travail, un moyen de gagner sa vie grâce à une activité qui procure du plaisir. La précarité dans laquelle vivent les artistes/animateurs d'ateliers est ainsi quelque peu niée et dissimulée. Ils s'affirment comme un modèle à suivre pour les jeunes, comme l'exemple de celui qui a réussi dans la vie par le biais du hip-hop, mais cette posture permet également d'affirmer les possibilités liées à cette expression artistique, à travers le supposé travail à la clé, à la condition qu'elle fasse l'objet d'un investissement sérieux. Leur pratique est ici encore une fois traversée par une contradiction : cette fois-ci, la construction de la pensée critique est télescopée par le besoin de consolider

les bénéfiques produits par la participation des jeunes aux ateliers. Le discours de professionnalisation présuppose l'investissement dans cette expression artistique, vue comme une alternative collective au chômage et au travail précaire qui touche la jeunesse défavorisée. Néanmoins, vivre de son art n'est possible que pour l'exception. L'idéal leurrant prend le pas sur la pensée critique. Le discours du Movimento Engajados est en effet pris dans le piège que représente le soutien accordé à l'art, à la culture, et plus globalement à l'intervention socioculturelle lorsqu'on veut y voir la solution et la clé de l'avenir de cette partie de la population. Ses membres sont leurrés par leur propre discours qui ne prend en compte que la dimension sociale, au détriment de la dimension économique, des difficultés vécues par les jeunes qui vivent dans les banlieues et doivent trouver en son intérieur de l'association même une solution au chômage et à l'exploitation par le travail qui les touchent²⁵⁴. Ils retrouvent sous cet aspect la condition de dominés, qui ne rend possible que l'accès à une citoyenneté restreinte, à travers l'expression artistique.

Nous devons donc maintenant écouter les jeunes et saisir le sens qu'ils donnent à leur investissement dans le rap et dans les ateliers.

3.3 Le rap : entre rêve de travail et de célébrité

Ana : J'aimerais savoir comment... si vous pensez que le rap peut vous aider dans vos vies.

Ouais... (ensemble, inaudible...)

Abdel : Si par exemple heu... on n'est pas très fort au niveau des études, et ben le rap c'est p'têtre une solution de percer, avoir des sous et ... voilà quoi.

Youssef : Ouais, si on rate les études et qu'on arrive à percer dans le rap, c'est bon.

Bachir : T'es sérieux toi ?

Ana : Et vous pensez que ça peut arriver de rater les études ?

Tous : Ouais... Bah ouais...

Abdel : Moi j'dis, 99 pourcents (rires).

Youssef : Moi, y'en a ils ont d'jà raté d'avance aussi.

(...)

²⁵⁴ Le discours de l'Objetivo Juventude rejoint celui du Movimento Engajados en ce qui concerne l'idée de rassurer la société à travers la lutte contre la criminalité qui passe par l'occupation des jeunes de la Rocinha, mais aussi en ce qui concerne l'investissement de ses ateliers dans le cadre de la professionnalisation. Grâce à cette association, certains jeunes ont la possibilité de partir pendant quelques mois pour réaliser un travail saisonnier dans la restauration sur le littoral du Nord-est brésilien, opportunité qui révèle également la précarité des emplois accessibles à ces jeunes.

Ana : Et si ce n'est pas le rap, vous voyez un autre moyen de ...

Youssef : Grave.

Abdel : Ouais.

Abdel : Vendre du... d'la cocaïne... du shit heu...

Bachir : Non, c'est pas beau ça.

Youssef : Non, c'est pas bon. Tu finiras... tu finiras en prison.

Bachir : Tu t'rends compte après, ton avenir, tu vois ?

Youssef : Tu vas aller t'poser à la Barrière²⁵⁵, tous les jours comme ça... (*Il croise les bras*). A rien faire ?

Bachir : Tu vois, c'est pas bon pour toi, c'est pas bon... c'est pas bon, c'est pas bon...

Youssef : Si on y arrive pas, on f'ra un p'tit travail, j'sais pas...

Bachir : Si tu vends, tu vas fumer ?

Abdel : J'travaillerai au Mc Do ...

Bachir : Non, pompier.

Youssef : Au pire, on va à l'armée !

Miloud : Tu aurais aimé ça ?

Youssef : Si je rate un truc, oui.

(*Entre eux, incompréhensible*)

Ana : Et quand vous pensez donc à la possibilité ...

Sekou : J'vais passer le BAFA

Ana : Pardon ?

Sekou : Le BAFA

Bachir : Vous savez pas, madame, le BAFA c'est quoi ? C'est pour passer quelque chose, pour après devenir animateur.

Youssef : Ouais, c'est un diplôme d'animateur

Ana : T'aurais aimé devenir animateur ?

Sekou : Ouais.

Bachir : Promener des enfants comme lui... (*rires*)

Youssef : Au pire, on travaillera à l'aéroport, c'est facile travailler à l'aéroport.

Ana : A quelle place ?

Youssef : Bah, j'sais pas

(*Incompréhensible, rires*)

Youssef : Y'a plein de travail à l'aéroport, j'sais pas... Si on a fait une garde à vue, c'est mort. Si... garde à vue ou un truc, c'est mort.

Abdel : Y'en a y vont aller là-bas pour... pour plus revenir.

²⁵⁵ Lieux de rencontre des jeunes dans la Cité des Tilleuls.

Ana : Si on a fait une garde à vue, c'est plus difficile de trouver un travail ?

Youssef : Non, mais pour travailler à l'aéroport, c'est mort pour avoir le badge de l'aéroport, on peut pas.

Ana : Vous pensez que c'est ... c'est difficile d'avoir un ... un travail ?

Youssef : Ouais, grave.

Bachir : Faut chercher, chercher, chercher, chercher, chercher....

Abdel : Pour des ... des gens comme lui c'est... introuvable il s'adresse à Sekou)

Ana : Vous avez des grands frères et des grandes soeurs qui travaillent ?

Tous : Ouais !

Ana : Et qu'est-ce qu'ils font ?

Bachir : Mon frère travaille à Darty.

Abdel : Secrétariat.

Miloud : Sécurité.

Youssef : SNCF

Ana : Et quand vous voyez ça... ça vous donne envie de... de faire comme eux ?

Tous : Ouais. Ouais...

L'extrait qui suit fait partie d'un entretien collectif réalisé avec cinq jeunes rappers du Blanc-Mesnil : Abdel, 14 ans, Miloud, 13 ans, Youssef, 15 ans, Bachir, 13 ans et Sekou, 14 ans. Les échanges dans le petit groupe dévoilent le rapport des jeunes adolescents blanc-mesnilois au travail, les difficultés qui leur sont imposées et les issues envisagées. L'échec scolaire est posé comme une fatalité à laquelle il faudra trouver des remèdes, les cartes étant jouées d'avance pour certains. Le rap se présente comme une possibilité de racheter la suite de son histoire. L.P, rappeur confirmé du Blanc-Mesnil, se met à la place des *petits* : « *C'est dur de ne pas partir dans les grands panneaux. Parce que tu dis c'est à peu près le seul truc que je sais faire, on n'a pas besoin de personne d'autre pour le faire. Donc effectivement on tente, tu vois ? Il y en a plein qui essayent...mais ça ne se passe pas comme sur le papier, tu vois ? Il y a la théorie et la pratique. Dans la pratique, bah...il y a très peu qui s'en sortent par ce biais là, tu vois ?* » Si dans la théorie, les jeunes s'identifient aux rappers qui ont pu faire de leur trajectoire un capital utilisé comme tremplin pour la mobilité sociale, dans la pratique, devenir un artiste confirmé ne représente pas à long terme une possibilité de transformer l'avenir de tous les jeunes qui ont une histoire de pauvreté dans les banlieues. La suite des possibilités envisagées est la petite délinquance, la vente de drogue dans la cité, autre échappatoire aux emplois mal rémunérés, qui n'exigent pas de qualification et sont donc accessibles à ceux et celles qui n'ont pas réussi leurs études. Avec l'évolution de la

discussion, certains métiers qui appartiennent à l'éventail des possibilités envisageables pour eux ont été mentionnés : McDo, l'armée, pompier, l'aéroport. Ce dernier n'étant envisageable qu'à la condition de n'avoir jamais fait de garde à vue. Le seul diplôme auquel on pense est celui qui permettrait de s'occuper des jeunes « *comme eux* ». Les préoccupations et les aspirations professionnelles exprimées par les jeunes gardent les traces des expériences de leur famille et de leur entourage.

Les forts mécanismes de reproduction sociale font que les jeunes, dépourvus des capitaux économique, social et culturel qui permettraient une mobilité sociale, ont un accès extrêmement limité à une place valorisante dans le marché du travail. Les identifications limitées à l'environnement immédiat. Contrairement aux jeunes des classes plus aisées qui, mieux armés dans la lutte pour les places (de Gaulejac, 1994), peuvent augmenter leur éventail de possibilités et avoir plus de chances de s'investir dans une activité professionnelle permettant la réalisation de soi. La face cachée de l'investissement des jeunes brésiliens et français dans le rap révèle qu'ils y cherchent un moyen matériel de sortir de la pauvreté. Ainsi, si, du côté des associations et des pouvoirs publics, le rap est investi comme un moyen d'intervention culturelle et éducatif, du côté des jeunes rappeurs, mais aussi des animateurs des ateliers, il se présente comme une alternative permettant de sortir du chômage et de l'exploitation par le travail. Dunga, DJ brésilien nous dit à ce sujet :

« Parce que quelqu'un qui touche presque mille reais dans une nuit ne va pas travailler un mois pour toucher trois cents, tu vois ? Je pense comme ça. Mais tu dois connaître ton potentiel, n'est-ce pas ? Bien sûr. Je pense que j'ai du potentiel pour toucher beaucoup plus, mais c'est aussi à moi de pouvoir le réaliser. Donc, je pense que je n'ai pas besoin d'occuper mon temps pour toucher trois cents reais si je ne vais pas m'investir dans un truc qui va m'aider à ouvrir mes horizons, tu vois ? Je vais toucher trois cents reais mais je ne pourrai plus rien faire de ma vie (...) et la concilier avec le DJ »

Les jeunes et les moins jeunes se lancent ainsi individuellement dans la quête de la réussite, du parcours d'exception dont l'accès est restreint aux vrais « battants ». Le fait qu'en France l'aspect artistique de l'expression par le hip-hop soit privilégié (par rapport à la conception brésilienne qui la met en avant plutôt comme un outil d'intervention sociale à l'origine des discours qui nourrissent les idéaux collectifs) fait que les logiques individualistes de la réussite par le rap soient plus facilement exprimées par les jeunes

français. Dans ce sens, l'hypothèse avancée par Vincent de Gaulejac (1994), selon laquelle dans nos sociétés postmodernes la lutte des places remplace la lutte des classes, se vérifie au sein du hip-hop, à partir du moment où il est investi par les jeunes comme une possibilité d'avoir un autre avenir. Il s'agit pour nous non seulement d'une conséquence de la distanciation à l'égard du discours *old school* déjà constatée dans le contexte du hip-hop français, mais plus profondément, d'un paradoxe qui traverse la totalité du mouvement culturel urbain : si les origines du hip-hop se situent dans le combat contre une société qui produit de l'exclusion, pour que les artistes existent dans cette société, ils ne peuvent pas échapper à la lutte des places, quand bien même ils se relient à un mouvement qui a trouvé sa force dans la lutte collective.

« A ce titre, ils sont autant en compétition qu'en solidarité. La solidarité est nécessaire parce qu'ils savent qu'ils ont besoin les uns des autres, mais elle est limitée, parce qu'ils ne peuvent s'en sortir que seuls. Ils sont donc eux aussi traversés par les logiques de compétition, de différenciation et d'individualisation qui caractérisent la postmodernité. (...) On leur propose de « s'en sortir ». C'est dire que ce projet est individuel. Il n'y a pas ici de projet collectif possible : la réussite est forcément d'exception ». (de Gaulejac, 1994, pp. 44-45)

Nasser et Karim, 18 et 17 ans déclarent à ce sujet lors de l'entretien conduit pour cette recherche :

Karim : Tu regardes bien, tous les rappeurs qui sont connus, la plupart qui sont connus, ils rappent tout seul. C'est pas des groupes qu'il y a. Si tu regardes Rof, il rappe tout seul, Bubba, il rappe tout seul.

Nasser : Mais ils sont tous venus d'un groupe...

Karim : (...) Au pire, il vaut mieux gérer... (...) La plupart des rappeurs rappent tout seul.

Nasser : Après ce n'est pas un truc qu'il faut faire comme eux.

Karim : Non, c'est pas parce qu'ils font ça, c'est parce que c'est la réalité ! Ca se passe comme ça !

Nasser : Franchement, c'est ça qui fonctionne.

Les jeunes rappeurs explicitent le lien entre l'individualisme, la réussite et la célébrité, modes d'acquisition de l'argent et de la reconnaissance dans nos sociétés. Teresa Carretero (2006) ajoute à cette analyse le rôle joué dans ce contexte par les médias qui mettent en évidence l'image et le corps, à travers la musique et le sport, véritables capitaux

en mesure d'apporter la valorisation sociale. Selon l'auteure, non seulement les médias permettent une transformation du regard stigmatisant en un regard positif, mais ils donnent à penser que les potentialités artistiques et sportives peuvent être transformées dans un parcours de professionnalisation à condition que l'individu y engage tous ses efforts. Les jeunes sont ainsi séduits par les carrières éclair et par la célébrité, qui devient pour les plus défavorisés un moyen de se libérer de la souffrance sociale. Karim raconte de façon épique sa première expérience sur une scène de rap :

« Quand on a douze ans, on monte sur une scène, je peux vous dire que uff (bruit avec la bouche). Ça fait un truc. Surtout que la scène, vous voyez devant, ils sont quatre cents personnes, là...tu dis, c'est bon...je vais bouger... (...) C'était au parc, la Fête de la Musique. La grande scène, il y avait grave du monde. C'était le soir, qu'on est monté. (...)Et ben, quand on est venu, on a vu la scène, on n'était pas inscrit, on n'avait rien et on voulait monter comme ça. On a lutté parce que c'était du midi jusqu'au soir, jusqu'à que ça se termine. On était là. Après voilà, on est monté. Ali, il a négocié pour nous. Et on est monté pour 3, 4 minutes, pour un son. Après, 3, 4 minutes, mais c'était bien. C'était un grand truc pour nous à cette époque. »

Le jeune rappeur produit le récit du héros ; il affirme savoir ce qu'il veut : très jeune, il a su lutter, et il a pu saisir l'opportunité, il s'est mis en scène en comptant uniquement sur son potentiel d'improvisation. Ali est évoqué comme un manager, qui a « négocié » la mise en scène. Mais le caractère héroïque du récit tombe avant la fin de l'entretien, et comme s'il se réveillait après un rêve, il continue en parlant de son avenir : *« Moi, il y a l'électricité. Si ça marche, ça marche, si ça ne marche pas on va trouver une autre chose, hein ?! C'est dur pour faire avec au-delà... »*.

Le désir de célébrité exprimé par les jeunes renvoie à notre hypothèse selon laquelle le rap serait un analyseur de la vie des jeunes, mais cette fois-ci sous un autre aspect : le désir de célébrité pourrait être interprété comme un symptôme, un substitut face à l'impossibilité du désir de travail, leurs efforts et stratégies personnelles n'étant pas en mesure de rompre avec la reproduction sociale, et de transformer une trajectoire de pauvreté en trajectoire de réussite dans le monde du travail.

Mais le désir de réussir ne s'exprime pas uniquement à travers le désir de célébrité. Les jeunes rappeurs créent dans l'espace potentiel du rap, dans la protection de cette

enveloppe, un récit qui les fait forts, imbattables, gagnants²⁵⁶. L.P nous dit : « *cette vie là, on ne la veut pas.* » Dans le rap, ils peuvent rencontrer un refuge où ils peuvent imaginer la vie autrement et la rendre digne d'être vécue. Leur rêve est à la hauteur de leur désespoir. Nasser et Karim nous disent lors de l'entretien :

« Moi, j'ai fait un son, par exemple, il n'y a pas longtemps, ça s'appelle *Mach'Allah*²⁵⁷ et c'est pour ceux qui réussissent ... le son parle des gens qui ont réussi, pas dans l'héritage et tout, des gens qui ont lutté et qui ont réussi. » (Nasser)

« (*Le thème de mon rap*) le plus souvent c'est la réussite et on va dire... la réussite et... comment on vit ici. Qu'est-ce qu'on fait pour la réussite surtout... Le truc c'est la réussite et voilà. La réussite pour réussir à s'en sortir d'ici, de qu'est-ce qu'on fait et tout... Parce que voilà. La réussite est peut-être *Inch'Allah*, avoir un bon travail, nan, nan, nan... La réussite, je ne sais pas, moi, c'est d'amener de l'argent. Voilà. » (Karim)

Certains ont, selon leur expression, « *jeté leur sac* » et abandonné l'école, entre le désespoir d'une vie meilleure amenée par les études et le rêve éphémère de réussir par le rap.

« A ouais, moi, franchement, de ma ... pour ma part, comme ... en c'moment j'suis pas scolarisé... j'écris presque tous les jours. Tous les jours j'écris. Et voilà, quoi. Euh... j'pose à droite à gauche. (...) Ouais, pour moi, franchement le rap pour moi en ce moment... j'sais pas, à un moment de ma vie j'l'ai mis plus en avant que ... que rien d'autre, mais maintenant avec le recul on voit que voilà y'en a qui réussissent mais c'est pas tout le monde, voilà y'en a... Y'en a plein (*de rappers*), surtout maintenant y'en a plein. » (Kevin)

²⁵⁶ Casey, rappeuse confirmée du Blanc-Mesnil, qui a également animé l'un des ateliers d'écriture de rap à D&T, a enregistré un morceau où elle exprime son agacement vis-à-vis des raps des jeunes blanc-mesnilois:

*Ta grammaire est instable, improbable et horrible,
Ta diction dépasse le stade de l'inadmissible
Arrête les messages, illisibles au portable
Reprend ton cartable, ton pe-ra est pénible (rap en verlan)
Le plus insupportable, c'est qu'tu joues l'invincible
Le braqueur introuvable, le voleur invisible
Le rappeur terrible, imbattable, incorruptible
T'es peu crédible et minable, c'est méprisable et risible
Ne sois pas susceptible mais tu n'es pas formidable
Ta plume est faible, ta carrière est vulnérable
Tu sais bosser souvent est une chose honorable
Alors attaque tout doucement, commence par le scrabble
(Casey, « Apprends à t'taire », *Libérez La Bête*, 2010.)*

²⁵⁷ Sens semblable à *Inch'Allah*, « *Si Dieu le veut* ».

« Moi c'est... moi, maintenant... euh... je fais du rap... et tout. Pour moi c'est important, mais je ne vais pas faire que du rap, du rap. Par exemple, dans le rap, dans le milieu du rap, si t'as tes fans et tout, si les gens aiment t'écouter, tu seras connu et puis tu feras ta vie, mais si tu fais ça pour le plaisir, c'est pas ça qui va te faire manger. Maintenant, moi, d'abord, et là je m'adresse à tous ceux qui débutent et à tous ceux qui rappent. Quand tu fais du rap, il faut quelque chose à côté. Parce que il faut pas tout miser sur le rap. On va dire, t'as un travail et tu fais du rap. Parce qu'il y en a, ils ont misé que sur le rap et ils croient (*sic*)... et après... c'est bien d'être déterminé, ils peuvent être déterminés et tout, mais voilà, il faut un travail à côté, d'abord. Il faut un travail parce que c'est pas le rap qui va te faire manger pour l'instant. Après il faut... sinon être déterminé c'est bien. » (Nasser)

Dans le chapitre précédent, nous avons évoqué la différence opérée par Enriquez (1997) entre l'imaginaire moteur et l'imaginaire leurrant. Ce dernier, bien qu'il soit du côté des fantasmes de toute puissance, caractérise la présence d'une activité imaginaire. L'absence de celle-ci, indique pour de Gaulejac (2008) l'imaginaire bloqué, la paralysie de l'activité imaginaire étant provoquée par la précarité qui envahit la psyché de l'individu, freinant sa capacité de désirer et de construire des projets destinés à être réalisés dans la réalité objective. Nasser réagit quand je lui demande ce qu'il aimerait avoir comme travail:

« Moi, actuellement je travaille dans tout. C'est voilà... Actuellement je n'ai pas de travail, mais j'ai fait de la restauration, j'ai fait maçon, j'ai fait des centres commerciaux. Par exemple, il fallait porter des palettes et j'ai fait ça. Et là, j'ai rien pour l'instant, mais je vais lâcher des cv's. Il faut pas être flemmard. (...) Euh... j'aimerais un travail tranquille, c'est vrai. Mais... uffff... moi, j'ai remarqué, on n'a pas ce qu'on veut. Le travail que je veux, je n'aurai jamais. C'est pour ça... Je fais tout ce qui me vient. (*Silence.*) Je ne sais pas, je n'ai pas un travail que je veux... (*Silence 5 secondes.*) Non. Je ne sais pas. J'aimerais faire quoi ? Moi, j'ai jamais... Je ne sais pas... j'ai été de là à là-bas... je ne sais pas. Moi, je fais de tout, hein ? Même si on est restauration. Je ne sais pas. Je n'ai pas de travail que j'aimerais, mais même si c'est un travail que tu n'aimes pas, tu es obligé de le faire. Parce que sinon...sinon... tu ne fais rien, hein ?! »

La précarité des moyens d'existence a une incidence psychique chez le sujet, qui ici se dévoile sur ce qu'il s'autorise à rêver, le rêve étant un moteur de transformation de la réalité objective. Face à un profond sentiment d'impuissance, il devient dangereux de rêver. L'imaginaire leurrant et l'imaginaire bloqué se présentent comme des réactions défensives,

vidées de la fonction imaginaire consistant à nourrir la réalité dans le but d'être moteur de la transformation. Dans le premier cas, l'imaginaire devient un refuge, dans le deuxième, le vide d'images rend moins douloureux de faire ce qu'on ne désire pas : si on ne fait pas ce qu'on n'aime pas, on ne fait rien. Le désir de célébrité tout comme l'impuissance à esquisser le désir est ainsi le résultat de l'articulation entre processus psychiques et sociaux, qui entre la toute-puissance et l'inhibition, protègent le jeune de la souffrance sociale.

Au cœur du processus de symbolisation, deux mouvements opposés et complémentaires se combinent dans la construction des jeunes rappeurs en tant que sujets : un mouvement d'extériorisation à travers la production des processus de dégagement des contenus psychiques par l'expression artistique, et un mouvement d'intériorisation par l'identification avec le rap, univers symbolique intégré à la réalité sociale, auquel les jeunes veulent appartenir et où ils désirent inscrire leurs paroles et leur discours. Le rap se présente comme une manière qu'ont les jeunes d'agir sur leur histoire dans sa dimension sociale, affective, émotionnelle, psychique, de produire des médiations symboliques qui offrent un moyen, utile à la mise en œuvre du dénouement de la souffrance et de la honte, et une surface de projection de leurs espoirs et de leurs désirs. Le rap opère dans un espace intermédiaire, entre la scène sociale et la scène interne, mais la violence, les rapports de domination et d'assujettissement sont toujours présents dans la réalité sociale, ainsi que dans l'imaginaire des individus. L'analyse des limites de la symbolisation fait partie du travail de ceux et celles qui veulent mieux exploiter ses potentialités.

Chapitre-VI : Le hip-hop entre le global et le local

L'histoire du mouvement hip-hop est faite de déplacements, de traversées de continents, de réappropriations par les jeunes de différentes localités, ce qui nous conduit à inscrire cette expression artistique au carrefour du local et du global pour saisir le sens dont elle est investie par les jeunes habitants des espaces symboliques de la ville où se trouvent territorialisées la pauvreté et les discriminations sociales.

Nous examinerons maintenant les déplacements non seulement géographiques, mais aussi identitaires que le mouvement hip-hop a permis de réaliser. Nous nous consacrerons à l'analyse de la construction de l'autre, objet du racisme, qui prend différents visages dans les contextes des sociétés française et brésilienne, mais qui est à l'origine d'une expérience partagée par de jeunes rappeurs de ces deux pays. La résonance produite réciproquement par leurs vécus et leur réaction commune qui résonne à travers le hip-hop débouche sur la construction d'un « nous » qu'il convient d'étudier.

Par ailleurs, nous situerons cette expression en la replaçant dans le mouvement culturel qui se propage au sein d'un monde globalisé et se montre en phase avec ses outils et ses exigences. Nous discuterons l'hypothèse selon laquelle le mouvement hip-hop a ouvert dans la postmodernité une voie favorisant le déplacement d'individus qui, autrement, pourraient se renfermer dans leurs localités. Le hip-hop se caractérise ainsi par deux mouvements, l'un permettant un enracinement dans l'expérience locale, et l'autre permettant de se déplacer, de se décaler de façon à ne pas se fixer et de produire des liens qui rassemblent les localités dans un mouvement global. Nous devons le comprendre dans cette dualité et dans les différentes expérimentations qu'elle favorise, toutes porteuses de potentialités et de contradictions, ce qui nous amènera à aller au plus près du désir d'inscription des jeunes rappeurs dans ce champ symbolique et culturel. Ce point sera également discuté à partir des réalisations du rap Iguazu – Mesnil et du Projet France - Brésil, résultats de notre recherche.

1. Les déplacements du rappeur la postmodernité : le franchissement des frontières

Selon Bauman (2011), la mondialisation touche tout le monde mais selon des modes distincts. Les différentes significations des notions de mobilité et de flexibilité seront déterminées par le positionnement de l'individu dans le champ social : si elles se présentent comme des opportunités et des ouvertures pour ceux qui sont en haut de la hiérarchie, elles sont à l'origine de l'oppression pour ceux qui sont à la base de la pyramide. Ainsi, si certains peuvent tirer des avantages de la mondialisation, la plupart des individus sont fragilisés par l'effacement de l'État-nation, par la primauté de l'économique sur le social, par la flexibilisation des contrats, par l'affaiblissement de la sécurité sociale, par le déploiement des politiques sécuritaires qui bénéficient à une minorité au détriment de la majorité. Ainsi, pour l'auteur, si certains peuvent être qualifiés de « mondiaux », les « locaux », eux, restent enfermés dans leurs localités, ce qui, dans un monde gouverné par les « mondiaux » et fait à leurs mesures, dévoile le dépouillement social.

Afin de rendre compte des différentes connotations que prennent les modes de déplacement dans la postmodernité, Bauman distingue celui du « touriste », et celui du « vagabond ». Les touristes voyagent parce qu'ils le désirent, ils sont en quête de plaisirs et de sensations renouvelés, ils choisissent d'éprouver l'ambivalence du sentiment de se savoir loin de chez soi. Avoir le choix n'est pas, néanmoins, une prérogative partagée par tous ceux qui se déplacent. Les vagabonds ont été « spirituellement déracinés » d'un lieu d'origine dégradé, où il n'est plus possible de songer à un avenir. Leur déplacement ne témoigne pas de leur liberté. Ils sont l'antithèse du touriste, le « déchet » des modes de fonctionnement de la postmodernité. Ainsi, dans ce monde clivé, pour que les touristes puissent jouir de toutes leurs possibilités, il faut contenir les vagabonds.

L'auteur affirme que le déplacement s'impose à tous les individus dans la postmodernité, et peut se réaliser physiquement à travers les voyages, ou virtuellement, par le biais d'internet. Le dépassement de frontières et les échanges qui s'ensuivent sont à l'origine de mutations qui appellent à dépasser les conceptions de « centre » et de « marge », cette

dernière étant désignée plutôt par les symboles qui lui sont assimilés et qui produisent des individus hybrides, encore qu'ils ne se constituent pas de la même façon si leurs expériences sont motivées par l'intérêt intellectuel, artistique et politique ou par la volonté d'échapper à leur destin.

Nous faisons l'hypothèse que le mouvement hip-hop a ouvert dans la postmodernité une voie donnant aux « locaux » la possibilité de bouger, de se déplacer dans le monde. Encore qu'ils ne jouissent pas de la liberté du touriste au cours de son déplacement dans le monde réel, les jeunes rappeurs, visant l'échange artistique, partent en quête de morceaux, de clips, de bases instrumentales, mais aussi de partenaires et de projets dans le monde virtuel. Les réseaux sociaux, les sites de partage de musique et de vidéos permettent un échange générateur de productions hybrides. Le mouvement hip-hop se présente ainsi comme un moyen pour les jeunes habitants des banlieues, des favelas, des ghettos, des périphéries du globe, de participer à des échanges culturels et des expériences politiques dans un monde mondialisé.

Le hip-hop ainsi que le jeune rappeur sont donc dans l'air de leur temps et en phase avec l'hypermodernité (Pagès ; Bonetti, de Gaulejac, 1992) qui caractérise les mutations des dernières décennies qui conduisent aux actions réalisées simultanément dans un espace long et dans un temps court (Aubert, 2011). L'instantanéité de l'information va de pair avec son ample rayonnement. Rappeurs confirmés et amateurs de l'Europe, de l'Asie, de l'Amérique du Nord, de l'Amérique Latine se retrouvent « on line » sur internet. Si la langue ne fait pas obstacle grâce aux traducteurs en ligne, l'échange se réalise notamment à travers le partage de la sonorité et de l'énergie dégagée par la musique qui assure le lien entre eux. Ainsi, avec des moyens réduits, ils réalisent des productions internationales, faisant du hip-hop un tremplin créateur de réseaux de rappeurs confirmés et amateurs, connectant « périphéries » et « centres » urbains dans la postmodernité.

Certains rappeurs professionnels brésiliens et français ont évoqué ces déplacements dans le monde à travers le hip-hop, encore qu'ils semblent prendre différentes directions dans ces deux pays. Les expressions utilisées par les artistes confirmés au Brésil donnent l'image d'un essor qui relie la singularité de chaque localité au reste du monde : « *da Cidade de*

*Deus*²⁵⁸ *para o mundo* » est une expression utilisée par le rappeur carioca MV Bill, « *Do Oiapoque*²⁵⁹ *à Nova York* » (2008), est le titre de l'album du rappeur mineiro Renegado, « *Engajados : os híbridos glocais*²⁶⁰ » (2010), est celui du livre écrit par le rappeur Dado qui restitue l'histoire du mouvement Engajados à travers le récit de sa trajectoire personnelle. Le rap est investi par les rappeurs brésiliens qui en font un moyen de revenir sur leur passé et de valoriser leur histoire, mais il se présente également comme un tremplin capable de les amener à découvrir la vie à l'étranger, entreprise presque impossible pour une population dont les moyens de mobilité sont très réduits, même à l'intérieur d'un pays de dimension continentale. La découverte de l'étranger se présente ainsi comme un symbole de l'ascension économique et sociale pour les classes populaires de la société brésilienne. Si les rappeurs brésiliens tracent un mouvement qui, partant de leur localité, se dirige à la fois vers leurs passé et vers la découverte du monde, les rappeurs français, habitants d'un pays qui a été colonisateur, où les familles des ex-colonies ont migré en quête d'une vie meilleure, partent de l'Europe en direction du passé des pays jadis colonisés. Si, dans le contexte français, la vie à l'étranger en vient à être associée à l'effondrement d'un rêve, le déplacement à travers le hip-hop devient un moyen de revenir au passé colonial pour le penser en lien avec la vie dans les banlieues françaises d'aujourd'hui. Dans le morceau « *Chez moi* » (2006), Casey revient à ses origines pour présenter les pratiques culturelles de Martinique à ceux qui les méconnaissent en France, le groupe MAP dans le morceau « *Elle est belle la France* » (2006), dénonce le silence de l'école française sur l'histoire coloniale et La Rumeur, à travers les « *Champs de canne à Paname* » (1999), dénonce la logique coloniale présente encore aujourd'hui dans le traitement destiné aux immigrés et aux Français « issus de l'immigration » en France. Dans ce sens, l'accent des jeunes rappeurs devient la trace sonore du déplacement qui marque leurs histoires. Lors de l'entretien collectif réalisé avec Jordan, Kevin et Antoine, ceux-ci nous parlent de leur rapport avec la langue dans le rap :

Antoine : Effectivement. Perso, je chante (le *rap en créole*), mais... parce qu'en français c'est vraiment chaud. J'y arrive pas en français. Comme j'ai été élevé comme ça, on ne parle que le créole, enfin, pratiquement qu'en créole. Donc... C'est ça qui sort.

²⁵⁸ Nom de la banlieue carioca d'où vient le rappeur, connue du grand public grâce au film *A cidade de Deus*, de Fernando Meirelles et Katia Lund, sorti en 2002, inspiré par le livre du même nom, publié par Paulo Lins en 1997.

²⁵⁹ Oiapoque est l'une des villes située au Nord du Brésil, dans l'État de l'Amapa et fait face à la Guyane Française.

²⁶⁰ Engajados : les hybrides glocaux, néologisme qui révèle le lien intrinsèque entre le local et le global dans leurs expériences.

Ana : Mais tu parles parfaitement le français...

Antoine : Ouais, ouais... je parle parfaitement, mais pour écrire, c'est le créole qui remonte.

Kevin : Il n'y aura pas le même esprit. Parce que nous, les Antillais, si on fait du rap français, pour ma part, hein ?! Je n'aurai pas le même message à délivrer qu'en rap créole. En rap créole, j'aurai plus de facilité à le... à le... dire... à l'expliquer... (...) Pour nous c'est plus facile. Pour nous c'est plus facile (de *rapper en créole*).

Antoine : Et quand on va en vacance aussi, toute la famille créole... 24 heures sur 24... ouais... créole, créole, créole...

Jordan : C'est la même chose pour tout le monde en fait. Dès qu'on rentre chez soi, c'est la langue du *bled*.

Kevin : La langue maternelle.

Jordan : Ouais, voilà... c'est la langue maternelle.

Kevin : Et quand on vient ici, c'est l'accent ! L'accent ! On a un accent ! Ah ouais... nan, nan, nan...

Antoine : Ah ouais.

(Silence)

L'accent marque les origines de ces jeunes français, la langue parlée à la maison n'étant pas la même que celle parlée en société. S'ils maîtrisent parfaitement la langue française, leur seconde langue maternelle, elle est néanmoins désignée comme la langue de l'autre, la langue parlée dans une société au sein de laquelle leur accent renvoie à un stigmat. Lors de l'entretien, Kevin reprend Jordan pour dire que la langue du *bled*, localisée spatialement ailleurs, est aussi leur langue maternelle, désignation qui marque l'affect dont elle est investie en laissant ainsi entrevoir l'ambivalence qui marque l'expérience du déplacement vécue par ces jeunes en France, pour qui l'attachement aux origines est senti comme une expérience de discrimination.

Si nous examinons ce que les jeunes rappeurs nous disent à la lumière de notre hypothèse qui considère le rap comme un espace transitionnel, entre le dedans et le dehors, nous pouvons également comprendre que, dans cette enveloppe de protection, le créole, la langue parlée dans l'intimité et dans la sécurité de la maison, est la langue dans laquelle ils se sentent à l'aise pour symboliser le rapport entre la réalité interne et la réalité externe et exprimer sa dimension subjective, l'éprouvé de leurs rapports sociaux dans la société française. Il s'agit ainsi d'un rapport affectif avec la langue créole qui leur permet de penser et de symboliser les déplacements qui marquent leurs histoires et qui ne questionne en rien leur maîtrise de la langue française. Par le biais du rap, l'expérience de déplacement peut être

revisitée par le rappeur qui réaffirme l'attachement à ses origines et à la langue maternelle, en produisant des liens entre les localités qui se trouvent reliées dans son histoire.

Le franchissement des frontières est ainsi vécu et investi différemment par ces jeunes, en fonction des différentes expériences qui renvoient à leurs généalogies, productrices de différentes significations symboliques et imaginaires. Les éventuelles expériences de migrations familiales chez les jeunes brésiliens n'étant réalisées qu'à l'intérieur du pays, la vie en Europe demeure le symbole de la réussite. Ainsi, dissociées du vécu, les tours et les barres, signes de pauvreté en France, évoquent une image positive pour les Brésiliens, l'architecture des grandes villes au Brésil se rapprochant du modèle américain où le luxe des immeubles est associé à leur hauteur. Tiba XI nous en parle dans le documentaire que nous avons enregistré lors de la venue des artistes brésiliens en France :

« Si je ne savais pas qu'ici c'est une banlieue, je penserais que c'est les quartiers riches de Rio. (...) Je sais que chaque endroit a une image, et chaque œil a son interprétation de cette image. Je peux me rendre compte que la réalité d'ici est similaire à celle du Brésil quand je vois les jeunes dans la rue... je pense : celui-ci doit avoir une vie pareille à celle d'un ami à moi. Rien qu'en regardant son comportement. (...) le fait de rester dans la rue, en petits groupes, de chercher les autres qui passent, je sais ce que c'est et pourquoi on le fait. C'est de la perte de temps. C'est de l'oisiveté. »

Tiba XI précise que son regard est situé ; il saisit la banlieue française en fonction de son expérience de la banlieue brésilienne, mais montre également que l'image évoquée peut être trompeuse. La rencontre avec l'autre l'invite à la traversée de cette image pour s'approcher de l'éprouvé des jeunes dans l'espace social. L'occupation que les jeunes font des lieux, leurs attitudes et leurs expressions corporelles conduisent le rappeur à les identifier à un Brésilien comme eux, Français et Brésiliens étant ainsi rassemblés par leur vécu dans le quartier. Mais l'étonnement face à l'image a été également exprimé du côté français par L'amertume, rappeuse du 77 qui, venue participer à la rencontre avec les Brésiliens, nous déclare après leur première rencontre : « *Ils sont bien habillés ! Je pensais qu'ils étaient pauvres, pauvres, tu vois ? Genre avec les habits de pauvres, tu vois ?!* ». La rencontre réelle entre les Brésiliens et les Français produisait une confrontation des représentations construites autour de la pauvreté et de la richesse, le dépassement du rapport imaginaire nécessaire dans la rencontre de l'autre en tant qu'altérité radicale.

Les différentes directions des déplacements indiqués par les rappeurs brésiliens et les rappeurs français montrent que les sens qu'ils prennent sont élaborés à partir de l'histoire collective des populations discriminées et exploitées, singularisant les localités reliées à travers le mouvement hip-hop. Si les titres des morceaux et des albums des rappeurs confirmés expriment leurs déplacements dans le monde, au cours de notre recherche, nous avons eu l'occasion de voir comment le hip-hop, et plus précisément le rap, peut être un tremplin permettant aux jeunes rappeurs d'accéder à l'expérience des jeunes, vivant dans d'autres périphéries, ailleurs dans le monde. Mais avant de mener cette réflexion, nous devons examiner ce caractère voyageur du hip-hop, ainsi que les discours véhiculés par ce mouvement culturel, afin de comprendre son ancrage dans les banlieues et dans les favelas où habitent les jeunes rappeurs que nous avons rencontrés. Ces analyses s'appuieront sur l'idée de l'Atlantique noir.

2. L'Atlantique noir entre la France et le Brésil

L'idée de l'« Atlantique noir »²⁶¹ a été développée par Paul Gilroy, sociologue britannique, lié aux études postcoloniales²⁶² notamment par la définition de cet espace atlantique qui déconstruit des essentialismes et relie les manifestations de la diaspora africaine dans le monde. Opposant les conceptions de pureté raciale et d'unité des Etats nations modernes, l'auteur étudie les expressions de l'exil africain à travers la transformation et la délocalisation qui lui est intrinsèque. Ainsi, ce qui caractérise l'Atlantique noir n'est pas une origine commune ou « un retour à l'Afrique », mais le partage d'expériences et d'un discours producteur de résonances dans différentes localités où existent des manifestations de la diaspora africaine, toutes choses qui font de lui une formation hybride et transnationale.

²⁶¹ « *The Black Atlantic : Modernity and Double Consciousness* » a paru en 1993, mais sa traduction française n'a été réalisée qu'en 2003.

²⁶² Les études postcoloniales se caractérisent notamment par l'effort accompli par leurs théoriciens pour déconstruire les essentialismes. Partant du présupposé que toute énonciation est située, les études postcoloniales font la critique des modes de production de savoir qui privilégient les modes de connaissances européens, lesquels réactualiseraient la relation coloniale dans la mesure où les expériences des minorités sont analysées et prises en compte en fonction de leur pertinence par rapport à l'univers européen. Ainsi, les études postcoloniales évoquent non seulement une période chronologique, l'après-colonialisme, mais se présentent aussi comme une reconfiguration des champs discursifs qui veut surmonter les frontières de genre, de race et d'ethnie (Costa, 2006, p. 84).

L'Atlantique noir renvoie à l'histoire de l'esclavage dans la modernité et relie le passé colonial des Caraïbes, des Antilles, du Brésil, de l'Afrique, pour penser les vestiges dont des traces sont encore présentes dans les rapports sociaux que peuvent avoir les populations de la diaspora africaine dans l'Occident contemporain²⁶³. L'image du navire est choisie par l'auteur comme symbole de cet espace imaginé où ont eu lieu des échanges et des mélanges. Cette métaphore évoque la traversée de pratiques, d'idées, mais aussi d'objets politiques et culturels, comme la danse, le chant et la musique qui jouent un rôle majeur dans la transmission de l'histoire des Noirs dans la modernité, face à leur impossibilité de participer à l'écriture de l'histoire officielle à travers les livres. La contribution de la musique dans le développement de la lutte noire consisterait ainsi à « communiquer des informations, [à] structurer les consciences, [à] mettre à l'épreuve et [à] déployer les formes de subjectivité requises par l'action politique, qu'elle soit individuelle ou collective, défensive ou transformationnelle. » (*Ibid.*, p. 60). Dans ce sens, pour Gilroy, le hip-hop est lui-même une manifestation de l'Atlantique noir et de la diaspora africaine dans le monde.

Le mouvement hip-hop est un mouvement hybride, héritier d'une histoire faite de déplacements d'expériences des *sound systems* de la Jamaïque qui ont trouvé ancrage dans le Bronx dans les années soixante-dix, mais qui ont fait l'objet d'une réappropriation dans différents lieux du globe au cours des années quatre-vingt.²⁶⁴ Si les rappeurs confirmés brésiliens produisent fréquemment à travers leurs morceaux un retour critique au passé esclavagiste du Brésil pour dénoncer la discrimination des Noirs toujours à l'oeuvre dans la société brésilienne, les rappeurs français font référence au passé colonial pour dénoncer la perpétuation de sa logique qui marquerait encore le rapport avec la population originaire des colonies sur le territoire français. Ces discours sont emblématiques du mouvement hip-hop. Ils donnent les contours du combat et se présentent comme un soutien apporté aux jeunes

²⁶³ Au Brésil comme aux Antilles, les esclaves amenés d'Afrique ont fourni la main-œuvre la plus importante pour la construction de l'économie coloniale, notamment dans les champs de canne de sucre.

²⁶⁴ L'arrivée du hip-hop au Brésil et en France fait l'objet d'une critique récurrente portant sur l'« américanisation » de la culture française et brésilienne ; il est désigné comme une forme d'expression éloignée des « racines culturelles » des jeunes, donc non légitime. Ces critiques ajoutent par ailleurs que cette expression artistique, issue des ghettos américains et de l'expérience de ségrégation raciale aux Etats-Unis, se distingue des réalités brésilienne et française, et ne doit donc pas y trouver ancrage. Dans ce sens, les expressions artistiques ne seraient véritablement « authentiques » qu'à la condition d'être attachées à ces origines. Si l'argumentation développée dans ce chapitre autour de l'hybridation et de la transformation, présentées comme les caractéristiques intrinsèques des constructions culturelles dans un monde mondialisé, permet de s'opposer à cette critique dans son sens manifeste, celle-ci nous semble posséder des couches plus profondes, qui renvoient aux résistances des sociétés française et brésilienne, lesquelles, comme nous l'avons vu tout au long de ce travail, peinent à reconnaître l'expression et les modes de faire de leurs populations stigmatisées.

rappeurs pour construire une pensée critique par rapport à leur place dans le monde. L'idée de l'Atlantique noir nous donne à comprendre la dimension symbolique liée à la circulation de cette expression artistique entre les périphéries des grands centres urbains, ainsi qu'au sens de résistance et de transmission qu'elle véhicule, dans un esprit qui réunit la fratrie, les *manos*, les *brothers*, rassemblés par le partage d'une expérience.

L'espace de l'Atlantique noir symbolise le déplacement des expériences locales, « similaires, mais pas identiques » des jeunes dans les banlieues et dans les favelas, qui atteignent à travers le hip-hop d'autres frontières, se détachant du contexte d'origine pour résonner ailleurs, s'ouvrant ainsi à des échanges intersubjectifs à l'origine de nouvelles expérimentations et créations. Par le biais de la musique, de la danse, des arts plastiques, le vécu est partagé et transformé, créant un lien entre ces jeunes. Les paroles du rappeur K.L.P. se construisent en résonnance avec l'idée de déplacement et d'hybridation:

OK, OK, K.L.P. sur le beat, Chadly crew, 9.3.1.5.0, frère

Yeulti²⁶⁵, Romfo²⁶⁶, favelas

On représente, quoiqu'il se passe

Laisse parler l'as des as

Petite présentation, pour ceux qui ne me connaissent pas

C'est l'Haïtien gaucher qui sort tout droit du 9.3.

(...)

Je vais tirer les ficelles, pas n'importe lesquelles

Celles qui serviront à cicatriser si une fois je me blesse une aile

Je dois prendre mon envol, alors que personne ne touche ma plume

Elle est plutôt légère mais se transforme vite en enclume

(...)

Je suis comme ce prof de rap qui vient punir tous les cancre

Mon stylo est un navire qui n'est pas prêt de jeter l'encre

Entre dans mon monde si tu te sens capable d'y rester

Tu veux danser dans ma ronde, sache qu'il y a un sens à respecter

Ma rage s'est manifestée, mon rap n'est plus un passe-temps

Tout à coup, ma paranoïa s'est sentie pistée...

²⁶⁵ « Tilleuls » en verlan.

²⁶⁶ « (Le) Forum » en verlan : le nom de l'espace où se déroulent les activités culturelles au Blanc-Mesnil, est utilisé pour faire référence au centre ville.

La présentation du rappeur Haïtien et blanc-mesnilois marque la trace du déplacement fondateur de ses origines hybrides, qui se manifestent également à travers son engagement et sa volonté de représenter, à travers son morceau, certains quartiers du Blanc-Mesnil et les favelas brésiliennes. Le rap les relie et les rassemble. Le jeune rappeur se dit prêt à affronter les risques de blessure qui traversent son entreprise présentée comme un envol. La plume et le navire sont mobilisés pour devenir les symboles du voyageur qui bouge dans le monde, liberté réaffirmée par l'usage qu'il fait de sa plume pour écrire le morceau. Mais l'écriture ne sert pas uniquement au jeu, elle est également destinée à l'expression de la rage, sentiment partagé à travers le rap, qui devra être entendu dans les différentes localités où il se rend après son voyage. Par ailleurs, les possibilités de déplacement à travers le rap ont également pris forme avec la venue des artistes brésiliens au Blanc-Mesnil, laquelle matérialisait les échanges et la transmission de messages par le biais de la musique. Tiba XI a écrit lors d'un atelier à D&T :

Bate um fio pra sua colega / avisa que o XI chegou

Appelle ta copine, dis lui que le XI est arrivé

Bate um fio pros seus amigos / diz que é nois demorou

Appelle tes copains dis leur que c'est nous, ça y est

Vim pra trazer o valor que não navegou nas caravelas

Je suis venu apporter la valeur qui n'a pas navigué dans les caravelles

Acorrentar os pretos mas hoje estão soltos nos becos e favelas

Attacher les Noirs, mais aujourd'hui ils sont libres dans les impasses et dans les favelas

Papel de escravo em novela / Acha normal ?

Rôle d'esclave dans le feuilleton, tu trouves ça normal ?

Pra mim isso é racismo / preconceito, intenção do mal

Pour moi, c'est du racisme, préjugé, intention du mal

Fevereiro carnaval la no Brasil

Février, carnaval au Brésil

Enquanto no canavial os moleques cortam cana tão à mil

Et pendant cela, dans les plantations de canne à sucre, les garçons coupent à mille

Vários trabalhos infantil / veja como tá

Du travail infantile, regarde ce qui se passe

Sem Conselho tutelar / os moleques sofrem por lá

Sans le *Conselho tutelar*²⁶⁷ les garçons souffrent là-bas.

Eu tenho historia pra contar de um passado

J'ai une histoire à raconter à propos d'un passé

Presente, o futuro quando vier eu vou estar preparado

Présent, quand le futur sera arrivé, je serai prêt

Conectado lado a lado na moral

Connecté côte-à-côte tranquillement

Meu carioquês embola com o francês, tu passa mal

Mon carioquês²⁶⁸ se mélange avec le français, tu vas t'étonner.

Tiba XI introduit une métaphore qui évoque le retour des caravelles au continent colonisateur pour y amener une nouvelle histoire des Noirs rendant compte de leur valeur, le rappeur noir étant le sujet énonciateur de récit. A travers son rap, il dénonce et explique aux Français l'exploitation des jeunes noirs au Brésil, l'abandon dans lequel ils vivent, la permanence du racisme dans les images de la négritude produites par les moyens de la communication de masse. Il invite par ailleurs ses interlocuteurs à partager l'événement de sa venue en France avec ses proches, afin de diffuser le discours qu'il compose à propos du Noir brésilien. Il précise que c'est le retour à son passé qui lui permet d'être prêt pour l'avenir. Par ailleurs, en chantant à la fin de son rap, « *Connecté côte à côte tranquillement/ Mon carioquês se mélange avec le français, tu vas t'étonner* », Tiba XI marque leur union à travers la langue en plaçant une production hybride dans le champ symbolique.

L'esclavage et la colonisation sont les grands thèmes abordés par le hip-hop qui s'inscrivent dans la lutte menée par ce mouvement artistique contre le racisme. Dans le contexte postmoderne, et en continuation de notre discussion au sujet des déplacements, il convient d'examiner les réappropriations des représentations du Noir à travers le hip-hop, lesquelles se constituent par ailleurs comme des déconstructions des essentialismes.

²⁶⁷ Conselho tutelar : analogue à l'Aide sociale à l'enfance

²⁶⁸ Carioca : habitant de Rio de Janeiro, carioquês est un néologisme pour parler de la langue parlée à Rio.

2. 1. Hip-hop, une expression des Noirs?

Le hip-hop a acquis sa forme et son nom dans le Bronx, ghetto né dans un pays marqué par la ségrégation raciale. Bien que la diversité ethnique ait toujours été une caractéristique de ce mouvement²⁶⁹, la lutte des Noirs contre le racisme s'est faite emblématique du hip-hop qui est, fréquemment dans le contexte brésilien et un peu moins dans le contexte français, désigné comme l'expression des Noirs. Nous avons ainsi été amenés à nous pencher sur les enjeux qui traversent les constructions liées aux représentations du Noir que véhicule ce mouvement culturel en y voyant un moyen d'approfondir les analyses des significations que peut avoir l'inscription des jeunes rappeurs dans son champ discursif. Ce qui nous permettra d'étudier cette inscription symbolique fondatrice de l'appartenance des jeunes au hip-hop.

A la fin des années quatre-vingt, Stuart Hall (2008), sociologue jamaïcain lié aux *cultural studies* britanniques et aux études postcoloniales, affirme que, bien que les politiques culturelles noires soient toujours en mutation, il est possible d'identifier deux phases bien distinctes, la première terminée et la deuxième encore en cours, mais toutes deux reliées à l'expérience de discrimination vécue par les Noirs dans la Grande-Bretagne de l'après-guerre. Dans cette première phase de résistance au racisme, le combat passait par l'affirmation de l'identité raciale, de l'expérience noire unificatrice qui, bien qu'effaçant une diversité qui lui était intrinsèque, était un moyen de construire une conscience critique permettant de bâtir une résistance à la discrimination, résistance qui s'exprimait également à travers une revendication pour la production d'autoreprésentations des Noirs à qui incombait d'avancer des images positives en opposition aux stéréotypes qui leurs étaient associés. Néanmoins, l'interaction du discours de l'antiracisme avec les discussions du poststructuralisme, du postmodernisme, de la psychanalyse et du féminisme produit « la fin de la conception innocente d'un sujet Noir essentiel » (p. 290), conduisant à une critique de la conception des représentations, vues en tant que constructions préétablies pour que soit mieux comprise leur constitution au sein des champs discursifs et des relations sociales, ce qui marque selon Hall une nouvelle phase de l'antiracisme. Est désormais pris en compte l'hétérogénéité des expériences politiques et historiques des identités culturelles et des

²⁶⁹ Depuis son origine, des Portoricains, majoritaires parmi les Latinos également habitants du Bronx, ont intégré les groupes de danseurs et de graffiteurs. (Chang, 2011)

positions subjectives des Noirs. Hall souligne qu'il ne s'agit pas d'un remplacement ou d'une opposition d'une phase à l'autre, mais des nouvelles formes prises par le combat qui doit désormais agir sur deux fronts différents. L'antiracisme ne pouvant plus se réduire à la production de représentations positives des Noirs, il fallait également agir sur la déconstruction des systèmes de représentation pour assurer le passage d'un système de « relations de représentation » à un système de « politiques de représentation ». Dans ce sens, le sociologue voit dans le concept d'identité une « puissance d'agir » (*“Who Needs Identity?”*, 2008-b) ; ainsi, l'identité ne relèverait pas d'une conception essentialiste, mais deviendrait « stratégique et positionnelle » dans l'optique d'un combat politique et social. La notion d'identité conduit ainsi à une représentation qui relie les sujets, sans pour autant les rendre identiques.

La nécessité d'un positionnement stratégique moteur de l'action dans le champ sociopolitique a été également abordée par Spivak. Dans un texte controversé « *Can the Subaltern Speak* » (2009), texte à l'origine des études postcoloniales, l'auteure affirme son accord avec les critiques contemporaines qui déconstruisent l'illusion de l'essentialisme. Néanmoins, à travers le concept d'« essentialisme stratégique » elle présente l'essence comme un socle nécessaire au positionnement des sujets minoritaires dans le champ social, positionnement qui passe par la construction d'un « nous » capable de se différencier et de créer le lieu d'énonciation d'une parole collective. L'essentialisme en tant que stratégie apparaîtrait ainsi comme un passage nécessaire à l'action collective chez les sujets minoritaires, de sorte que ce qui se trouve à l'origine de la discrimination de certains sujets devient paradoxalement ce qui leur permettra de construire leur existence et leur résistance²⁷⁰.

Nous devons examiner dans cette perspective la construction du Noir dans le contexte brésilien, et par la suite son association à l'immigré dans le contexte français, dans l'objectif

²⁷⁰ La controverse est encore fort présente en ce qui concerne l'affirmation ou le refus de la race comme catégorie, ce qui, en réalité, désigne différentes modalités de combat contre le racisme. S'il est devenu essentiel pour certains auteurs d'aller au-delà de la race, concept à l'origine du racisme, d'autres auteurs, tout en reconnaissant la race comme une catégorie socialement construite, affirment la nécessité de son affirmation comme moyen de démasquer les discriminations. L'approfondissement de cette discussion nous détournerait de nos analyses. Dans notre travail, il s'agit de suivre les jeunes dans les ambivalences et les contradictions qui traversent la construction et les reconstructions des significations propres à leurs représentations.

d'analyser dans quelle mesure le hip-hop se présente comme un moyen d'agir sur les représentations discriminantes pour transformer leurs significations.

– **Le Noir dans le hip-hop brésilien, la représentation d'un combat.**

La construction de l'identité noire a été particulièrement importante au Brésil où elle s'est présentée comme un moyen d'opérer un retour critique au mythe de la démocratie raciale sur lequel a été bâti le récit fondateur de la nation brésilienne. D'après ce mythe national, le mélange entre les Indiens, les Africains et les Européens au Brésil a fait que les différences ethniques se sont estompées au profit d'une nation métisse, différente du modèle de la société américaine, fondée sur la ségrégation raciale. D'après Costa (2006), si le discours sur le métissage brésilien, très répandu entre les années 1930-1970, a permis de surmonter l'idée de la supériorité des Brésiliens d'origine européenne à travers la mise en valeur des potentialités d'un peuple métisse, la force de ce mythe a empêché la construction des cadres de pensée qui auraient permis aux Noirs brésiliens de se positionner par rapport à leur domination. Le Métis devient ainsi le refoulé du corps noir, il efface ce qui fait obstacle à l'intégration et à la reconnaissance, les manifestations racistes pouvant ainsi rester dissimulées dans un pays où n'existeraient pas de Noirs. A la fin des années soixante, époque où la mouvance du mouvement américain *Black is beautiful* arrive au Brésil, les différences ethniques du peuple brésilien effacées par le discours homogénéisant du métissage sont mises en lumière. Ce qui a permis à la fois une re-signification esthétique à travers la valorisation du physique du Noir et une affirmation du combat contre le racisme, bien présent mais passé sous silence dans les structures sociales et dans les relations interpersonnelles. Se trouve ainsi plus nettement caractérisée une lutte antiraciste qui se relie à ce que Stuart Hall a désigné comme les « politiques de représentation » en partant de son analyse du contexte britannique (pp. 134-135). Dans ce sens, pour Costa, la contestation du discours sur le métissage et les reconstructions symboliques à l'origine des nouvelles représentations de la composition de la nation brésilienne doivent être comprises dans leurs dimensions transnationales, à travers les échanges qui ont lieu au sein de l'Atlantique noir, échanges qui créent de nouveaux repères aidant à penser les constructions identitaires brésiliennes.

Dans la suite de l'expansion du mouvement des Noirs américains *Black is beautiful*, aux débuts des années quatre-vingt, le hip-hop se propagera en se présentant comme

l'expression de la lutte contre le racisme et les inégalités sociales. Au Brésil, ce mouvement a été incorporé à la lutte politique pour la reconnaissance et la valorisation du Noir, de façon à consolider le « nous » autour de la négritude, en produisant d'autres significations attachées à la couleur de la peau, la texture des cheveux, mais aussi une conscience critique nécessaire au combat contre le racisme. Lala, jeune rappeuse noire liée au Movimento Engajados dit dans le documentaire *Mães du hip-hop* : « *Mon père, il dit qu'il n'aime pas mes cheveux comme ça (la coiffure black, qui met en valeur les cheveux crépus), il m'a offert un fer à lisser les cheveux, tu te rends compte ? Pour que je me lisse les cheveux... parfois je le fais pour lui faire plaisir* ». Le témoignage de Lala montre comment l'idéal « blanc » est présent au sein des familles noires brésiliennes, la violence symbolique agissant sur sa transmission des parents aux enfants. Le corps noir doit ainsi utiliser des artifices pour se modeler et devenir conforme à l'esthétique dominante du corps blanc, considéré comme propre et beau, le cheveu dans sa forme naturelle étant vécu comme une honte. Dado, rappeur confirmé à l'origine du movimento Engajados nous dit à ce propos :

« On a grandi avec un repère qui dit que ce qui est blanc, c'est bon. Tu veux sortir avec les filles blanches, tu vois ? Les filles noires ne veulent pas sortir avec les garçons noirs, elles veulent sortir avec les garçons blancs. Donc, tu fais ça. C'est le hip-hop qui m'a fait voir tout ça... »

Le rappeur montre que l'incorporation des valeurs dominantes conduit à identifier le blanc comme ce qui est beau et convoité, tandis que le noir fait l'objet d'un rejet qui s'inscrit au plus profond de la subjectivité de l'individu, de façon à participer à la construction du désir de l'autre. Pour Tiba XI, la dévalorisation du Noir, qui fait qu'il ne peut pas être investi comme un objet de désir, est produite également à l'école :

« Par exemple, à l'école, ils ne disent que... ils montrent l'histoire des Noirs complètement différemment de ce que tu vois dans le rap. Ils ne disent pas que Zumbi²⁷¹ a sauvé les Noirs... qu'il a été un grand militant. Ils ne montrent pas cela. Ils ne te parlent pas de Che Guevara, ils ne te parlent pas de Malcom X, tu vois ? Ils mettent la Princesse Isabel²⁷² comme la reine de tout. Quand tu rentres dans le rap, tu vois qu'il y a une différence, tu vois ? Tu connais

²⁷¹ Zumbi dos Palmares a vécu au XVII^e siècle, il a été à l'origine de l'une des plus importantes luttes contre l'esclavage et le colonialisme au Brésil. Connue pour ses aptitudes dans les arts martiaux et pour son sens de la stratégie militaire, il a été le leader des esclaves insurgés dans le Nord-est brésilien, dans le Quilombo dos Palmares.

²⁷² Princesse impériale du Brésil, qui a signé en 1888 la Loi d'or pour l'abolition de l'esclavage.

d'autres leaders dont tu n'as pas entendu parler à l'école, tu vois ? C'est très différent l'école et le rap. A l'école tu n'apprends qu'à lire et à écrire. »

L'école est désignée par le rappeur comme un lieu de reproduction des rapports de domination. Ce que TibaXI nous dit lors de l'entretien va dans le sens des analyses de Bourdieu et Passeron (1970) qui, dans *La Reproduction*, démontrent la fonction de l'action pédagogique : elle consiste à légitimer l'ordre social en naturalisant les rapports de pouvoir, ce qui, d'après l'expérience du rappeur, passe par l'interprétation de l'histoire transmise, la position de dominé dans le contexte brésilien étant assimilée à la peau noire. Pour TibaXI, l'école n'assure que l'apprentissage de l'écriture et de la lecture, mais elle ne donne pas les moyens de penser autrement la place des Noirs dans l'Histoire, ce qui ne sera rendu possible que par le rap. Plusieurs rappeurs brésiliens confirmés évoquent le rôle du hip-hop qui s'emploie à faire connaître des personnages comme Zumbi dos Palmares, Malcom X, Martin Luther King, figures emblématiques qui ont engagé leur force, leur témérité, leur intelligence dans les combats pour la libération des Noirs et ont permis de produire des images autres que celles qui renvoient à la représentation de l'esclave, rendant ainsi leur place aux héros noirs dans une sorte de réparation. L'extrait du rap qui suit a été écrit par Dado :

*Je ne savais pas ce que j'étais
Moi et ma peau noire
On vivait une guerre permanente
Et alors, à qui la faute, dis-moi ?
Qui cache l'histoire des Noirs dans ce pays ?
Aujourd'hui je suis fier d'être Afro-brésilien
Bravo Zumbi, grand héros, valeureux guerrier.*

Le rap produit un nouveau récit qui se confronte au discours dominant à propos des Noirs, lequel imprègne les socialisations primaire et secondaire au sein de la famille et de l'école et trouve un prolongement dans des relations amoureuses et sociales. Le récit des rappeurs permet non seulement de reconstituer l'Histoire des Noirs, mais aussi, et par ce biais, de re-signifier son image en combattant la violence symbolique. En fait, le rap fournit un support grâce auquel les traits physiques tenus comme des aspects à « blanchir » sont affirmés à travers un style *black* qui les valorise et les met en avant pour en faire un

positionnement politique dans la lutte contre le racisme²⁷³. Les jeunes modifient leur rapport avec la couleur de leur peau : ce qui renvoyait à une expérience de honte et d'infériorisation devient une source de fierté et une lutte sociale. Pour Vincent de Gaulejac (2008), le combat contre la honte consiste à externaliser le mal de façon à le dégager de l'intérieur de soi pour le situer dans les mécanismes sociaux de production de la domination. Or, ce n'est pas l'individu qui est mauvais, mais la société qui est injuste et marquée par le racisme, considéré comme une modalité de domination, ce qui produit une transformation à la fois psychique et sociale du positionnement des individus. Le rappeur Proton réagit quand on l'interroge sur l'apport du hip-hop dans sa vie: « *Le hip-hop c'est quand je me suis rendu compte que c'est bon d'être noir ! que c'est bon d'être noir...* (Il rit) »²⁷⁴. Selon Barus-Michel,

« Le symbolique, clef de voûte du social, reprend l'imaginaire de source individuel, pour le recomposer en l'inscrivant dans des représentations collectives. En tant que symbolique et sous l'espèce du langage, le social vient saisir chacun dans son développement individuel. L'imaginaire investit les codes et les structures offertes par le social, individuellement ou de façon plus ou moins partagée pour y construire des scénarios (l'idéologie, par exemple) adoptés par des groupes ou des parties de groupes : un *imaginaire social*. Tout cela apparaît dans un affrontement avec la réalité, une tentative de la saisir et de la transformer qui est l'effort d'adaptation obligé de chacun dans la poursuite de son désir, mais aussi la tension de la *praxis*, la finalité de l'acte collectif. Si la notion d'inconscient social reste sujette à caution, celle d'un imaginaire social sécrété, transmis, partagé, qui recouvre le patrimoine culturel (espace de métaphore qu'un groupe se donne de lui-même) est abondamment exploitable. » (Barus-Michel, 1987, p. 32, souligné par l'auteur.)

Le hip-hop en tant qu'expression fondée sur le langage et le symbolique devient un moyen mis au service de la construction de nouvelles représentations collectives, lesquelles auront une incidence sur le développement des jeunes qui s'identifient au discours qu'il véhicule. Or, si l'imaginaire recouvre le social et les actions collectives, les nouvelles constructions symboliques auront réciproquement une incidence sur les formations imaginaires. Dans cette mesure, le hip-hop devient un moyen d'agir sur l'imaginaire social, à

²⁷³ Sur ce sujet voir le travail ethnographique réalisé par Gomes (2003) dans les salons de beauté ethniques à Belo Horizonte où la chercheuse analyse les significations que les cheveux et les corps noirs prennent dans la société brésilienne où les rapports sont racialisés.

²⁷⁴ Documentaire *Mães do hip-hop*, réalisé par le Movimento Engajados <http://www.youtube.com/watch?v=TyeNAPB5hMI>, accès le 12 mars 2013. Dans ce documentaire, les mères des rappeurs membres d'Engajados ont été interviewées pour parler de leur éprouvé en tant que mères des rappeurs et rappeuses.

travers la construction de nouvelles représentations qui viennent, en quelque sorte, argumenter contre la réalité dans laquelle se reproduit l'asservissement d'une partie de la population, asservissement qui s'appuie sur des stigmates. Autrement dit, le patrimoine culturel du hip-hop produit de nouvelles associations de signifiants, qui soutiennent les jeunes discriminés dans leur développement individuel, mais qui devront également exercer une action sur ce qui est transmis par l'imaginaire social et qui se joue dans les scénarios sociaux : toutes transformations socio-psychiques qui caractérisent le combat collectif mené par ce mouvement culturel.

Si le hip-hop a eu un rôle dans la construction des nouvelles représentations valorisantes du Noir et dans la lutte contre le racisme au Brésil, les discours et les représentations véhiculées ont représenté également un support d'identification pour d'autres jeunes brésiliens défavorisés²⁷⁵, notamment les jeunes issus de la migration du Nordeste²⁷⁶ qui, au Brésil, se différencient des Noirs. Ainsi, si la confrontation à l'image négative assimilée au Noir est l'un des combats les plus emblématiques du hip-hop, il est loin d'être le seul, et se transforme en fonction des spécificités des enjeux sociaux qui traversent chaque localité. La diversité des couleurs de peau, ethnies et nationalités qui caractérisent le rassemblement autour de l'expression du hip-hop nous conduit à saisir le Noir, moins comme une catégorie raciale que comme une fonction signifiante. Selon Costa et Gilroy,

« Ce n'est pas le corps noir, dans son sens physique, absolu, qui rapproche les vies dans la diaspora, mais les formes similaires de traduction des processus d'exclusion et de discrimination auxquels les possesseurs d'un corps noir ont été et sont soumis dans les sociétés modernes (COSTA, 2006, p.119) : « Le phénotype n'a aucun sens naturel antérieur à ses codes culturels et historiquement mutables. Le processus de signification est la seule chose qui intéresse. » » (GILROY, 1997 *apud* COSTA, 2006, p.119)

Si le corps constitue un support symbolique irréductible qui rend visible les rapports de domination, le discours autour du Noir dans le hip-hop fait l'objet d'une appropriation par des individus qui s'identifient à un éprouvé et à un combat allant au-delà de la couleur de la peau et faisant de la négritude un socle capable de réunir des individus de différentes

²⁷⁵ La sécheresse est à l'origine d'une importante migration qui a traversé les siècles, allant de la région Nordeste à la région Sudeste, centre urbain et industrialisé, offrant l'espoir d'offres de travail.

²⁷⁶ L'appartenance au mouvement hip-hop ne se réduit pas aux jeunes discriminés encore que, comme nous le voyons dans ce travail, ce mouvement soit investi de significations particulièrement importantes pour ces jeunes.

appartenances. L'identification, selon la définition de Laplace et Pontalis (2007), est un « processus psychologique par lequel un sujet assimile un aspect, une propriété, un attribut de l'autre et se transforme, totalement ou partiellement, sur le modèle de celui-ci. » (p.187). Ce processus nous permet ainsi de comprendre l'hétérogénéité de l'expérience des jeunes rappeurs qui s'identifie à la souffrance psychique que la discrimination provoque, ce qui les conduit au partage d'un discours, établissant ainsi un lien entre la réalité psychique et la réalité sociale.

Wivian Weller (2000) dans son étude comparative sur les « styles, expériences discriminatoires et formations d'identité dans les groupes juvéniles », rapproche l'expérience des groupes de rappeurs noirs de São Paulo de l'expérience des groupes de rappeurs d'origine turque à Berlin. L'un des groupes berlinois formé par des rappeurs allemands d'origine turque au moment de la réunification de l'Allemagne en 1990, est devenu, selon la chercheuse, outre un espace pour les échanges musicaux, le lieu de construction d'une réflexivité collective et un moyen de résistance aux expressions de violence et de racisme des groupes de Skinheads qui s'attaquaient aux étrangers à cette période. Les analyses de Weller vont ainsi dans le même sens que les nôtres et montrent que l'appartenance au hip-hop est déterminée, moins par la couleur de la peau que par le partage des expériences de discontinuité relatives aux histoires personnelles, comme celles de stigmatisation et de lutte contre les violences des discriminations.

Nous devons maintenant nous interroger sur la figure du Noir au sein du hip-hop en France, où la diversité d'origine des jeunes rappeurs français met en évidence l'hétérogénéité de l'appartenance à ce mouvement culturel.

– **Le Noir dans le hip-hop français, l'hétérogénéité d'un combat**

Morad, jeune rappeur noir blanc-mesnilois affirme :

« Ici, en banlieue, on écoute de la musique, ce qu'on écoute presque tous dans la cité, c'est le rap. On aime ça, on veut représenter notre quartier. On rappe parce qu'on a des choses à dire, la discrimination... pour dire ce que nous, les Arabes et les Noirs... mais pas que les Arabes

et les Noirs... majoritairement ouais, mais il y a aussi des Blancs, il y a plein de nationalités... ce qu'on vit en banlieue, pour protester, quoi. »

En France, la lutte contre la stigmatisation et le racisme prend aujourd'hui d'autres visages. La figure du Noir est incorporée à la représentation de l'immigré, qui regroupe la diversité ethnique des sujets venus des ex-colonies françaises, cibles de la discrimination. Comme nous l'avons vu dans le Chapitre - I, le paradoxe français réside dans le fait que le racisme est dirigé également contre certains citoyens français, de « deuxième ou troisième générations », des enfants d'immigrés, venus notamment du Maghreb et de l'Afrique Subsaharienne, nés sur le sol français et pouvant acquérir la nationalité automatiquement à l'âge de dix-huit ans. Néanmoins, leurs phénotypes et leurs patronymes rendent ces jeunes Français moins français que les autres. La tendance à traiter les problèmes sociaux comme des problèmes ethniques devient de plus en plus répandue en France. Ainsi, selon Castel (2007), il y aurait aujourd'hui un « retour de la race », la catégorie raciale ayant été pendant longtemps euphémisée dans le pays. Reprenons le questionnement du sociologue :

« Premièrement, n'y a-t-il pas, dans la manière de percevoir et de traiter les populations « issues de l'immigration », la reconduction de cette conception de la race qui fait des traits culturels renvoyant à une origine ethnique différente une sorte de *seconde nature* se transmettant de génération en génération et faisant obstacle à l'intégration dans la société française ? Deuxièmement, n'y a-t-il pas toujours à l'œuvre dans notre société une conception rigide et autoritaire de l'appartenance nationale qui exige comme son idéal, à la manière dont l'idéologie colonialiste pensait l'assimilation, que l'on renonce à toute spécificité renvoyant à une autre origine pour se couler dans le moule de la République ? » (Castel, 2007, pp. 93-94, souligné par l'auteur.)

Le « retour de la race » indiqué par Castel a pu être récemment constaté dans la manipulation faite par la droite au pouvoir de la logique coloniale à travers la déclaration de Claude Guéant, alors Ministre de l'Intérieur, en charge de l'immigration : « Toutes les civilisations ne se valent pas », déclaration qui visait clairement la quête de voix à la veille du premier tour des présidentielles de 2012. Castel (2007) a ainsi défini la logique coloniale : « La race supérieure est alors celle qui porte et exporte la culture supérieure, la civilisation. D'autres races sont jugées inférieures en fonction de leur distance par rapport à cette civilisation et de leur plus ou moins grande incapacité à l'assimiler. » (p.91) Cela qui a été réaffirmé par le Ministre de l'Intérieur, dans le cadre d'un discours, selon lui, républicain.

La figure de l'autre racialisé et inférieur se construit différemment dans les contextes brésiliens et français ; néanmoins tous deux montrent dans leurs expressions contemporaines des traces de l'entreprise coloniale : l'arrivée des Noirs au Brésil, le trafic négrier fournissant en main-d'oeuvre les plantations de canne à sucre et l'arrivée des immigrés venus des ex-colonies travailler à la reconstruction de la France dans l'après-guerre. Les deux sociétés, à travers soit le mythe de la démocratie raciale, soit celui de la République, ont produit des discours qui devaient être fondateurs de l'égalité entre citoyens, dépassant ainsi le discours colonial sur la supériorité des races et des civilisations qui légitimait les rapports de domination et d'exploitation. Néanmoins, ces nouveaux discours sont devenus la cible de la contestation et la raison de la révolte des jeunes français et brésiliens qui vivent dans ces antipodes. Ils montrent que leur appartenance ethnique est déterminante en ce qui concerne les possibilités d'accéder à leurs droits en tant que citoyens et se trouve à l'origine de leur relégation sociale. La question raciale se relie ainsi à la question sociale, formant un ensemble qui cristallise et réitère la discrimination. Dans cette mesure, le combat du hip-hop contre le racisme se double du combat contre l'appauvrissement des espaces sociaux où vivent ces jeunes et contre la stigmatisation produite par les symboles qui lui sont associés.²⁷⁷

Différents auteurs ont ainsi analysé la fonction du hip-hop dans la formation de l'identité collective de ces jeunes discriminés, y voyant un moyen de résistance et de combat contre le racisme et l'inégalité sociale (Weller, 2000 ; Dayrell, 2005 ; Lopes, 2011). Mais si le hip-hop se présente comme le socle de l'affirmation des jeunes noirs, français issus de l'immigration, habitants des banlieues et des favelas²⁷⁸, nous devons veiller à ne pas les réduire à ces assignations. Les constructions identitaires sont multiples et hétérogènes, et réduire les jeunes rappeurs à une case identitaire figée va dans le sens opposé à ce que démontrent nos analyses, à savoir les possibilités de re-signification et d'ouverture qu'offre la médiation artistique à travers une mobilisation des registres symboliques et imaginaires, qui permettent de donner d'autres significations à ce qui produit l'enfermement de l'individu

²⁷⁷ Nous avons approfondi dans le Chapitre-IV : La Dimension groupale : appartenances hip-hop et territoire la discussion autour du rôle du rap dans ces espaces sociaux.

²⁷⁸ Pour Lopes (2011), le fait que le funk carioca soit désigné comme une expression des favelados et non comme une expression des Noirs révèle un recours métonymique, qui consiste à taire la couleur de la peau, en mettant en avant l'appartenance à l'espace social. Ce qui serait, selon la chercheuse, une trace du mythe de la démocratie raciale et un moyen de dissimuler le racisme brésilien.

pour lui tracer un autre destin. Il nous semble ainsi essentiel de laisser une ouverture à la multiplicité des créations de soi, ainsi qu'à l'appropriation de cette expression artistique. Motion, rappeur confirmé et animateur des ateliers d'écriture de rap à Rocinha, nous dit à ce propos :

« Le rap, c'est écrit, c'est du rythme et de la poésie. Je n'ai jamais entendu dire que la poésie appartient aux riches ou aux pauvres, aux Blancs ou aux Noirs. (...) Je pense que le rap appartient aux Noirs, aux pauvres, aux favelados, aux marginalisés, mais aussi à d'autres personnes. Il n'est pas seulement une chose. Mais je ne serais pas assez fou pour dire que le rap n'appartient pas aux Noirs et aux pauvres, parce qu'il leur appartient. C'est la voix de celui qui n'en a pas. Mais « la voix de celui qui n'en a pas » c'est très abstrait. (...) quand tu entends uniquement « le rap est la voix de celui qui n'a pas de voix », les gens interprètent du côté de la pauvreté, du préjugé etc., mais c'est aussi du côté de ceux qui n'ont pas de voix parce qu'ils ne rentrent pas dans les modèles qui ont été déterminés. Donc, une *mineira*, blanche ne pourrait pas chanter du rap parce que le rap ne vient pas de Minas et n'appartient pas aux Blancs, mais il veut dire quelque chose. Donc il faut bien analyser. Le rap c'est de la poésie. Si la poésie est libre, le rap est libre. Bien sûr qu'il est considéré avec son histoire comme la voix de la périphérie, la voix de ceux qui n'en ont pas... aussi, mais ça dépend du côté où tu regardes parce qu'il ne faut pas emprisonner une expression, tu comprends ? (...) les mecs disent qu'il faut parler du racisme. Oui, mais il faut aussi parler d'autres choses, car sinon tout le monde devient pareil. »

Motion rompt avec les prescriptions qui sont fréquemment associées à l'expression par le hip-hop, pour mettre en avant le désir de s'exprimer, essentiel pour faire du rap. Ses mots veillent à ce que chacun puisse avoir la liberté d'aborder des thèmes qui le préoccupent, déconstruisant ainsi l'amalgame qui assimile les positions subjectives aux assignations identitaires, pour soutenir l'originalité et la singularité de l'expression créative. Ce faisant, le rappeur prend également position et s'engage dans la défense de l'appropriation du rap par d'autres appartenances ethniques et sociales, sans pour autant négliger le rôle qu'il a pour les Noirs, les pauvres et les habitants des espaces urbains défavorisés. D'après Motion, l'enfermement de l'expression par le rap dans des cases identitaires mettrait en danger la diversité de cette manifestation artistique. Son positionnement met ainsi en lumière l'empreinte subjective et créative qui caractérise l'expression artistique. Pour Barus-Michel, ce qui fait la spécificité de l'être humain, c'est son besoin et sa capacité de représentation :

“La singularité de l’humain est de se représenter son être au monde dans le temps et en s’affranchissant de l’espace. Il se raconte son histoire, il projette son avenir, il évalue son présent. Autrement dit, le monde dans lequel il vit, les choses, les autres. Lui-même est un monde de représentations dont il peut jouer ou dans lesquelles il s’engue. Ses représentations sont chargées d’intentions et d’affects, elles sont conscientes ou non. La subjectivité est consubstantielle de l’humain. (...) Autrement dit, la subjectivité est aussi une capacité de retour sur soi, de reprise de soi (réflexion) qui ouvre à la critique et à la créativité. L’imaginaire et le symbolique se conjuguent pour faire de l’homme un sujet. » (Barus-Michel, 2009, pp. 32-33)

L’expression à travers le rap est un moyen de réaliser cette tâche subjective décrite par l’auteur, qui se concrétise par la création de représentations de soi dans le monde à travers la mobilisation des registres symbolique et imaginaire. Les rappeurs trouvent par là un moyen de penser leur passé, de se positionner dans leur présent pour dessiner leur avenir.

Nous devons maintenant examiner le rap Iguaçú-Mesnil, le rap franco-brésilien réalisé par les jeunes rappeurs du Blanc-Mesnil et de Nova Iguaçú comme un moyen d’analyser les déplacements, les résonances et les liens qui, à travers le rap, soutiennent la création de nouvelles subjectivités et de nouvelles représentations de soi. Dans la spécificité de chaque localité, l’éprouvé des jeunes trouve là un moyen et un élan qui l’aidera à retrouver l’autre semblable et différent au sein d’une expression qui acquiert une dimension globale.

3. Iguaçú-Mesnil et France – Brésil : le local et le global dans le rap

En octobre 2008, un mois après avoir rencontré le Movimento Engajados et suivi les ateliers de militance et de DJ à Nova Iguaçú, Dado et Duval, ses coordinateurs, proposent que je les mette en contact avec D&T pour que les jeunes brésiliens et les jeunes français réalisent un rap franco-brésilien. Tiba XI pourrait créer, avec les participants des ateliers de DJ, une base instrumentale pour le morceau, laquelle serait envoyée par internet et les jeunes rappeurs brésiliens et français auraient, chacun de leur côté, quatre couplets à créer²⁷⁹. En outre, ils proposaient que cette réalisation soit filmée de façon à créer une vidéo institutionnelle qui pourrait être utilisée dans la présentation des activités des deux

²⁷⁹ Composition d’un morceau à huit couplets, chaque couplet comportant seize mesures, plus le refrain qui comprend normalement huit mesures.

associations. Dans le kit Ponto de Cultura reçu du Ministère de la Culture brésilien par Engajados, il y avait une caméra handcam Sony ; ils étaient ainsi équipés pour le tournage. Leur proposition donnait à voir une association créée dans une banlieue brésilienne en mesure d'établir des partenariats avec l'autre côté de l'Atlantique, le rap et internet faisant en sorte que les distances soient réduites et rendent l'étranger accessible. Ils se montraient prêts à saisir l'occasion d'une internationalisation de leurs activités, attentifs qu'ils étaient au besoin de production d'images pour rendre cette réalisation visible et valorisée, en phase donc avec les exigences de l'hypermodernité (Aubert ; Haroche, 2011).

Je leur suggère que les jeunes rappers qui suivent les ateliers d'écriture avec Motion à Rocinha puissent intégrer le projet. Or, l'Engajados ne réalisait pas alors des ateliers d'écriture et Motion faisait également partie du réseau créé par cette association. Au-delà du fait que je commençais à bien connaître les jeunes rappers de Rocinha et que nous avions discuté ensemble des jeunes vivant dans des banlieues en France, il me semblait plus intéressant que ce projet puisse intégrer le cadre d'un atelier d'écriture de façon à ce qu'il puisse prendre un sens au sein de l'atelier en se liant à un travail en cours, plutôt que de rester le produit d'une rencontre isolée qui aurait comme objectif « uniquement » la réalisation d'un morceau avec les jeunes rappers français. Néanmoins, les défis que pose la réunion des jeunes rappers habitants de la Rocinha à Nova Iguaçu pour l'enregistrement du rap dans le siège d'Engajados révèlent rapidement leur ampleur, et montrent les difficultés de déplacement des populations entre la ville et les banlieues. Rocinha est une favela située dans la zone sud, quartier huppé de Rio, tandis que Nova Iguaçu est l'une des villes de la Baixada Fluminense, banlieue éloignée de Rio²⁸⁰. Par ailleurs, Motion habitait dans une autre ville de la Baixada Fluminense, à Duque de Caxias, ce qui rendait difficile sa participation aux réunions pour discuter de la faisabilité de ce projet. La distance, le prix des transports, le manque d'argent, ajoutés à l'absence de Motion aux réunions et aux difficultés rencontrées pour donner aux jeunes de la Rocinha les moyens de se déplacer à Nova Iguaçu ont fait que cette idée a été rapidement abandonnée. Dado voulait se lancer au plus vite dans la réalisation de ce projet. Je devais rentrer en France en janvier, il n'y avait pas beaucoup de temps pour la mise en place. Selon lui, il fallait faire avec les moyens disponibles à Nova Iguaçu. Il connaissait des jeunes rappers qui seraient ravis de participer à ce projet et Tiba XI pourrait encadrer un atelier durant un après-midi et les accompagner dans l'écriture du morceau

²⁸⁰ La distance entre ces deux villes est d'environ 50 km.

franco-brésilien. Paradoxalement et grâce à internet, les jeunes rappers blanc-mesnilois semblaient ainsi plus proches et plus accessibles du point de vue du Movimento Engajados que les jeunes rappers de la Rocinha. Un samedi de novembre 2008, Tiba XI rencontre Kobi et Wander, deux jeunes rappers de Nova Iguaçu et ils écrivent tous les trois les couplets pour les intégrer au morceau. J'ai apporté, lors de cette rencontre, les photos que certains jeunes avaient pris avec des appareils-photo jetables au Blanc-Mesnil, qui montraient les cités des Tilleuls et du 212. Dado filme la rencontre et donne rapidement un nom à ce projet : « Iguaçu-Mesnil ». Parallèlement, j'ai pris contact avec D&T par email pour transmettre la proposition du Movimento Engajados. Ali est motivé par l'idée, mais les moyens dont dispose l'association sont beaucoup plus modestes que ceux d'Engajados ; ils auraient besoin de partenaires locaux pour réaliser ce projet. Finalement, le matériel de tournage a été emprunté au Club de Prévention Spécialisée qui travaille auprès du quartier des Tilleuls, et l'un de ses éducateurs a proposé de venir filmer. Le rappeur qui encadrerait l'atelier d'écriture serait celui qui se trouvait en résidence au Forum du Blanc-Mesnil et avait été embauché par les pouvoirs locaux pour réaliser, durant l'année, des activités culturelles avec la population blanc-mesniloise. Huit jeunes sont venus à l'atelier du Projet « France – Brésil », nom donné par Ali à cette réalisation.

Il est intéressant d'observer que ce projet franco-brésilien n'a pas été nommé de la même façon par les associations française et brésilienne. Nous faisons l'hypothèse que leurs choix sont en lien avec leurs différents parcours associatifs et révèlent les différentes modalités d'investissements dans les activités qui tournent autour du mouvement hip-hop. Du côté des Brésiliens, qui ont une pratique institutionnelle beaucoup plus longue et une expérience plus approfondie de la création de réseaux par le biais du hip-hop²⁸¹, les localités sont nommées : Iguaçu – Mesnil est un nom hybride, un néologisme qui désigne un espace imaginé. Il rend les banlieues visibles, il marque leur empreinte dans cette réalisation, valorisent leurs potentialités. C'est bien dans l'expérience locale que se retrouve le tremplin permettant d'accéder à l'autre côté de l'Atlantique. En mettant en avant les noms propres des banlieues pour créer un troisième lieu, il symbolise l'espace de rencontre et de création, en même temps qu'il marque l'existence et les singularités des espaces sociaux. Néanmoins, encore que ce nom ait été rapidement partagé avec D&T par email, « il n'a pas pris » au Blanc-Mesnil, qui a toujours désigné le projet comme un projet France - Brésil. Nous pouvons ainsi nous demander si les jeunes rappers blanc-mesnilois pouvaient se reconnaître

²⁸¹ En 2009, le site du Engajados comptait six cent mille accès par mois.

dans cette dénomination qui marque par ailleurs le jeu avec la langue. Encore que la dimension ludique soit présente dans n'importe quel acte créatif, nous pouvons faire l'hypothèse qu'à l'égard des jeunes rappeurs blanc-mesnilois ce nom pouvait mettre en branle la gravité, la révolte et la rage qu'ils tiennent à exprimer à travers leurs performances. Par ailleurs, le nom « France – Brésil » sonne comme un match de foot, avec l'ambivalence que cela révèle : France et Brésil, mais aussi France contre Brésil, en termes de performances et de compétition. L'image du match évoque deux équipes qui se confrontent, dont le vainqueur sera le plus fort, ce qui résonne avec les rivalités entre les jeunes blanc-mesnilois et l'exposition de leur capital guerrier à travers les bagarres et le rap. « France-Brésil » pouvait ainsi suggérer que, dans ce projet comme dans le football, il serait possible de puiser l'énergie du combat qui les revitalise dans leur axe « positif, constructif ». Nous pouvons encore considérer que l'amplitude des distances parcourues par ce projet et par une association débutante dans la création de partenariats en dehors de leur localité rendait nécessaire d'appréhender cette réalisation par sa dimension transnationale, en mettant en avant le lien entre les deux pays au détriment des localités, comme si le fait de focaliser la spécificité locale amoindrissait sa valeur transcontinentale. Dans ce sens, mentionner le Brésil dans le nom du projet en France pouvait avoir plus d'impact que la mention des villes, encore que les noms des localités soit fréquemment mis en avant par les rappeurs français amateurs et confirmés qui en font un moyen d'affirmation de l'appartenance territoriale.

D&T témoignait de beaucoup d'investissement dans la réalisation de ce projet, non seulement par la mobilisation locale nécessaire pour sa mise en place au niveau matériel, mais également par la construction d'un espace de discussion avec les jeunes rappeurs, moyen d'introduire une réflexion sur la composition du rap. Ainsi, l'atelier d'écriture a été précédé d'un débat animé par Ali et Laure, dont l'objectif était de penser les différences et les proximités du vécu des jeunes des banlieues françaises et des favelas brésiliennes.²⁸² Si l'échange avec les jeunes a toujours constitué un défi au Blanc-Mesnil, cette fois-ci un espace réservé à l'échange avait pu être créé par D&T, certainement parce qu'il s'inscrivait dans le projet de réalisation d'un rap, leur passion. J'ai découvert, au moment où je visionnais le rush, la présence et l'investissement des jeunes avec qui je n'avais réussi à échanger que quelques mots durant la réalisation du terrain, les mêmes d'ailleurs qui m'ont réservé un accueil chaleureux à mon retour.²⁸³

²⁸² Cette réalisation a fait l'objet d'un article dans le Journal du Blanc-Mesnil. (Voir article dans les annexes)

²⁸³ Les analyses portant sur nos relations et nos échanges ont été approfondies dans le Chapitre-III

La discussion sur les différences entre les banlieues et les favelas les amenait à penser les différences entre les quartiers chics de Paris et les quartiers de banlieue, entre la France et le *bled*. Pour Winnicott (1975), « l'utilisation d'un objet symbolise l'union entre deux choses désormais séparées, le bébé et la mère, *en ce point, dans le temps et dans l'espace, où s'inaugure leur état de séparation.* » (p.180, souligné par l'auteur). Si nous prolongeons notre hypothèse qui admet que l'on puisse considérer le rap comme un objet transitionnel, nous pouvons penser qu'il permet d'élaborer l'expérience qui se construit entre la France et le *bled*, entre la société globale et la banlieue ou la favela, entre la maison (chez soi) et l'espace social, entre soi et l'autre, entre la France et le Brésil, entre Nova Iguaçu et le Blanc-Mesnil. Les jeunes utilisent le rap pour relier et pour penser les tensions qui produisent les ruptures et les rapprochements entre les espaces sociaux, les pays et les citoyens, en fonction des significations qu'ils dégagent et des appartenances qu'ils assignent dans la réalité sociale. Lors de la discussion préalable à l'atelier d'écriture, Mohand, jeune rappeur de 18 ans, déclare dans le groupe : « *Par exemple, si je dis à un Brésilien : la France c'est pourri, tout ça... il va voir, je suis habillé comme ça* (montrant son pull de marque), *il va se dire dans sa tête : l'enfoiré ! (...)* *On est en France, on est bien, t'as vu, par rapport à nos cousins qui sont au bled... mais la discrimination, t'as vu ?!* » Ismael, 17 ans, ajoute : « *Au bled tu es comme tout le monde. Au bled tu es normal !* »

Mohand montre que, même si les vêtements lui permettent de ne pas se distinguer négativement par rapport à son groupe d'appartenance, les conditions matérielles favorables ne permettent un épanouissement que si elles sont accompagnées de la reconnaissance symbolique de l'autre. Il dévoile ainsi la signification que l'image de ses vêtements peut avoir pour un Brésilien pauvre, révélant ce qui resterait invisible à leurs yeux mais qui les rassemble : l'expérience de la discrimination. Si l'accès à la consommation est un signe de réussite et d'appartenance, il n'assure pas une place respectée dans la société. Même s'il est plus difficile pour les jeunes rappeurs brésiliens d'avoir des baskets, casquettes et gilets de marque, pour le jeune habitant du Blanc-Mesnil, ces biens ne dissimulent pas la tare que les « jeunes de banlieue » représentent dans la société française, où, contrairement au bled, ils ne sont pas comme les autres. Mohand interpelle les jeunes rappeurs brésiliens dans un couplet :

Ma haine et ma rage c'est ça que j'fais parler,

J'vous parle de discrimination

En France ou au bled j'suis issu d'immigration

Ce que j'partage au Brésil c'est ma passion

J'suis d'origine marocaine, paraît qu'tu trouves ça arrogant

Dis moi si ça t'gène, le racisme c'est ça que j'trouve gênant

Un échange sur les différentes expressions du racisme et de la discrimination est ouvert par Mohand à travers les paroles de son rap. Il évoque le paradoxe que vivent les jeunes de la deuxième génération considérés comme des étrangers dans les pays d'origine de leurs parents et dans le pays où ils sont nés, véritable obstacle à la construction du sentiment d'appartenance. Après avoir relié l'immigration à la discrimination en France, il questionne son interlocuteur brésilien à propos de son expérience du racisme.

Au moment des échanges par email entre les associations pour la définition des contours du projet, un thème a été évoqué pour la composition du rap : « Blanc-Mesnil et Nova Iguaçu ». Néanmoins, ce thème n'a pas été rappelé durant la réalisation des ateliers d'écriture. Les animateurs présentaient plutôt une activité inscrite dans le cadre d'un projet franco-brésilien qui se concrétiserait à travers la coréalisation d'un rap. L'organisation des activités a fait que les ateliers ont été réalisés simultanément dans les deux pays, ainsi, les uns n'ont pas eu l'occasion de découvrir les paroles du rap des autres avant de débiter leur propre composition. Néanmoins, la base instrumentale créée par Tiba XI et les jeunes participants de l'atelier de DJ a été conçue lors des ateliers réalisés dans les deux pays, de façon à proposer à l'écriture un socle sonore commun qui, amorçant les échanges, se présentait comme un objet partagé par les jeunes rappeurs brésiliens et français. Par ailleurs, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, même si un rap est une réalisation collective, chaque rappeur chante ce qu'il a écrit. Les jeunes qui ont participé à la réalisation du morceau Iguaçu-Mesnil sont aussi les interprètes de leurs couplets. L'écriture du morceau a associé trois rappeurs brésiliens et quatre français (certains jeunes du Blanc-Mesnil ont participé uniquement à la discussion préalable à la réalisation de l'atelier d'écriture). Au moment du mixage des enregistrements, l'interposition des paroles a fait qu'elles se sont construites comme un dialogue entre les jeunes rappeurs. Après un va-et-vient sur internet, le groupe Engajados s'est chargé du mixage et de la finalisation du morceau Iguaçu – Mesnil, dont les paroles suivent.

Aih Loko, daqui oh... direto de Morro Agudo. Engajados, certo ?

Salut Cousin ! Depuis Morro Agudo²⁸⁴. Engajados, ok ?

Tiba XI, Warley e Mano Kobi. Se liga aih !

Tiba XI, Warley et Frère Kobi. Tiens!

Essa daqui vai direto pra França, Baixada, RJ, nós brota, no peito a última esperança

Celle-ci part direct en France, Baixada, RJ, dans notre cœur fleurit le dernier espoir

Desde criança mó confiança pra rimar, representar, subir no palco, ideia pra trocar

Depuis tout petit, encouragé à rimer, à représenter, aller sur scène, avec des idées à partager

Rá-tá-tá-tá-tá, descarregando a mente

Rá-tá-tá-tá-tá, en déchargeant les pensées

sou Tiba XI parceiro, mais um sobrevivente

Je m'appelle Tiba XI, frère, encore un rescapé

C'est pas de bol, j'ai aucune liberté d'parole , ça tourne pas rond les tess²⁸⁵ et qu'des bons parleurs

Les politiciens ne tiennent jamais leur paroles, j'crie haut et fort et ça sort des haut-parleurs

Ma haine et ma rage c'est ça que j'fais parler, j'vous parle de discrimination

En France ou au bled j'suis issu d'immigration ce que j'partage au Brésil c'est ma passion

J'suis d'origine marocaine, paraît qu'tu trouves ça arrogant

Dit moi si ça t'gène, le racisme c'est ça que j'trouve gênant

Deus tá com a gente, represento o Rio de Janeiro

Dieu est avec nous, je représente Rio de Janeiro

da cidade maravilhosa pro mundo inteiro

La ville merveille pour le monde entier

Eu sou guerreiro porque é assim que tem que ser

Je suis un guerrier car il faut l'être

porque o sistema na Baixada limita você

Car le système à Baixada²⁸⁶ te limite

agora é sério e se é sério eu não brinco

Maintenant c'est du sérieux, et si c'est du sérieux je ne rigole pas

a vida não brincou comigo e então com ela eu nunca trinco

²⁸⁴ Quartier de Nova Iguaçu où Engajados a son siège.

²⁸⁵ Tess : les cités

²⁸⁶ Baixada Fluminense est une région de l'État de Rio de Janeiro, qui réunit les villes Duque de Caxias, Nova Iguaçu, São João de Meriti, Nilópolis, Belford Roxo, Queimados et Mesquita. Cette région est connue pour son taux élevé de violence.

La vie n'a pas été facile pour moi, donc je fais gaffe

*Bâtard écoute les favelas du monde, d'la France au Brésil ça gronde
quartier pauvre où les fauves amorcent les bombes
De Blankok au Brésil fuck la police fréro
Sors le glock, C4 dans l'frok v'la les riste-tero²⁸⁷*

*Eu não desisto, persevero na missão
Je ne laisse pas tomber, je poursuis dans la mission
busco sabedoria pra não viver na contra mão
Je cherche la sagesse pour ne pas prendre le mauvais chemin
revolução, vou te mostrar como se faz
Révolution, je te montrerai comment on la fait
meu nome é Warley, eu tô lutando pela paz
Je m'appelle Warley, je lutte pour la paix*

*Du Blanc-Mesnil au Brésil
Ça vend de la résine
Ecoute cousin, écoute cousine
Les p'tits marchent avec des fusils
C'est des kilos de cocaïne qui font tenir l'usine
Les armes, la drogue ça nous fascine
La vie d'ici elle est bien plus facile que celle de là-bas
Alors pourquoi on s'plaint y'a quelque chose qui va pas
93 Banlieue de Ris-Pa²⁸⁸ pour les favelas hélas
Là-bas passés tes 20 piges²⁸⁹ tu vis pas*

*A noite cai, me atrai, nós sai pra ver qualé
La nuit tombe, m'attire, on sort pour s'amuser
Rio de Janeiro os parceiros sobrevivem na fé
Rio de Janeiro, les compagnons survivent dans l'espoir
Tô ligado qualé, Nova Iguaçu é quente*

²⁸⁷ Sort le glock (les armes), C4 (explosif) dans l'froc (dans le pantalon), v'la les riste-téro (les terroristes). L'utilisation du verlan et des argots dans le refrain a été étudiée dans le chapitre précédent.

²⁸⁸ Ris-Pas : "Paris" en verlan.

²⁸⁹ Piges : "ans" en argot.

Je le sais : Nova Iguaçu c'est chaud
Daqui direto pra França descarregando o pente
D'ici, en direct pour la France en déchargeant la munition

Bim bim bim c'est ça l'action
J'représente la sélection avec un sale accent
France et Brésil on reste original
On est frais ouais comme de l'Orangina
Un salam de Blankok aux favelas
Hop hop olala le fauve est là
Moi la haine j'la lâche sur le rap français
Y'a pas qu'vous les frères
Nous aussi...

Bâtard écoute les favelas du monde, d'la France au Brésil ça gronde
Quartier pauvre où les fauves amorcent les bombes
De Blankok au Brésil fuck la police fréro
Sors le glock, C4 dans l'frok v'la les riste-tero

A noite cai, me atraí, nós sai pra ver qualé
La nuit tombe, m'attire, on sort pour traîner
Rio de Janeiro os parceiros sobrevivem na fé
Rio de Janeiro, les compagnons survivent dans l'espoir
Tô ligado qualé, Nova Iguaçu é quente
Je le sais : Nova Iguaçu c'est chaud
Daqui direto pra França descarregando o pente
D'ici en direct pour la France en déchargeant la munition

Les jeunes français et les jeunes brésiliens constituent les uns pour les autres des destinataires imaginaires de leurs paroles, ils se présentent, s'interrogent sur l'autre et se soutiennent mutuellement. Tiba XI nous dit: « *Je n'ai pas besoin de comprendre sa langue, ni lui la mienne* (pour écrire un rap ensemble). *Il suffit qu'on sache de quoi on veut parler et ça sort parfaitement dans la musique.* » Le rap, à travers son histoire et le champ discursif qu'il crée, donne un cadre à leur expression en introduisant un socle commun qui rassemble les singularités de leurs éprouvés, liés à la discrimination et au racisme, en France et au Brésil. Par le biais du rap, les jeunes rappeurs symbolisent l'alliance imaginaire entre les

favelas et les banlieues en les intégrant à la famille créée par le hip-hop. Nasser s'adresse aux Brésiliens : « *Un salam de Blankok aux favelas/ hop hop olala le fauve est là/ Moi la haine j'la lâche sur le rap français/ Y'a pas qu'vous les frères, nous aussi...* », leur reconnaissance mutuelle s'exprime également à travers leurs dédicaces²⁹⁰ : « *93 Banlieue de Ris-Pa pour les favelas hélas* » ou « *Celle-ci part direct en France, Baixada, RJ, dans notre cœur ça fleurit, le dernier espoir* ». Par ailleurs, le refrain français écrit par Maydi s'adresse aux « *favelas du monde* » partageant ainsi le signifiant qui désigne l'espace social défavorisé au Brésil. La communion des mots les inscrit dans l'ordre symbolique qui les arme pour le combat de l'ordre social, elle consolide leur appartenance commune au mouvement artistique de même que la reconnaissance symbolique de l'autre semblable dans son éprouvé. Le rappeur investit ainsi les mots qui font lien entre des expériences de discrimination qui ne sont pas identiques, mais qui rassemblent les *frères*, les *manos*, les *brothers* autour du hip-hop. Mais l'affirmation de leur union ne fait pas obstacle à la reconnaissance de leurs différences. La dissemblance entre la réalité sociale des favelas brésiliennes et celle des banlieues françaises est évoquée par Karim : « *Du Blanc-Mesnil au Brésil/Ça vend de la résine/Écoute cousin, écoute cousine/Les p'tits marchent avec des fusils/C'est des kilos d'cocaïne qui font tenir l'usine/Les armes, la drogue ça nous fascine/La vie d'ici elle est bien plus facile que celle de là-bas/ Alors pourquoi on s'plaint y'a quelque chose qui va pas/93 Banlieue de Ris-Pa pour les favelas hélas/ Là-bas passés tes 20 piges tu vis pas* ». Le jeune rappeur fait un pas de côté qui lui permet un mouvement à la fois de distanciation et d'approximation vis-à-vis de la réalité sociale brésilienne. Si, d'une part, leurs différences l'amènent à reconnaître la fascination produite par l'imaginaire dangereux associé à la favela, d'autre part il s'interroge sur ce « *qui va pas* » et qui est à l'origine de leur souffrance en France et de sa manifestation commune à travers le rap. En ce sens, le partage du mot « *favela* » à travers le refrain français peut être également compris comme l'expression de l'identification à leur souffrance sociale, même s'ils reconnaissent leurs différences. Face à la discrimination et à la dureté de la vie dans les favelas et dans les banlieues, Maydi soutient les frères brésiliens dans leur combat, en mettant en avant l'espace social, considéré comme un lieu de force et de révolte : « *Quartier pauvre où les fauves amorcent les bombes/ De Blankok au Brésil fuck la police frérol/ Sors le glock, C4 dans l'frok v'la les riste-ro* ».

²⁹⁰ La dédicace, vue comme une expression de la reconnaissance a été discutée dans le chapitre précédent Chapitre-V : L'expression par le rap : les enjeux de la symbolisation dans la construction du sujet.

Si du côté des jeunes rappeurs français nous pouvons entendre une expression vive de la rage et une invitation à la mise en scène de la révolte, du côté des jeunes rappeurs brésiliens, le discours est positivé à travers un message de pacification mettant en avant l'espoir et la sagesse : « *Je ne laisse pas tomber, je poursuis dans la mission/ Je cherche la sagesse pour ne pas prendre le mauvais chemin / révolution, je te montrerai comment on la fait/ Je m'appelle Warley, je lutte pour la paix* ». Tiba XI, quant à lui, présente le rap comme une médiation au service de l'expression de ses idées : « *Depuis petit, encouragé à rimer, à représenter, aller sur scène, avec des idées à partager/Rá-tá-tá-tá-tá, en déchargeant les pensées/ Je m'appelle Tiba XI, frère, encore un rescapé* ». L'onomatopée de la décharge de mitraillette est utilisée pour exprimer l'extériorisation de la pensée, le combat étant ici clairement situé dans le champ symbolique et le rap dans sa fonction de contenant. De plus, cette métaphore peut être également interprétée dans sa composante sexuelle qui renvoie à la virilité dans l'univers du rap et qui renforce la puissance du rappeur dans le cadre de l'expression artistique.

Nous avons analysé dans les chapitres précédents les différentes expériences de socialisation des jeunes à travers le rap au Blanc-Mesnil, à Nova Iguaçu et également à Rocinha. Comme nous l'avons vu, l'expérience des jeunes rappeurs à D&T se situe dans la continuité de celle du groupe dans la cité, l'association se proposant d'être un lieu de rencontre ainsi qu'un soutien pour les projets artistiques. Le débat préalable à la réalisation de ce rap a eu lieu de façon ponctuelle, l'association ne formulant pas ouvertement un objectif d'intervention sociale, tandis que les jeunes rappeurs qui fréquentent les Engajados, non seulement doivent s'engager dans des ateliers de militance, mais baignent également dans le discours de cette association qui se construit autour de l'action sociale auprès de la jeunesse. Ainsi, les effets produits par les cadres et par les idéaux associatifs discutés préalablement dans ce travail se manifestent également dans les expressions des jeunes rappeurs et en particulier le morceau Iguaçu-Mesnil. Nous en trouvons les traces dans la conception pacifiste et normalisatrice des conduites proposées par les jeunes, ou dans leur possibilité d'évoquer l'action comme moyen d'expression de la révolte. Ces différentes tonalités des messages peuvent être saisies, non seulement à travers les paroles chantées, mais également à travers leurs différentes manières de rapper. Du côté des Brésiliens, l'interprétation du morceau épouse un « swing », une élocution plus douce et ronde, tandis que du côté des Français, la diction saccadée produit un effet de « choc » qui percute

l'auditeur²⁹¹. Singularités propres aux réalités sociales et à l'expression symbolique qui se réunissent autour d'un « nous » dans le rap. Émerge du collectif une extériorisation et une élaboration de l'expérience individuelle dans une situation sociale. Le partage des affects et des pensées à travers le rap participe ainsi à la construction du lien social, au carrefour du retour sur soi et de la rencontre avec l'altérité, mouvements que nous avons pu analyser à travers la réalisation du projet France - Brésil et Iguazu – Mesnil. Pour Takeuti,

« Le hip-hop leur a procuré les possibilités d'expérimentation non seulement de différentes expressions par le biais de la musique, de la danse, de la poésie, du graffiti, de la littérature, du vidéoclip et des sports, mais aussi de déplacements (physiques mais aussi cognitifs), ouvrant des opportunités à d'autres expérimentations. Pouvoir réaliser des expériences de subjectivation collective – expérimentations dans des univers auparavant méconnus. Pouvoir sortir des impasses répétitives, re-singulariser à partir des rencontres entre différents rappeurs – chacun, pouvant concourir avec son expérience singulière, sa connaissance ou ses savoirs acquis sur d'autres plateaux ou dans d'autres univers. » (Takeuti, 2009, p. 336-337)

Les jeunes rappeurs de Nova Iguazu et du Blanc-Mesnil sont à l'origine d'une production collective et d'un échange transnational qui montrent les potentialités des banlieues, qui se révèlent capables de former des réseaux artistiques en dehors de ce qui a été désigné comme des centres culturels urbains. Les déplacements produits par le hip-hop conduisent ainsi au dépassement de la dichotomie du rapport centre versus marge et nous amènent à discuter la dialectique du local et du global à travers les expériences qui s'en trouvent favorisées. Le rap est à l'origine d'un double mouvement qui produit à la fois un enracinement dans la spécificité de la réalité sociale à travers l'expression des conflits locaux dont il se fait porteur et un tremplin permettant d'aller au-delà de l'expérience singulière pour s'ouvrir à la rencontre avec d'autres espaces, d'autres réalités sociales à la fois semblables et différentes qui conduisent les rappeurs à prendre un recul favorisant la réflexion autour de l'éprouvé local. Les déplacements entre le local et le global, saisis à travers les

²⁹¹ Les différences entre les expressions des jeunes rappeurs brésiliens et français ne doivent pas conduire à une analyse renvoyant au stéréotype du Brésilien « joyeux et pacifique » qui aurait une incidence sur leurs expressions à travers le rap. Michael Herschmann (2005) montre que le rap pratiqué à São Paulo, ville où le mouvement hip-hop s'est le plus développé au Brésil, met en avant l'expression de la révolte et de la rage. Les rappeurs paulistans affichent une performance qui met davantage en avant la protestation et ressemble davantage à la performance blanc-mesniloise. A Rio de Janeiro, les rappeurs revendiquent le « rap national carioca », soulignant également le côté festif et amusant du rap, sans pour autant négliger son caractère contestataire. D'ailleurs, cet esprit ludique s'exprime aussi à travers les blazes des rappeurs qui font partie de la scène carioca et qui montrent leur esprit d'autodérision : *Macarrão* (Pates), *Chapadão* (Défoncé) et aussi les DJs cariocas : *Soneca* (Dormeur), *Babão* (Baveur). Ainsi, ces différentes tonalités d'expression sont présentes également au Brésil.

expérimentations subjectives qu'ils promeuvent, évoquent la dialectique entre le « je » et le « nous » qui se trouve à l'origine du sujet social ainsi défini par Jacqueline Barus-Michel :

« Les acteurs sociaux désignent les individus dès lors qu'ils sont socialement engagés. Mais en tant que tels, nous l'avons dit, ils ne peuvent pas être considérés comme une simple collection : l'action, la loi, les conjuguent. Cette unité auto-engendrée s'exprime dans la reconnaissance réciproque et le sentiment d'appartenance qui s'atteint par l'emploi du « nous ». Ce « nous » affecte généralement l'identité de l'unité et son projet. (...) Le « nous » désigne le *sujet social* dont on pourrait parler, par analogie avec le sujet-individu, comme à la fois générateur de phénomènes psychologiques et énonciateur : sujet de l'énoncé, à la première personne du pluriel. » (Barus-Michel, 1987, p. 26)

La dénonciation et le combat contre les inégalités sociales à travers le rap se présente comme l'action qui rassemble les jeunes rappeurs brésiliens et français autour d'un *nous* où se trouvent réunis des individus appartenant à différentes localités et réalités sociales qui s'identifient à un même projet de société. Mais l'auteure insiste sur le fait que l'unité du sujet social n'est pas effective dans la réalité, dans la mesure où l'union est consolidée, d'une part, par un idéal imaginaire qui pose la coïncidence des désirs individuels et, de l'autre, par le partage symbolique d'un discours qui promeut une cause commune ; or l'unanimité de l'énoncé est une fiction enveloppante qui étaye l'appartenance au collectif. Si l'action unit les individus, elle ne peut aucunement rendre compte de toute la diversité des aspirations de ceux et celles qui s'y engagent. L'expérience du hip-hop se révèle ainsi traversée par la dialectique de l'individuel et du collectif, du local et du global dans la mesure où cette manifestation socio-artistique participe à l'unification d'hétérogénéités et offre un socle commun aux expressions des vécus singuliers des individus plongés dans la réalité sociale.

3.1 Iguaçú-Mesnil et France - Brésil : entre le tremplin et l'enracinement

Comme nous l'avons mentionné plus haut dans ce travail²⁹², la création du morceau Iguaçú-Mesnil par le biais d'internet a été utilisée par les membres des Engajados comme un tremplin pour aller plus loin dans cette réalisation commune qui a abouti à la venue de quatre membres de Engajados en France : Duval, 38 ans, et Dado, 30 ans, animateurs des ateliers de

²⁹² Chapitre-III : Pour une épistémologie clinique ou 'la troisième rive du fleuve'. (4.2 Projet France-Brésil : le deuxième retour au terrain finalisé). L'organisation des moyens nécessaires à la réalisation de ce projet ainsi que notre participation et notre implication dans sa réalisation ont été amplement discutés.

militance, Dado, étant par ailleurs un rappeur confirmé, Dunga, 29 ans, DJ confirmé et animateur des ateliers DJ et Tiba XI, 21 ans, jeune rappeur en passe de devenir professionnel. Pour les deux derniers, c'était la première fois de leur vie qu'ils prenaient un avion. Les acteurs brésiliens de cette rencontre réelle n'étaient donc pas les jeunes rappeurs, mais les animateurs des ateliers qui venaient en France pour réaliser des activités avec les jeunes rappeurs blanc-mesnilois, élargir le réseau de Engajados à travers de nouvelles expériences associatives internationales ; en outre, Dado devait également assurer la promotion de son CD. Les Engajados faisaient ainsi un pas de plus dans leur conquête sociale à travers le hip-hop, leur déplacement autour du globe devenant réel. Ils venaient non seulement à la rencontre des jeunes au Blanc-Mesnil, mais à la rencontre de l'Europe, continent investi par un imaginaire qui l'associe à la culture, au savoir, au développement, à la réussite, inaccessible aux habitants des banlieues brésiliennes. Ils franchissaient ainsi une frontière sociale et symbolique pour venir au « centre » du monde dont rêvent les « périphéries ».

Les ateliers du projet France - Brésil²⁹³ se sont étalés sur une durée de deux semaines ; au cours de la première ils devaient être réalisés dans la cité des Tilleuls, au cours de la deuxième au 212. Cette organisation dévoilait en filigrane les enjeux locaux liés à l'univers du rap au Blanc-Mesnil, la rivalité entre les deux cités rendant l'unification des activités assez risquée²⁹⁴. Non seulement la rencontre des jeunes rappeurs des Tilleuls et du 212 pouvait dégénérer en bagarres, mais les jeunes de la cité voisine pouvaient tout simplement ne pas venir dans l'autre cité pour participer au projet, sans parler des rumeurs qui circuleraient certainement à propos des privilèges accordés à une cité si jamais elle était la seule à accueillir les activités. Dans le même sens et à titre de prévention, les organisateurs de la Fête des associations où D&T aurait un stand pour présenter le Projet France-Brésil clôturé à cette occasion, ont décidé qu'il n'y aurait pas de groupes de rap sur la scène principale. La visibilité d'une scène de rap lors d'une festivité dont l'objectif était de promouvoir le rassemblement et la rencontre de tous les quartiers de la ville pourrait

²⁹³ Les ateliers du projet France-Brésil se sont déroulés pendant quatre jours au Blanc-Mesnil, les mercredis (jour où les jeunes n'ont pas de cours) et les samedis, du 9 au 20 juin 2009. Y était prévue la réalisation d'ateliers DJ, de production de bases instrumentales et d'écriture de rap, sans compter la projection du documentaire « *Mães do hip-hop* » ainsi que du clip Iguazu-Mesnil, à partir des images enregistrées lors de la réalisation du morceau. Par ailleurs, à la fin de chaque journée, un micro-ouvert a été programmé. Les activités ont été clôturées le jour de la fête des associations du Blanc-Mesnil, où un stand France – Brésil proposait un micro ouvert ainsi que le concert des rappeurs brésiliens. Voir l'affiche en annexe.

²⁹⁴ Cette discussion a été approfondie dans le Chapitre-IV : La Dimension groupale : les appartenances - hip-hop et territoire

entraîner un dérapage et transformer la scène en scène agonistique pour les jeunes blanc-mesnilois. La seule exception acceptée par l'organisation serait faite en l'honneur des rappeurs brésiliens qui, étant visiteurs - soit extérieurs - au Blanc-Mesnil, pourraient s'y présenter. Ali a refusé cette proposition ; d'après lui, aux yeux des rappeurs français, il ne serait pas bon que les artistes ne partagent pas la scène.

La solution trouvée pour la présentation des rappeurs brésiliens au Blanc-Mesnil a été le micro-ouvert dans le stand de D&T, qui aurait uniquement comme public ses visiteurs. Nassera et Zahira, 18 ans, chanteuses blanc-mesniloises de R&B, ont également participé à la présentation des Brésiliens, en interprétant à leurs côtés le morceau réalisé ensemble lors d'un atelier d'écriture. La participation des chanteuses de R&B introduisait un décalage de genre et de style qui n'activait pas les enjeux agonistiques associés à la mise en scène du rap par les jeunes garçons, tout en permettant de rendre visible à travers la musique et l'image l'échange entre les jeunes blanc-mesnilois et les Brésiliens. Vers dix-sept heures, Ali nous dit qu'il est temps de démonter le stand et de partir. L'ambiance pourrait se dégrader avec la tombée de la nuit. Le lendemain matin, j'ai appris l'issue tragique de la bagarre entre la Cité des Tilleuls et le 212, avec le décès de Medhi, dont la nouvelle a été par ailleurs largement diffusée par la presse et les journaux télévisés²⁹⁵. La réalisation du projet France-Brésil se montrait ainsi traversée par les différents mouvements présents dans le rap, dévoilant le tiraillement entre l'enracinement local, qui s'exprime au Blanc-Mesnil par le repli sur l'espace social des cités où le rap est aussi utilisé dans les démonstrations de capital guerrier, et l'ouverture à l'altérité qui se concrétise à travers la possibilité de rencontre et de partage entre les jeunes rappeurs français et les artistes brésiliens, la découverte d'autres réalités sociales et de nouvelles subjectivations collectives.

Le premier jour d'activité du Projet France-Brésil au Centre social des Tilleuls a bénéficié de la participation d'une cinquantaine de jeunes rappeurs entre 10 et 20 ans. La deuxième semaine, le Centre social Notre-Dame des Champs, au 212, a accueilli environ le même nombre de jeunes, âgés de 8 à 13 ans. Si leur nombre témoignait de leur intérêt pour le rap et les rappeurs venus de l'autre côté de l'Atlantique, leur rencontre avec les Brésiliens mettait en lumière leurs différences, ainsi que l'ambivalence des jeunes rappeurs français.

²⁹⁵ Nous avons évoqué cet événement tragique ainsi que ses effets dans le Chapitre - V: L'expression par le rap : les enjeux de la symbolisation dans la construction du sujet (3.1 D&T : pour poser, il faut se rencontrer ou « l'unité sur Blanc-Mesnil »)

Au-delà de la barrière de la langue, il y avait en effet chez eux un mélange d'attirance et d'hésitation vis-à-vis de la rencontre avec les Brésiliens, avec qui une relation réelle était encore à construire, en dépit des échanges par le biais du rap. Leur communication s'est déroulée notamment au niveau musical, à travers les enregistrements de morceaux, l'écoute des différentes *flows* et des manières de rapper. Depuis la réalisation de notre terrain au Blanc-Mesnil, c'était la première fois que nous assistions à la réalisation d'une activité associée au rap qui s'ouvrait à des rappeurs extérieurs à la ville, rappeurs accueillis par les jeunes blanc-mesnilois et à l'égard desquels ils exprimaient de l'intérêt et un désir de partage. Cette réalisation réaffirmait ainsi la potentialité du rap et son aptitude à produire la médiation des échanges, la création de lien et à se poser en tant que support aidant à franchir les frontières de l'espace social.

La venue des Brésiliens en France a eu une incidence également sur certains modes de faire de l'équipe des responsables de D&T, ce qui s'est manifesté dans la nécessité de nouveaux déplacements entre Le Blanc-Mesnil et Paris, débouchant sur de nouveaux lieux et des modalités de rencontre entre nous. Si nos rencontres auparavant n'avaient lieu qu'au Blanc-Mesnil, ce qui impliquait exclusivement notre déplacement dans cette direction, au début de la mise en place du Projet France-Brésil, certaines réunions se sont tenues à Paris et se sont renouvelées avec plus de fréquence au fur et à mesure de son avancement. A la fin, Ali, Samir et certains de leurs amis sont venus à Paris, non seulement pour la préparation du projet France-Brésil, mais aussi pour boire un verre dans les bistrotis parisiens. Si s'était créé entre nous, de par la réalisation de ce projet, une proximité qui consolidait la confiance dans notre relation, nous pouvons penser que les déplacements réalisés par les Brésiliens produisaient une résonance chez les Français et les encourageaient à se déplacer entre les espaces sociaux et les classes sociales et à venir à notre rencontre à Paris.

Les Brésiliens étaient visiblement plus à l'aise vis-à-vis du dépassement des frontières symboliques : DJ Dunga était un habitué des soirées des quartiers huppés de Rio qui se consacraient au hip-hop, Dado et Duval avaient des contacts étroits avec des intellectuels qui s'intéressaient à ce mouvement artistique ainsi qu'à la pratique associative des Engajados. A leur retour au Brésil, Dado a écrit le livre *Engajados, os híbridos glocais*²⁹⁶ où, à travers la

²⁹⁶ L'écriture du livre est partie d'une incitation d'Heloisa Buarque de Hollanda, intellectuelle brésilienne responsable de la collection Tramas Urbanas, consacrée à la Littérature marginale. Genre littéraire qui

narration de son histoire à la première personne du singulier, il retrace l'histoire des Engajados, les dernières pages de son livre étant consacrées au projet France-Brésil et à son récit personnel concernant cette réalisation. Ces expériences leur apportent ainsi des capitaux culturel, social, et symbolique qui les arment davantage et les incitent à utiliser le hip-hop comme un tremplin. Par ailleurs, comme nous l'avons auparavant mentionné, pendant leur séjour en France, les Brésiliens sont restés quinze jours dans notre studio dans le douzième arrondissement de Paris, ce qui leur a permis de découvrir la vie parisienne en tant que touristes, favorisant une expérience qui, en France, ne se limitait pas à celle vécue au Blanc-Mesnil, sans compter des expérimentations et des traversées qui ont été transmises au membres de D&T.

Après la finalisation du terrain de recherche, quelques semaines après le départ des Brésiliens, un pique-nique a été organisé au bord de la Seine auquel les responsables de D&T ont été conviés. Samir, Ali et Karim, plus un de leurs amis sont arrivés en grand style. Leur façon de bouger le corps fait l'unité du petit groupe, Ali en peu en avant et les deux autres en peu en arrière. Ils arrivent en riant de cette première expérience de « Français de souche », s'amusant de manger des tartines au fromage et de s'asseoir par terre au bord de la Seine. Samir, le président de l'association, fait preuve d'autodérision en montrant les difficultés que quelqu'un habitué à rester toujours debout dans la cité peut avoir à plier les genoux... L'histoire a fait le tour du Blanc-Mesnil, la scène de convivialité des banlieusards dans le scénario parisien, avec des parisiens, faisait basculer les représentations et provoquait le rire et l'étonnement. Elle dévoilait en filigrane la prise de risque que comportent des expériences dans l'univers de l'autre, différent et étranger, dans la mesure où chacun est exposé au plus profond de son intimité aux rapports entre les classes sociales et les appartenances culturelles, qui se rejouent au niveau d'une relation intersubjective et qui ouvrent à d'autres expérimentations sociales. L'amertume, rappeuse amie d'Ali, ne pouvant y croire, est venue me demander de confirmer que cette histoire était bien vraie et que je les avais bien vus manger des tartines de fromage au bord de la Seine...

La réalisation de ce projet lié au rap a créé des passerelles permettant le transit entre les différents espaces urbains de même que des échanges qui, au niveau local et global, donnent accès à l'expérimentation d'autres univers sociaux où sont dépassées les frontières

rassemble les écrivains et les thèmes liés aux périphéries urbaines brésiliennes et qui se caractérise par la production d'un point de vue local qui trouve à travers la littérature une visibilité.

qui produisent l'enfermement de ces jeunes habitants des banlieues brésiliennes et françaises. L'expérience des jeunes rappeurs brésiliens et français, ainsi que des associations D&T et Engajados ont montré que le rap peut devenir un médium pour la rencontre de l'altérité à l'origine de la construction du lien social. Si le rap peut être un moyen de réaliser la traversée des continents, il assure également la mobilité des citoyens dans la ville, ce qui a été présenté par Donzelot (2008) comme une voie conduisant au dépassement de la ségrégation urbaine plutôt qu'à une mixité sociale qui contraindrait les uns à vivre à côté des autres. En effet, Chamboredon et Lemaire (1970) avaient démontré des années auparavant que la proximité spatiale n'était pas l'équivalent de la proximité sociale et donc ne suffisait pas pour rompre l'entre-soi et promouvoir le partage dans des espaces de convivialité. D'après Donzelot, ce qu'il faut soutenir, c'est une mixité sociale fondée sur le déplacement entre les espaces urbains. Or, si le rap, et d'une façon plus générale le hip-hop, se présente comme une voie importante permettant cette mobilité, cette voie est encore trop étroite pour servir de passeur au grand nombre de jeunes qui habitent dans les banlieues et dans les favelas. Comme toute expression ancrée dans une réalité sociale complexe, le rap est également traversé par des contradictions et des ambivalences qui révèlent l'intensité de l'usage qu'en font les jeunes et la multiplicité des significations qu'il peut avoir pour ceux qui, dans les banlieues et les favelas, luttent pour avoir une existence sociale, obtenir la reconnaissance symbolique de l'autre et un avenir qui ne soit pas synonyme de précarité. Nous devons ainsi les suivre dans leurs contradictions qui sont par ailleurs le signe que l'on se trouve au plus près de leur vécu. Car l'espace créé par le rap révèle par là les contradictions qui le traversent, contradictions qui se situent entre aliénation et engagement, reproduction et création, conflit et entente, rivalité et solidarité.

Conclusion

« Être affecté » (Favret-Saada, 1990) a été notre vecteur de compréhension de la fonction symbolique du rap dans la construction des jeunes rappeurs dans leurs espaces de vie. J'ai été mise en position de saisir à travers le partage de l'expérience avec les jeunes les significations construites autour de leurs pratiques au sein de l'univers du rap. Être « au plus près du vécu de sujet », nous a permis de saisir la dimension symbolique de l'expression dans les possibilités qu'elle apporte, mais également la complexité de sa construction, entre acte et parole, entre performance et discours.

La démarche clinique amène le chercheur à restituer le processus de la recherche, à travers l'analyse des idéaux qui traversent ses premières formulations favorisées par la rencontre avec l'objet de sa recherche. Le savoir clinique se présente ainsi comme une co-construction, produite au sein de la relation intersubjective entre le chercheur et son objet de recherche, et révèle la trace des mouvements transférentiels qui caractérise la parole adressée à l'autre, dans ce cas le chercheur, également marqué par les déterminismes sociaux et à qui une place sociale est assignée.

Si le rap a été initialement conçu dans cette recherche comme un analyseur de la vie des jeunes rappeurs brésiliens et français, le déroulement de notre recherche nous a montré qu'il se présente également comme un support (Castel ; Haroche, 2001) soutenant les jeunes rappeurs dans la construction de leur existence sociale, favorisant de nouvelles expérimentations sociales et subjectives dans la réalité sociale, elle-même symbolique, où chacun est renvoyé à une place, ayant un rôle, une fonction. L'expression par le rap engage le sujet dans la production de sens, de nouvelles significations des symboles, (re)construisant les représentations, qui ont à leur tour une incidence sur l'imaginaire social. L'expression des jeunes rappeurs a été analysée comme une action sur les registres imaginaire et symbolique et donc sur la réalité sociale :

Au niveau imaginaire, l'expression par le rap se présente comme une défense contre les images négatives assimilées aux « jeunes de banlieue » et « jeunes favelados ». A travers cette expression artistique, les caractéristiques de l'espace social ainsi que le vécu des jeunes qui y habitent sont transformés en capital dans le rap et associées à la qualité de la musique

composée. L'image du rappeur se présente comme un modèle identificatoire, mis à la place de l'idéal du moi. L'idéal du rappeur a une trajectoire semblable à celle des jeunes, mais il transforme la précarité et la discrimination en capital créatif pour l'expression artistique, son vécu le conduisant à la réussite. L'idéal du rappeur produit ainsi des images positives de l'espace social et de ses habitants, devenant d'autant plus puissant du fait d'y rester attaché. Il se produit ainsi une identification positive avec l'autre, semblable, dans la proximité, mais également avec leurs espaces de vie. Le rap se révèle ainsi être le vecteur d'une action sur l'imaginaire social, dans la mesure où il a une incidence sur les représentations partagées au sein de la réalité sociale. A travers l'imaginaire moteur (Enriquez, 1997), le rap nourrit les idéaux d'une nouvelle société, il mobilise le collectif autour d'un projet, créant une unité imaginaire engagée dans un combat commun.

Au niveau symbolique, le rap est utilisé comme un espace transitionnel (Winnicott, 1975) entre le monde interne et le monde externe du sujet, au sein duquel le jeune déploie l'activité créative, produisant de nouveaux mots et de nouvelles significations attribuées à la trajectoire personnelle et à son espace de vie. L'expression par le rap se présente comme un mécanisme de dégageant, une élaboration qui empêche que la stigmatisation n'envahisse l'intériorité des jeunes, et que se produise un enfermement dans un stigmat qui aurait comme conséquence la cristallisation du sentiment de honte, d'humiliation (de Gaulejac, 2008). Les jeunes rappeurs peuvent ainsi externaliser les causes de leur dévalorisation sociale, et ne pas les vivre comme une faute qui leur serait imputable dans une société où chacun est renvoyé à sa réussite personnelle. La discrimination subie est comprise au sein des rapports sociaux de domination. Par ailleurs, les jeunes rappeurs se positionnent comme sujets d'énonciation, produisant un récit à partir de leurs propres mots sur leur vécu dans leurs espaces de vie. En tant qu'expression médiatisée, l'esthétique du rap révèle la violence qui les entoure, de façon à pouvoir la partager sans pour autant la neutraliser. Le rap doit être saisi comme un cadre symbolique qui donne la possibilité d'expression du conflit, de la rage, de la colère, ce qui se différencie de la conception moralisante et normative qui le tient pour un contenant mobilisé dans la visée d'un maintien de l'ordre social, que les jeunes rappeurs s'emploient à transformer.

Le rap enfin exprime un nouveau rapport avec la réalité dans la mesure où les jeunes rappeurs dénoncent les injustices sociales vécues au sein de la société. Les jeunes trouvent à travers l'appartenance à ce mouvement collectif le support pour revenir sur leur histoire

héritée et restituer la fierté de la résistance de leurs ancêtres, des leaders qui ont lutté pour leur liberté. Mais le rap est aussi un moyen de combattre la trace de ce passé esclavagiste et colonial toujours agissant dans le présent, qui perpétue la discrimination et les rapports de domination associés à la couleur de la peau et aux origines culturelles. Par ailleurs, le rap se présente également comme un tremplin pour développer leurs potentiels, pour produire des déplacements qui les conduisent à de nouvelles expérimentations subjectives et sociales dans la réalité.

La production des récits des jeunes rappeurs afin de partager leurs expériences et extérioriser leurs émotions se présente comme une parole adressée à l'autre réel et imaginaire, avec qui est entretenue une relation dialogique (Pecqueux, 2007), confirmant le pacte social au sein de la communauté. Carreiro (2007) montre que « la construction de la subjectivité passe par l'intériorisation des formes de reconnaissance sociale ». Le rap se présente ainsi avant tout comme l'expression de l'envie de ces jeunes de produire des liens, d'avoir une place sociale valorisée à travers la reconnaissance de ce qu'ils sont. Dans ce sens, ils sont unanimes à refuser l'idée selon laquelle le rap serait une expression violente, pour soutenir qu'il constitue un moyen d'exprimer la violence dans laquelle ils vivent, dans le but d'être compris par l'autre, et de partager leur éprouvé.

Nous avons montré dans ce travail que le rap prend son sens au sein du groupe de pairs, en tant que manifestation collective. Il ne doit en ce sens pas être conçu uniquement au niveau de la création individuelle. Les jeunes s'identifient à un discours, à un sentiment lié à leurs conditions de vie, en partageant des mots et un style propre. Il se présente comme l'expression du sujet social (Barus-Michel, 1987), unité signifiante qui renvoie à l'image du groupe, soutenant son action vers la construction d'un projet commun. Par ailleurs, c'est également au sein du groupe de pairs que le jeune rappeur construit l'affirmation de soi, à travers le regard de l'autre dans la proximité, qui soutient par la suite son rapport avec la société globale.

La construction de la fratrie au sein du mouvement hip-hop se présente dans le prolongement des liens construits dans la proximité de l'espace sociale entre les *frères*, les *manos*, les *brothers*. La mise en récit de l'éprouvé dans la localité à travers le rap conduit à un partage à l'origine de la résonance entre les différents vécus des jeunes des périphéries des grands centres urbains, élargissant la fratrie qui fonde l'émergence du

« nous » à travers des processus identificatoires qui conduisent les individus à s'inscrire dans un collectif rassemblant différents espaces urbains, différentes couleurs de peau et ethnies.

Dans un monde mondialisé, le rap se présente comme une manifestation qui relie les banlieues, les favelas, les périphéries du globe. Il est ainsi une autre facette de la globalisation, au-delà des dimensions économique et politique. Le rap relève d'une globalisation socio-culturelle, d'une mise en réseaux de principes et de valeurs, d'une quête d'alternatives différentes. Le rap permet à la fois l'enracinement dans la particularité locale, et le mouvement au-delà de la localité. Il se trouve ainsi au carrefour entre le local et le global, ouvrant aux possibilités de déplacement d'expériences, mais également de constructions identitaires, ce qui révèle les exigences de sortir des assignations identitaires figées, qui désignent le stigmaté, pour ouvrir à la multiplicité et à la mobilité d'appartenances.

Au sein des différents déplacements favorisés par le rap, la musique est également investie par les jeunes comme un moyen de mobilité sociale, de façon à mener une vie en dehors de la précarité. Ainsi, les potentialités d'action sur les dimensions symboliques et imaginaires constituant de la réalité sociale favorisées par cette expression artistique ne doivent pas masquer l'exigence d'actions des pouvoirs publics qui soutiennent la multiplication des déplacements entamés par le rap, suivies de mesures politiques et économiques essentielles au déploiement de l'exercice de la citoyenneté, qui se réalisent également par l'appropriation de l'ensemble de la ville par les jeunes.

Dans ce sens, est observé un paradoxe des discours qui, tout en voulant affirmer et soutenir les interventions et l'expression à travers le rap, finissent par faire de cette pratique la panacée pour la jeunesse habitant dans les espaces urbains stigmatisés, produisant une « citoyenneté restreinte » (Carreteiro, 2003), dans la mesure où elle ne se réalise que par la voie culturelle. L'activité artistique qui devrait être à l'origine d'une ouverture reproduit un enfermement dans la mesure où elle n'est pas accompagnée des solutions pour résoudre la question du chômage et du travail précaire. En contrepoint à ce discours, la revendication des rappers se place résolument du côté d'une multiplication des alternatives, de l'élargissement de l'éventail des possibilités pour les jeunes habitants dans ces espaces urbains stigmatisés.

Le rap et plus globalement le hip-hop auront atteint leur idéal quand les jeunes rappeurs pourront rêver d'autres avenir en dehors de la pauvreté qui ne se limiteront pas à celui de l'artiste confirmé (ou du joueur de football). Le hip-hop pourrait ainsi revenir autrement sur la dimension du rêve, essentielle à tout être humain, le chemin d'exception n'étant plus investi par l'idéal leurrant (Enriquez, 1997) comme moyen de réussite collective.

Les initiatives locales déployées à travers le hip-hop par les jeunes adultes du Blanc Mesnil et de Nova Iguaçu à D&T et Engajados suivent leur cours, et témoignent d'un avancement et d'une maturation de leurs réalisations. Dado, en rentrant au Brésil après son séjour en France en 2009 pour la réalisation du Projet France-Brésil, a écrit un livre qui restitue l'histoire du Movimento Engajados depuis 1998, à partir d'un récit autobiographique. A la fin de l'ouvrage, Dado donne rendez-vous à ses lecteurs dans dix ans : « *Ce livre se termine ici, mais on attend la deuxième partie en 2020. Notre histoire n'a pas de fin !* ». Il manifeste ainsi la ténacité de leur travail dans le prolongement et dans la consolidation de leurs actions. Nous recevons régulièrement par email des informations à travers l'Informativo Engajados, qui envoie à toutes les personnes associées à leur site les nouvelles des événements réalisés, des morceaux de rap enregistrés ainsi que des vidéo-clips des rappeurs liés à leur organisation. La dernière information, reçue le 11 juillet 2013, indique que Dado, Duval, Tiba XI et un rappeur lié à l'Engajados ont passé le mois de juin 2013 à Nancy ! En effet, lors de leur première venue en France en 2009, les membres d'Engajados sont également allés dans cette ville de l'est de la France, où ils ont établi des contacts avec une MJC de la ville par l'intermédiaire d'un collaborateur français du Movimento Engajados. En juin 2013, les artistes brésiliens se sont rendus à la MJC de Haut du Lièvre, où ont été mis en place des échanges avec les artistes locaux, à travers la réalisation de morceaux de rap et d'un vidéo-clip, qui porte comme titre « HDL à NI », les acronymes signifiant *Haut du Lièvre à Nova Iguaçu !* Selon l'information, les rappeurs participant au morceau ont tourné des images au sein des deux localités, ce qui, selon Dado, permettait de réaliser une comparaison entre les périphéries française et brésilienne ! La première réalisation avec les artistes blanc-mesnilois semble ainsi réinventée, et fournit d'autres ponts pour penser de nouveaux échanges et des possibilités inédites de rencontre. L'email raconte également qu'à leur retour de Nancy, le Movimento Engajados a été invité à participer à une audience organisée par la secrétaire nationale de la jeunesse avec Dilma Rousseff, suite aux manifestations contre les politiques du gouvernement, et notamment contre les dépenses pour la réalisation de la Coupe du monde en 2014. L'information affirme que la présidente brésilienne souhaitait

rencontrer les acteurs des manifestations, dont elle déplore la violence mais qu'elle reconnaît comme porteurs d'une expression légitime de la population dans un pays démocratique. Le groupe auquel Dado appartenait, faisant référence aux taux extrêmement élevés de mortalité violente chez la jeunesse noire, a dénoncé lors de la réunion le silence du gouvernement à propos de *l'extermination* de cette catégorie de population dans le pays. L'Engajados est engagé dans la campagne *Baixada Viva* (Baixada en vie), dont l'objectif est de produire un recensement sur la jeunesse de Nova Iguaçu afin de le confronter aux données officielles concernant le taux de violence dans la ville ainsi que la présence des pouvoirs publics dans la localité. Par ailleurs, l'Engajados continue la mise en place d'activités autour du hip-hop, en répondant aux appels d'offre afin d'obtenir le financement de leurs pratiques. L'expansion de leurs activités, ainsi que la légitimité conférée à leur parole, donne à voir l'évolution et la maturation de l'ONG qui se consolide également au niveau politique. Les réalisations d'Engajados montrent comment Dado et Duval ont su exploiter les possibilités d'action à travers le mouvement hip-hop, utilisé comme un moyen d'intervention sociale.

Du côté français, l'arrêt des activités de D&T à la Maison des Tilleuls n'a pas entraîné la disparition de l'association. La mort de Medhi a remis de la violence là où nous avions pensé que le rap pourrait l'arrêter, mais si la violence existe toujours, et si sa fin demeure un combat, le rap prouve aussi qu'elle ne le fera pas disparaître. L'ouverture de la nouvelle salle de D&T au centre-ville du Blanc Mesnil fait apparaître que l'expression artistique peut remettre de la vie, de l'activité, de la création à travers la constitution d'un nouveau lieu d'échange, mais également à travers l'arrivée de Pac, jeune rappeur de 18 ans, qui a pris la responsabilité des activités de l'association après l'éloignement d'Ali. Le fait que le « flambeau » soit repris par un jeune, et que l'association trouve le soutien des pouvoirs locaux nécessaires pour continuer ses activités révèle la vivacité de ce projet qui s'est montré capable d'inciter à l'engagement de nouveaux jeunes, de nouveaux partenaires. La suite des activités après la fin de notre recherche montre que malgré les achoppements qui peuvent le traverser, le rap renaît à chaque fois dans le monde entier, sous d'autres formes, et que le travail effectué ne sera jamais perdu.

Bibliographie

- 1) ABRAMO, H.W. ; BRANCO, P.P.M. (dir.) *Retratos da juventude brasileira análises de uma pesquisa nacional*, 2^o reimpressão, [2005] 2011, São Paulo, Ed. Fundação Perseu Abramo, 447 pages.
- 2) ABRAMO, H.W, « Condição juvenil no Brasil contemporâneo », ABRAMO, H.W. ; BRANCO, P.P.M. (dir.) *Retratos da juventude brasileira análises de uma pesquisa nacional*, 2^o reimpressão, [2005] 2011, São Paulo, Ed. Fundação Perseu Abramo, pp.37-72.
- 3) ANSART, P. « Le contre-transfert du chercheur dans l'analyse des idéologies », *Bulletin de psychologie*, 1986, Tome XXXIX, n° 377, pp- 805-808.
- 4) ANZIEU, D. *Le groupe et l'inconscient – L'imaginaire groupal*. 3^e Édition, Paris, Éd. Dunod, 1999, 260 pages.
- 5) APOLINARIO SALLES, M. *(In)visibilidade perversa. Adolescentes infratores como metáfora da violência*. São Paulo, Ed. Cortez, 2007, 360 pages.
- 6) ARDOINO, J. ; BARUS-MICHEL, J. « Sujet » in J.BARUS-MICHEL, J. ENRIQUEZ, E, LEVY, A. *Vocabulaire de psychosociologie*, Toulouse, Éd. Érès, 2006, pp. 258-265.
- 7) ASSOUN, P.L. *Frères et sœurs – Leçons de psychanalyse*. 2^o édition, Paris, Éd. Economica, 2003, 236 pages.
- 8) AUBERT, N. « La visibilité, un substitut à l'éternité ? » in AUBERT, N. ; HAROCHE, C. *Les tyrannies de la visibilité – Être visible pour exister ?* Toulouse, Éd. Érès, 2011, pp. 103-115.
- 9) AUBERT, N. ; HAROCHE, C. *Les tyrannies de la visibilité – Être visible pour exister ?* Toulouse, Éd. Érès, 2011, 355 pages.

- 10) BACHMANN, C ; BASIER, L. « Junior s'entraîne très fort ou le smurf comme mobilisation symbolique » *Langage et Société*, 1985, n° 34, pp. 57-68
- 11) BACHMANN, C. « Jeunes et banlieues » in FERRÉOL, G. (org.) *Intégration et exclusion dans la société française contemporaine*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1993, 129 – 154.
- 12) BADACHE, R. *Jeu de drôles. Jeunes et société : quand le théâtre transforme la violence*. Paris, La découverte, 2002, 224 pages.
- 13) BANCEL, N. ; BLANCHARD, P. ; LEMAIRE, S., « Les enseignements de l'étude conduite à Toulouse sur la mémoire coloniale » in BLANCHARD, P. ; BANCEL, N. ; LEMAIRE, S., (dir) *La fracture coloniale – La société au prisme de l'héritage colonial*. Paris, Édition La Découverte, 2006, pp. 251-258
- 14) BANLIEUE 89, 116 réalisations. *Manière de dire, manières de faire*, décembre 1989, 174 pages.
- 15) BARRET, J. *Le rap ou l'artisanat de la rime*, Paris, Éd. L'Harmattan, 2008, 190 pages.
- 16) BARRETO, A. S. « Notícias de uma guerra: estratégias, ameaças e orações », *Horizontes antropológicos*, 2007, vol.13, n.27, Porto Alegre jan.jun., pp. 183-212. http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832007000100009&lng=pt&nrm=iso accès 22 juin 2013.
- 17) BARUS - MICHEL, J. « Le chercheur premier objet de la recherche » in *Bulletin de psychologie* 1986, Tome XXXIX n 377, pp. 801 – 804.
- 18) BARUS - MICHEL, J. *Le sujet social, Etude de psychologie sociale clinique*, Paris, Éd. Dunod, 1987, 210 pages.
- 19) BARUS-MICHEL ; J. GIUST-DESPRAIRIES, F. ; RIDEL, L. *Crises. Approche psychosociale clinique*, Paris, Éd. Desclée de Brouwer, 1996, 315 pages.

- 20) BARUS - MICHEL, J. *Souffrance, sens et croyance – L'effet thérapeutique*, Toulouse, Éd. Érès, 2004, 189 pages.
- 21) BARUS-MICHEL, J. ENRIQUEZ, E, LEVY, A. *Vocabulaire de psychosociologie*, Toulouse, Éd. Érès, 2006, 590 pages.
- 22) BARUS-MICHEL, J. « Implication, significations et engagement » in GAULEJAC, V. (de), HANNIQUE, F., ROCHE, P. *La sociologie clinique, enjeux théoriques et méthodologiques*. Toulouse, Éd. Érès, 2007, pp. 193- 199.
- 23) BARUS-MICHEL, J. « Social et psychique, que sont-ils l'un à l'autre ? Articulation ou interdépendance ? » in « *Entre social et psychique: questions épistémologiques.* » Collection Changement Social n° 14, 2009, Paris, Éd. L'Harmattan, pp. 31 – 51.
- 24) BAUMAN, Z. *Le coût humain de la mondialisation*, Traduction d'Alexandre Abensour, Paris, Hachette littératures, 2011, 204 pages.
- 25) BAZIN, H. *La culture hip-hop*, Paris, Éd. Desclée de Brouwer, 1995, 305 pages.
- 26) BENJAMIN, W. « Le conteur » in *Expérience et Pauvreté*, Traduction inédite de l'allemand par Cédric Cohen Skalli, préface d'Élise Pestre, Petite Bibliothèque Payot, Paris, [1936] 2011, pp.51-106.
- 27) BENTOLILA, A. *Le verbe contre la barbarie. Apprendre à nos enfants à vivre ensemble*. Paris, Éd. Odile Jacob, 2008, 208 pages.
- 28) BERENSTEIN – JACQUES, P. *Les favelas de Rio – Un défi culturel*, Paris, Éd. L'Harmattan, 2001, 176 pages.
- 29) BIRMAN, J. « Je suis vu, donc je suis : la visibilité en question. » in AUBERT, N. ; HAROCHE, C. *Les tyrannies de la visibilité – Être visible pour exister ?* Toulouse, Éd. Érès, 2011, pp. 39-52.

- 30) BLANCHARD, P. ; BANCEL, N. ; LEMAIRE, S., (dir) *La fracture coloniale – La société au prisme de l'héritage colonial*. Paris, Éd. La Découverte, 2006, 315 pages.
- 31) BLANCHET A. (dir). *L'entretien dans les sciences sociales l'écoute, la parole et le sens*, Paris, Éd. Dunod, 1985, 284 pages.
- 32) BOURDIEU, P. ; BOLTANSKI. L. « Le fétichisme de la langue » in *Actes de la recherche en sciences sociales*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1975 , n° 4, juillet, pp. 02-32.
- 33) BOURDIEU, P. « La « jeunesse » n'est qu'un mot » in *Questions de sociologie*, Paris, Éditions Minit, 1980, pp. 143-154.
- 34) BOURDIEU, P. “ L'illusion biographique ” - *Actes de la recherche en sciences sociales*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1986, vol. 62-63, pp. 69-72.
- 35) BOURDIEU, P., PASSERON, J.P. *La Reproduction. Éléments pour une théorie du système d'enseignement*, Paris, Éd. Minit, 1970, 283 pages.
- 36) BOURDIEU, P. « Espace social et espace symbolique » in *Raisons pratiques – sur la théorie de l'action*, Paris, Éditions du Seuil, 1994 - a, pp. 15-35.
- 37) BOURDIEU, P. « L'économie des biens symboliques » in *Raisons pratiques – sur la théorie de l'action*, Paris, Éditions du Seuil, 1994 - b, pp. 177 – 217.
- 38) BURGOS, M.B. « Dos parques proletários ao Favela-Bairro : as políticas públicas nas favelas do Rio de Janeiro », in *Um século de Favela*, ZALUAR, A. ; ALVITO, M. 5° edição, Rio de Janeiro, Editora Fundação Getúlio Vargas, 2006, pp. 25- 60.
- 39) CANO, I. (org.) « Os donos do morro : uma avaliação exploratória do impacto das unidades de polícia pacificadora (UPPs) no Rio de Janeiro » Fórum Brasileiro de Segurança pública, em cooperação com o Laboratório de Análise da Violência – (LAV-UERJ), maio 2012, <http://riorealbog.files.wordpress.com/2012/07/relatc3b3riofinalcaf13.pdf> accès le 06 mai 2013, 227 pages.

- 40) CARRETEIRO, T. C. *Exclusion sociale et construction de l'identité: les exclus en milieux défavorisés au Brésil et en France*, Paris, Éd. L'Harmattan, 1993, 270 pages.
- 41) CARRETEIRO, T. C. « Sofrimentos sociais em debate », *Revista de psicologia da USP*, 2003, vol. 14, n° 3, pp. 57-72. <http://www.scielo.br/pdf/pusp/v14n3/a06v14n3.pdf> accès 12 mars 2013.
- 42) CARRETEIRO, T. C. « Corpo e contemporaneidade » in *Revista Psicologia em Revista*, Belo Horizonte, 2005, vol. 11, pp. 62 – 76.
- 43) CARRETEIRO, T. C. « Développer la pensée dans les groupes en souffrance » in ENRIQUEZ, E., HAROCHE, C., SPURK, J. *Désir de penser, peur de penser*, Lyon, Éd. Parangons/Vs, 2006, pp. 134 – 145.
- 44) CARRETEIRO, T. C. « Jeunesses brésiliennes, institutions et changement dans les groupes défavorisées » in *Adolescence* 2007/1, n° 59, pp. 61- 71. <http://www.cairn.info/revue-adolescence-2007-1-page-61.htm> accès 11 juillet 2013.
- 45) CARRETEIRO, T. C. ; UDE, W. « Juventude e virilidade: a construção social do ethos guerreiro » in *Pulsional revista de Psicanalise*, Rio de Janeiro, Ed. Escuta, 2007, vol. 191, pp 63-73.
- 46) CASSIN, R. « Acting out et passage à l'acte » in JODEAU-BELLE, L.; OTTAVI, L. (dir.) *Les fondamentaux de la psychoanalyse lacanienne. Repères épistémologiques, conceptuels et cliniques*, Rennes, Éd. Presses Universitaires de Rennes, 2010, pp.165 – 174.
- 47) CASTEL, R. *Les métamorphoses de la question sociale. Une chronique du salariat*, Paris, Éd. Gallimard, 1995, 809 pages.
- 48) CASTEL, R. ; HAROCHE, C. *Propriété privée, propriété sociale, propriété de soi. Entretiens sur la construction de l'individu moderne*, Paris, Éditions Fayard, 2001, 211 pages.

- 49) CASTEL, R. *La discrimination négative. Citoyens ou indigènes ?* Condé-sur-Noireau, Éditions du Seuil et La République des Idées, 2007, 139 pages.
- 50) CERTEAU, M (de) ; *Invention du quotidien .1 Arts de Faire* Éd. Gallimard, Paris, 1990, 350 pages.
- 51) CERTEAU, M (de) ; GIARD, L. ; MAYOL, P. *L'invention du quotidien 2. Habiter, cuisiner.* Nouvelle édition revue et augmentée, présentée par Luce Giard, Paris, Éd. Gallimard, 1994, 416 pages.
- 52) CERTEAU, M. (de) *L'étranger ou l'union dans la différence*, Éditions du Seuil, 2005, 208 pages.
- 53) CHAMBOREDON, J.C, LEMAIRE, M. « Proximité spatiale et distance sociale dans les grands ensembles » in *Revue Française de Sociologie*, 1970, vol. XI, N°1, Janvier-mars, pp. 03-33.
- 54) CHANG, J. *Can't stop, won't stop. Une histoire de la génération hip-hop.*, Traduit de l'anglais par Héloïse Esquié, 4^e Édition, Paris, Éditions Allia, 2011, 666 pages.
- 55) CHASSEGUET-SMIRGEL, J. *L'Idéal du Moi – Essai psychanalytique sur la 'maladie d'Idéalité'*. Ligugé/Vienne, Éd.Tchou, 1975, 292 pages.
- 56) COHEN, J ; LINDGAARD, J. « De l'Atlantique noir à la mélancolie postcoloniale », *Mouvements* 2007, n° 51, p. 90-101. <http://www.cairn.info/revue-mouvements-2007-3-page-90.htm> accès le 04 mars 2013.
- 57) CORDEIRO, A. « Convergence 84 : retour sur un échec », *Plein droit*, 2005, n° 65-66, p. 59-63. www.cairn.info/revue-plein-droit-2005-2-page-59.htm. accès le 27 avril 2013
- 58) COSTA, S. *Os dois Atlânticos. Teoria social, anti-racismo, cosmopolitismo*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2006, 267 pages.

- 59) COUCHARD, F. *La psychologie clinique interculturelle*, Paris, Éd. Dunod, 1999, 127 pages.
- 60) CUBERO, J. *L'émergence des banlieues – au cœur de la fracture sociale*, Toulouse, Éd. Privat, 2002, 125 pages.
- 61) CUNHA, N. V. da ; DA SILVA MELLO, M. A. « Novos conflitos na cidade: A UPP e o processo de urbanização na favela » in *Dilemas : Revista de Estudos de Conflito e Controle Social*, 2011, vol. 4, n° 3, Jul/Ago/Set, - pp. 371-401.
- 62) DABÈNE, O. *Exclusion et politique à Sao Paulo. Les outsiders de la démocratie au Brésil*. Paris, Éditions Karthala, 2006, 243 pages.
- 63) DAYRELL, J. *A música entra em cena. O rap e o funk na socialização da juventude*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2005, 303 pages.
- 64) DE OLIVEIRA, A. ; RODRIGUES, A.O. « Industrialização na periferia da região metropolitana do Rio de Janeiro: novos paradigmas para velhos problemas » *Semestre Económico*, 2009, vol.12, n.spe24, pp. 127-143.
http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0120-63462009000200008&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt accès 22 juin 2013
- 65) DEVEREAUX, G. *De l'angoisse à la méthode dans les sciences de comportement*. Paris, Éd. Flammarion, 1980, 474 pages.
- 66) DONZELOT, J. *L'invention du social – Essai sur le déclin des passions politiques*. Paris, Éd. Fayard, 1984, 263 pages.
- 67) DONZELOT, J. ; ESTÈBE, P., *L'État animateur – Essai sur la politique de la ville*, Paris, Éd. Esprit, 1994, 238 pages.
- 68) DONZELOT, J. *Quand la ville se défait. Quelle politique face à la crise des banlieues ?* Paris, Éditions du Seuil, 2008, 186 pages.

- 69) DONZELOT, J. (dir.) *À quoi sert la rénovation urbaine ?*, Paris, PUF, 2012, 238 pages.
- 70) DUBET, F. *La galère : jeunes en survie*. Paris, Éditions Fayard, 1987, 503 pages.
- 71) DUBET, F. LAPEYRONNIE, D. *Les quartiers de l'exil*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, 245 pages.
- 72) ENRIQUEZ, E. *A organização em análise*. Tradução de Francisco da Rocha Filho, Petropolis, Editora Vozes, 1997, 302 pages.
- 73) ENRIQUEZ, E. « Le groupe : lieu d'oscillation entre repli identitaire et travail d'interrogation » *Revue Française de psychanalyse*, 3/1999 – a , pp. 801- 814.
- 74) ENRIQUEZ, E. « La rencontre du groupe. Dialogue entre Didier Anzieu et Eugène Enriquez », *Revue Française de psychanalyse*, 3/1999 – b, pp. 737-749.
- 75) FAURE, S. ; GARCIA, M. G. *Culture hip-hop, jeunes des cités et politiques publiques*. Paris, Éd. La dispute, 2005, 188 pages.
- 76) FAVRET – SAADA, J. *Les mots, la mort, les sorts*, Paris, Éd. Gallimard, 1977, 427 pages.
- 77) FAVRET – SAADA, J, CONTRERAS, C. *Corps pour corps. Enquête sur la sorcellerie dans le Bocage*, Éd. Gallimard, 1981, 369 pages.
- 78) FAVRET-SAADA, J. « Être affecté », *Gradhiva*, 1990, n° 8, pp. 03-09.
- 79) FAVRET – SAADA, J. *Désorceller*, Lonrai, Éditions de l'Olivier, 2009, 167 pages.
- 80) FERREZ, *Capão Pecado*, Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2005, 149 pages.
- 81) FLAUZINA, A.L.P. *Corpo Negro caído no chão – o sistema penal e o projeto genocida do Estado Brasileiro*, Rio de Janeiro, Editora Contraponto, 2008, 186 pages.

- 82) FONAGY, I. « Les bases pulsionnelles de la phonation », *Revue Française de psychanalyse*, 1970, XXXIV, 1, pp. 101 – 136.
- 83) FREUD, S. *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, Paris, Éd. Gallimard, [1915-16, 1916-17], 1932 (Traduit de l'Allemand par Anne Berman, 1936) version électronique http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/nouvelles_conferences/Nouv_conf_psychalyse.pdf
- 84) FREUD, S. *Pour introduire le narcissisme*, Paris, Presses Universitaires de France – Bibliothèque de Psychanalyse, [1914] 2005, pp.81-105.
- 85) FREUD, S. *L'inquiétante étrangeté*, Paris, Folio, Essais, [1919] 2006, pp. 209 263.
- 86) FREUD, S. *Au - delà du principe du plaisir*, Paris, Petite bibliothèque Payot, Éd. Payot & Rivages, [1920] 2001, pp.47–128.
- 87) FREUD, S. *Psychologie des foules et analyse du moi*. Paris, Petite bibliothèque Payot, Éd. Payot & Rivages, [1921] 2001, pp.129 – 242.
- 88) FREUD, S. *Sur quelques mécanismes névrotiques dans la jalousie, la paranoïa et l'homosexualité* in « Névrose, psychose et perversion » Paris, Presses Universitaires de France, [1922] 1973, pp. 271-281.
- 89) FREUD, S. *Le moi et le ça*. Paris, Petite bibliothèque Payot, Éd. Payot & Rivages, [1923] 2001, pp.243–305.
- 90) FREIRE, P. *Ação cultural para a liberdade*, Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1980, 176 pages.
- 91) FREYRE, G. *Maîtres et esclaves: la formation de la société brésilienne*, trad. du portugais par Roger Bastide, Paris, Éd. Gallimard, 1997, 550 pages.
- 92) GAULEJAC, V (de). LEONETTI, I., *La lutte des places Insertion et désinsertion*, Paris, Éd. Desclée de Brouwer, 1994, 287 pages.

- 93) GAULEJAC, V. (de) *La névrose de classe. Trajectoire sociale et conflits d'identité*. 3^e édition, Paris, Éd. Hommes et Groupes Editeurs, 1999, 310 pages.
- 94) GAULEJAC, V. (de), HANNIQUE, F., ROCHE, P. *La sociologie clinique, enjeux théoriques et méthodologiques*. Toulouse, Éd. Érès, 2007, 350 pages.
- 95) GAULEJAC, V. (de) *Les sources de la honte*, Paris, Éd. Desclée de Brouwer, 2008, 316 pages.
- 96) GAULEJAC, V. (de) "Au-delà du psychologisme et du sociologisme", in "*Entre social et psychique: questions épistémologiques*." Collection Changement Social, n° 14 Paris, Éd. L'Harmattan, 2009, pp. 11- 29.
- 97) GEERTZ, C. « Jeu d'enfer. Notes sur le combat de coqs balinais » in *Bali – Interprétation d'une culture*, traduit par Denise Paulme et Louis Evrad, Paris, Éd. Gallimard, 1983, pp 165 - 215.
- 98) GHIO, B. « *Le rap français : désirs et effets d'inscription littéraire*. » Thèse de doctorat soutenue en octobre 2012, à L'Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3 en Littérature française et comparée, 492 pages.
- 99) GILLIBERT, J. « Récits de vie » in *Revue française de psychanalyse. Le narratif*, 1998, tome LXII, juillet-septembre, pp. 731-740.
- 100) GILROY, P. *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*, Traduction Jean-Philippe Henquel, Paris, Éditions Kargo, 2003, 333 pages.
- 101) GIUST-DESPRAIRIES, F. « *Le désir de penser. Construction d'un savoir clinique* », Paris, Éd. Téraèdre, 2004, 169 pages.
- 102) GIUST-DESPRAIRIES, F. "La clinique : enjeux d'une position épistémologique » in CIFALI, M., GIUST-DESPRAIRIES, F. '*De la clinique : un engagement pour la formation et la recherche*' ED. De Boeck, Bruxelles, 2006 - a, pp 165 – 186.

103) GIUST-DESPRAIRIES, F. « Représentation et imaginaire » in J.BARUS-MICHEL, J. ENRIQUEZ, E, LEVY, A. *Vocabulaire de psychosociologie*, Toulouse, Éd. Érès, 2006 - b, pp. 231- 250.

104) GOFFMAN, E. *Stigmate, les usages sociaux des handicaps*, Paris, Editions de Minuit, 1975, 175 pages.

105) GOMES, N. L. « Educação, identidade negra e formação de professoras/as: um olhar sobre o corpo negro e o cabelo crespo. » *Educação e Pesquisa* , Jun 2003, vol.29, no.1, p.167-182.

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-97022003000100012&lng=pt&nrm=iso accès : 12 mars 2013

106) GOMES DA SILVA, J.C. « Arte e educação : a experiência do movimento hip hop paulistano. » in NUNES DE ANDRADE, E. (org.) *Rap e educação, rap é educação*, São Paulo, Ed. Summus, 1999, pp. 23-38.

107) GOUDAILLIER, J.P, *Comment tu tchatches ! Dictionnaire du français contemporain des cités*, Édition 2001, Préface Claude Hagège, Paris, Éd. Maisonneuve et Larose, 2001, 304 pages.

108) HALL, S. *Identités et cultures. Politiques des Cultural Studies*, Traduit de l'anglais par Christophe Jaquet, Édition établie par Maxime Cervulle, Paris, Édition Amsterdam, 2008, 411 pages.

109) HALL, S. « Nouvelles ethnicités » in HALL, S. *Identités et cultures. Politiques des Cultural Studies* Traduit de l'anglais par Christophe Jaquet, Édition établie par Maxime Cervulle, Paris, Édition Amsterdam, 2008 - a, pp. 287 - 297.

110) HALL, S. « Qui a besoin de l'identité ? » in HALL, S. *Identités et cultures. Politiques des Cultural Studies* Traduit de l'anglais par Christophe Jaquet, Édition établie par Maxime Cervulle, Paris, Édition Amsterdam, 2008 - b, pp. 267 - 285.

- 111) HAMMOU, K. *Une histoire du rap en France*. Paris, Éditions La découverte, 2012, 302 pages.
- 112) HERSCHMANN, M. *O funk e o Hip Hop invadem a cena*, 2^o edição, Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2005, 304 pages.
- 113) HONNETH, A. *La lutte pour la reconnaissance*. Paris, Éditions du Cerf, 2000, 232 pages.
- 114) HOUARD, N. « Au nom de la mixité sociale », in DONZELOT, J. *À quoi sert la rénovation urbaine ?*, Paris, PUF, 2012, pp. 25-41.
- 115) JUNIOR, J. *Da favela para o mundo. A historia do grupo cultural Afro Reggae*, 2^o edição, Rio de Janeiro, Editora Ediouro, 2006, 279 pages.
- 116) KAËS, R. *Le complexe fraternel*, Paris, Édition Dunod, 2008, 240 pages.
- 117) KAËS, R. *Les alliances inconscientes*. Paris, Édition Dunod, 2009, 248 pages.
- 118) KAËS, R. *L'appareil psychique groupal*, 3^o édition, Paris, Édition Dunod, 2010, 255 pages.
- 119) KAUFFMANN, I. ; LAFARGUE DE GRANGENEUVE; L. « Pluriactivité et amateurisme hip-hop et techno aux portes des mondes de l'art. » in BUREAU, M.C. ; PERRENOUD, M. ; SHAPIRO, R. *L'artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2009, pp. 145 – 159.
- 120) KAUFMANN, J.C. *La vie H.L.M. usages et conflits*. Paris, Éditions Economie et Humanisme, Les éditions ouvrières, 1983, 182 pages.
- 121) KOKOREFF, M. *La force des quartiers – de la délinquance à l'engagement politique*, Paris, Éd. Payot, 2003, 349 pages.
- 122) KRISTEVA, J. *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Folio- Essais, 2004, 294 pages.

- 123) LAGES E SILVA, R. ; NEVES DA SILVA, R. « Paradigma preventivo e logica identitaria nas abordagens sobre o hip-hop ». *Fractal Revista de Psicologia*, 2008, v. 20 – n. 1, Jan./Jun, pp. 135-148.
- 124) LAPASSADE, G. ROUSSELOT, P. *Le rap ou la fureur de dire*, Paris, Éditions Loris Talmart, 1996, 143 pages.
- 125) LAPASSADE, G. « Observation participante » in BARUS-MICHEL, J. ENRIQUEZ, E, LEVY, A. *Vocabulaire de psychosociologie*, Toulouse, Éd. Érès, 2006, pp. 375- 390.
- 126) LAPEYRONNIE, D. « Assimilation, mobilisation et action collective chez les jeunes de la seconde génération d’immigration maghrébine » in *Revue Française de Sociologie*, 1987, avril-juin, XXVIII, pp. 287-318.
- 127) LAPEYRONNIE, D. « La banlieue comme théâtre colonial, ou la fracture coloniale dans les quartiers ». in BLANCHARD, P. ; BANCEL, N. ; LEMAIRE, S., (dir) *La fracture coloniale – La société au prisme de l’héritage colonial*, Paris, Édition La Découverte, 2006, pp. 213 – 222.
- 128) LAPEYRONNIE, D. *Ghetto urbain. Ségrégation, violence, pauvreté en France aujourd'hui*, Paris, Éd. Robert Laffont, 2008, 624 pages.
- 129) LAPLANCHE, J. et J.B. PONTALIS, *Vocabulaire de la psychanalyse*, 5^e édition, Paris, Bibliothèque de Psychanalyse, PUF, 2007, 523 pages.
- 130) LEAL, S.J.M. *Acorda hip-hop ! : despertando um movimento em transformation*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 2007, 455 pages.
- 131) LEBRUN, J. *Un monde sans limite, essai pour une clinique psychanalytique du social*. Toulouse, Éd. Érès, 2003, 246 pages.
- 132) LEEDS, A. ; LEEDS, E. *A sociologia do Brasil urbano*. Tradução de Maria Laura Viveiros de Castro, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1978, 327 pages.

- 133) LEFEBVRE, H. *La production de l'espace*. 4^o édition, Paris, Éd. Librairie de l'architecture de la ville, 2000, 485 pages.
- 134) LEPOUTRE, D. *Cœur de Banlieue. Codes, rites et langages*. Paris, Éditions Odile Jacob, 1997, 459 pages.
- 135) LEVI- STRAUSS, C. *Tristes tropiques*, Paris, Édition Plon, 1955, 504 pages.
- 136) LEVY, A. « Les pathologies du lien social » in GIUST-DESPRAIRIES, F., GAULEJAC, V. de *La subjectivité à l'épreuve du social*, Paris, Éd. L'Harmattan, 2009, pp. 49-54.
- 137) LOPES, A. C. *Funk-se quem quiser – No batidão negro da cidade carioca*, 1^o edição, Rio de Janeiro, Editora Bom texto, 2011, 224 pages.
- 138) MACHADO DA SILVA, L. A. “Afinal, qual é a das UPPs?” mars 2010, pp. 01-07 http://www.observatoriodasmetroles.ufrrj.br/artigo_machado_UPPs.pdf. accès 06 mai 2013.
- 139) MALAGUTI BATISTA, V. *Difíceis ganhos fáceis – Drogas e juventude pobre no Rio de Janeiro*. 2^o edição, Rio de Janeiro, Instituto Carioca de Criminologia, Editora Revan, 2003,152 pages.
- 140) MASSA, A., *La symbolisation comme une possibilité d'émergence du sujet : une expérience des jeunes en risque de violence qui construisent des masques*. Mémoire en Sociologie du Pouvoir, présenté en septembre 2005 à Paris VII Denis Diderot sous la direction de M.Vincent de Gaulejac, 96 pages.
- 141) MASSA, A. « Le mouvement Hip Hop : un pont reliant les jeunes des banlieues et des favelas » in RITA, n^o 4, décembre 2010, mise en ligne le 10 décembre 2010. <http://www.revue-rita.com/regards-56/le-mouvement-hip-hop.html> accès 16 juillet 2013

- 142) MASSA, A. « "Donner, recevoir, rendre " ou la « restitution » dans une recherche clinique » in GAULEJAC, V. (de) ; GIUST-DESPRAIRIES, F. MASSA, A. *La recherche clinique en sciences sociales*, Toulouse, Éd. Érès, 2013, pp. 99-114
- 143) MAUGER, G. « Les mondes des jeunes » *Sociétés contemporaines*, Paris, Éd. L'Harmattan, n° 21 mars, 1995, pp. 5-14.
- 144) MAUGER, G. *Les bandes, le milieu et la bohème populaire – Études de sociologie de la déviance des jeunes des classes populaires (1975-2005)*, Paris, Éditions Belin, 2006, 253 pages.
- 145) MAUGER, G. *La sociologie de la délinquance juvénile*. Paris, Éd. La Découverte, 2009, 122 pages.
- 146) MAUSS, M. *Essai sur le don – forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*
Préface de Florence Weber, Paris, Édition Quadrige – PUF, [1925] 2007, 249 pages.
- 147) MIJOLLA, A. de (dir.) Comité éditorial : GOLSE, B., MIJOLLA-MELLOR, S. de, PERRON, R. *Dictionnaire International de la Psychanalyse. Concepts, notions, biographies, œuvres, événements, institutions*. Tome I et II, Paris, Hachette Littératures, 2005, 2122 pages.
- 148) MIJOLLA, A. (de) « Identification », in MIJOLLA, A. de (dir.), *Dictionnaire international de psychanalyse*, Paris, Hachette Littératures, 2005, pp. 810 – 815.
- 149) MIJOLLA-MELLOR, S. (de) « Idéal du Moi », in MIJOLLA, A. (de) (dir.), *Dictionnaire international de psychanalyse*, Paris, Hachette Littératures, 2005, pp. 807 – 808.
- 150) MORIN, E. *Introduction à la pensée complexe*. Paris, Éditions du Seuil, 2005, 158 pages.

151) MOSCONI, N. « Les recherches sur la socialisation différentielle des sexes à l'école » in LEMEL, Y. et ROUDET, B. *Filles et garçons jusqu'à l'adolescence. Socialisations différentielles*. Paris, L'Harmattan, 1999, pp. 85-116.

152) MV BILL, ATHAIDE, C. *Falcão mulheres e o tráfico*, Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2007, 270 pages.

153) MV BILL, ATHAIDE, C. *Falcão meninos do tráfico*, Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2006, 251pages.

154) NERI, M. (dir.) *UPP2 e a Economia da Rocinha e do Alemão: Do Choque de Ordem ao de Progresso*, FGV, CPS, Centro de Políticas Sociais Fundação Getulio Vargas, Rio de Janeiro, 22 de Novembro de 2011, 50 pages, http://www.cps.fgv.br/cps/bd/favela2/TEXTO_COMPLETO_FAVELA2_SITE.pdf accès 16 juillet 2013.

155) NUNES DE ANDRADE, E. (org.) *Rap e educação, rap é educação*, São Paulo, Editora Summus, 1999, 168 pages.

156) OBLET, T. ; VILLECHAISE, A. « Les leçons de la rénovation urbaine : de la ville fantasmée à la ville du possible ? » in DONZELOT, J. (dir.) *À quoi sert la rénovation urbaine ?*, Paris, PUF, 2012, pp.119-136.

157) OLIVEIRA, J.S. (de) ; MARCIER, M.H. « A palavra é favela » in ZALUAR, A. ; ALVITO, M. *Um século de Favela*, 5^o edição, Rio de Janeiro, Editora Fundação Getulio Vargas, 2006, pp. 61 - 144.

158) PAGÈS, M. *L'implication dans les sciences humaines. Une clinique de la complexité*. Paris, Éd. L'Harmattan, 2006, 274 pages.

159) PAGÈS, M. ; BONETTI, M. ; GAULEJAC, V. (de) [et al.], *L'emprise de l'organisation*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, 261 pages.

160) PECQUEUX, A. *Voix du rap. Essai de sociologie de l'action musicale*. Paris, Éd. L'Harmattan, 2007, 269 pages.

161) PERALVA, A.; ADORNO, S. « Dialogues sur la violence et la démocratie en France et au Brésil. » *Culture & Conflits*, 3/2005, n° 59. pp.5-9.

162) PERALVA, A. « Violence de Banlieue et politisation juvénile. » *Culture & Conflits*, 1995, n° 18, pp. 49–61.

163) PERALVA, A. *Violence et démocratie. Le paradoxe brésilien*, Paris, Éditions Balland, 2001, 188 pages.

164) PERLMAN, J. *O mito da marginalidade. Favelas e politica no Rio de Janeiro*, Tradução de Waldívia Marchiori Portinho, 3^e édition, São Paulo, Ed. Paz e Terra, 2002, 377 pages.

165) PINCON-CHARLOT, M.; RENDU, P. *Espace des équipements collectifs et ségrégation sociale*, Paris, Centre de Sociologie Urbaine, 1981, 165 pages.

166) PINÇON, M. ; PINÇON-CHARLOT, M. *Voyage en grande bourgeoisie- journal d'enquête*, 2^e Édition, Paris, Quadrige, PUF, 2002, 186 pages.

167) PINCON, M. ; PINCON-CHARLOT, M. *Les ghettos du gotha: comment la bourgeoisie défend ses espaces*, Paris, Éditions du Seuil, 2007, 294 pages.

168) POLI, A. « Faire face au racisme en France et au Brésil : de la condamnation morale à l'aide aux victimes », *Cultures & Conflits* 3/2005, n°59, pp.11- 45.

169) RANCIERE, J. *Le partage du sensible, esthétique et politique*, Paris, La fabrique éditions, 2000, 75 pages.

170) RICOEUR, P. « Identité Narrative », *Revue Esprit Paul Ricoeur*, 1988 - 7, juillet-aout, pp. 295 –

171) ROCHA, A. *Cidade Cerzida – A costura da cidadania no morro Santa Marta*. Rio de Janeiro, Ed. Relume Durama, 2000, 142 pages.

172) ROCHE, P. ; BORDET, J. *Quartiers populaires, dynamiques sociopolitiques et interventions. Nouvelle revue de psychosociologie*, Toulouse, Éditions Érès, n°12- automne 2011, 295 pages.

173) SANTOS, G. ; SANTOS, M.J. ; BORGES, R. « A juventude negra » in ABRAMO, H.W. ; BRANCO, P.P.M. (dir.) *Retratos da juventude brasileira análises de uma pesquisa nacional*, 2° reimpressão, [2005] 2011 São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, pp. 291-302.

174) SARTRE, J.P. *Saint Genet comédien et martyr*, Paris, Éd. Gallimard, 1952, 692 pages.

175) SAUVADET, T. *Le capital guerrier. Concurrence et solidarité entre les jeunes de cités*. Paris, Éd. Armand Colin, 2006, 303 pages.

176) SAWAIA, B. « Introdução : exclusão ou inclusão perversa » in SAWAIA, B. (dir.) *As artimanhas da exclusão – análise psicossocial e ética da desigualdade social*. 6° edição, Petropolis, Editora Vozes, 2006, pp. 07-13.

177) SAYAD, A. *L’immigration ou Les paradoxes de l’altérité. 2. Les enfants illégitimes*. Éd. Raisons d’agir, 2006, 207 pages.

178) SHAPIRO, R. « Du smurf au ballet. L’invention de la danse hip-hop. » in HEINICH, N. ; SHAPIRO, R., *De l’artification, enquêtes sur le passage à l’art*. Lassay-les-Châteaux, Éditions de l’École des Hauts Études en Sciences Sociales, 2012, pp. 171 – 192.

179) SHUSTERMAN, R. « Pragmatisme, art et violence : le cas du rap », *Mouvements*, 2003, n°26 mars-avril, pp 116- 122.

180) SOUSA SANTOS, B. (de) “As tensões da modernidade : Direitos Humanos, globalização, culturas, interculturalidades, multiculturalismo, ocidente e islamismo” in *Revista da Associação dos Magistrados Brasileiros*, 2001, ano 5, n° 10.

181) SPIVAK, G. C. *Les subalternes peuvent-elles parler ?* Traduit de l'anglais par Jérôme Vidal, Paris, Éditions Amsterdam, 2009, 109 pages.

182) STORA, B. Quand une mémoire (de guerre) peut en cacher une autre (coloniale). in BLANCHARD, P. ; BANCEL, N. ; LEMAIRE, S., (dir) *La fracture coloniale – La société au prisme de l'héritage colonial*, Paris, Édition La Découverte, 2006, pp. 59-67.

183) TAKEUTI, N. “Movimentos culturais juvenis nas “periferias” e inventividades sociais” in MARTINS, P.H.; MEDEIROS, R. *América Latina e Brasil em perspectiva*, Recife, Editora Universitária UFPE, 2009, pp. 331-350.

184) TAKEUTI, N. “Refazendo a margem pela arte e pela politica” in *Nômadas*, Bogotá, Universidad Central Colombia, 2010, n° 32, jan./jun. pp. 13-25.
http://www.ucentral.edu.co/movil/images/stories/iesco/revista_nomadas/32/nomadas_32_1_t_refazendo_a_margem_pela_arte_e_politica.pdf accès 18 avril 2013.

185) TASSIN, D. *Rock et production de soi: une sociologie de l'ordinaire des groupes et des musiciens*, Paris, Éd. L'Harmattan, 2004, 300 pages.

186) TOMMASI, L. (de) « Espaços e tempos de participação – Jovens brasileiros, espaços e tempos de participação politica ». in *Debate – Juventudes em rede : jovens produzindo educação, trabalho e cultura, Salto para o futuro*, novembro 2007, Boletim 24, pp.12- 20.

187) TOMMASI, L. (de) *Sintonia Jovem O que pensam e desejam os “jovens brasileiros”* 2008, Fundação Padre Anchieta/Cultura Data, 100 pages.

188) VALLADARES, L. *La favela d'un siècle à l'autre. Mythe d'origine, discours scientifiques et représentations virtuelles*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2006, 229 pages.

189) VENTURA, Z. *Cidade Partida*, São Paulo, Editora Schwarcz, 1994, 280 pages.

190) VIANNA, H. *O Funk Funk Carioca : festas e estilos de vida metropolitanos*,

dissertação de mestrado, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1987, 108 pages, accès <http://www.overmundo.com.br/banco/o-baile-funk-carioca-hermano-vianna> le 16 mai 2013.

191) VIEILLARD-BARON, H., *Banlieue, ghetto impossible ?* Saint-Etienne, Éd. L'aube, 1996, 167 pages.

192) VIEILLARD-BARON, H. *Banlieues et périphéries. Des singularités françaises aux réalités mondiales.* 2^{ème} édition, Paris, Hachette Supérieur, 2011- a, 304 pages.

193) VIEILLARD-BARON, H « Banlieue, quartier, ghetto : de l'ambiguïté des définitions aux représentations » in ROCHE, P. ; BORDET, J. *Quartiers populaires, dynamiques sociopolitiques et interventions. Nouvelle revue de psychosociologie*, Éditions Érès, n°12-automne, 2011-b, pp. 27- 40.

194) WACQUANT, L. *Corpo e alma – Notas etnográficas de um aprendiz de boxe.* Rio de Janeiro, Relume Duramá, 2002, 294 pages.

195) WACQUANT, L. *Parias Urbains – Ghetto – Banlieue – Etat.* Paris, Éd. La Découverte, 2006, 332 pages.

196) WAISELFISZ, J. *Mapa da violência 2013 mortes matadas por armas a fogo*, Centro Brasileiro de estudos Latino Americanos, 55 pages.

http://www.mapadaviolencia.org.br/pdf2013/MapaViolencia2013_armas.pdf accès 08 mai 2013.

197) WELLER, W. « A construção de identidades através do hip hop: uma análise comparativa entre rappers negros em São Paulo e rappers turcos-alemães em Berlim ». *Caderno CRH*, Salvador, 2000, n°. 32, jan./jun, pp. 213-232.

<http://www.cadernocrh.ufba.br/include/getdoc.php?id=887&article=88&mode=pdf&OJSSID=0a59ce5843929e3aa10256098b1cef87> accès : 04 mars 2013.

198) WELLER, W. « O Hip Hop como possibilidade de inclusão e de enfrentamento da discriminação e da segregação na periferia de São Paulo ». *Caderno CRH*, 2004, Salvador, v. 17, n. 40, Jan./Abr., pp. 103-116.

<http://www.cadernocrh.ufba.br/include/getdoc.php?id=878&article=9&mode=pdf> accès : 04 mars 2013

199) WINNICOTT, W. *Jeu et réalité*, Paris, Éditions Gallimard, Folio Essais, 1975, 277 pages.

200) ZACCAÏ-REYNERS, N. “Jouer pour penser? Expérience ludique et réflexivité”. In ENRIQUEZ, E., HAROCHE, C., SPURK, J. *Désir de penser, peur de penser*, Lyon, Éd. Parangons/Vs, 2006, pp. 24-39.

201) ZALUAR, A.; ALVITO, M. *Um século de Favela*, 5^o edição, Rio de Janeiro, Editora Fundação Getulio Vargas, 2006, 372 pages.

202) ZALUAR, A. *A máquina e a revolta. As organizações populares e o significado da pobreza*. 2^o edição, São Paulo, Editora Brasiliense, 1994, 265 pages.

203) ZUMTHOR, P. *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, 263 pages.

Filmographie :

- *Scarface*, Brian De Palma, 1983, 165 minutes.

- *L.A.P.A.*, Cavi Borges et Emilio Domingos, 2007, 75 minutes.

- *Notorius B.I.G.*, George Tillman Jr. ,2009, 115 minutes.

- *Saudade*, Katsuya Tomita, 2012, 167 minutes.

- *Do the Right Thing*, Spike Lee, 1989, 120 minutes.

- *La haine*, Mathieu Kassovitz, 1995, 95 minutes.

- *Mães do hip-hop*, Movimento Enraizados,

<http://www.youtube.com/watch?v=TyeNAPB5hMI> 26,58 minutes accès 12 mars 2013.

- *Iguaçu-Mesnil: un rap franco brésilien*, Ana Massa et Bettina Ghio, 2011, 06 minutes.

http://video-streaming.orange.fr/high-tech-science/iguacu-mesnil-un-rap-franco-bresilien_7900130.html accès 12 mars 2013

- *Minha área* - Direção: Cavi Borges, Emilio Domingos, Gustavo Melo e Gustavo Pizzi

Glossaire

Asfalto : Bitume, argot pour faire référence aux quartiers de la ville et à la ville en général, en opposition à la favela.

Barraco : Habitation pauvre, construite à base des matériels de fortune. Nom donné aux habitations des favelas.

Blaze : Le nom artistique du rappeur.

Bled : Employé par les jeunes pour faire référence au pays d'origine. Peut désigner non seulement les pays arabes, mais aussi des pays de l'Afrique Noire. Ce mot arabe a été l'objet d'une appropriation par le vocabulaire des jeunes pour identifier un espace géographique qui sous-entend à la fois une origine, un déplacement et une dimension affective.

Carioca : Issu de la ville de Rio de Janeiro.

Comunidade : Favela. Ce mot a commencé à être utilisé pour évacuer le sens péjoratif associé au mot favela. L'utilisation de ces deux termes est controversée, opposant ceux qui pensent que donner un autre nom est une façon de combattre un stigmate et ceux qui pensent qu'il s'agit de le dissimuler.

CST : Centre Social des Tilleuls.

MJC : Maison des Jeunes et de la Culture.

Maison des Tilleuls : Bâtiment où fonctionnent le CST et la MJC des Tilleuls. (Les trois noms sont utilisés au Blanc-Mensil pour faire référence au même lieu).

Crew : Groupe de rappeurs.

Doublures : Quand d'autres rappeurs chantent des passages spécifiques du morceau, pour « doubler » la voix du rappeur auteur du rap.

Favelado/ favelada : habitant(e) d'une favela.

Flow : « Débit ou phrasé du rap, façon d'interpréter vocalement les paroles sur une « instru ». Correspondant à la signature vocale de chaque rappeur, le flow est le résultat de la conjonction entre la rythmicité de la profération des paroles, la gestion du souffle, les associations de mots entre eux et leurs sonorités, la tessiture vocale, et bien sûr l'appariement à une « instru ». » (Pecqueux, 2007, p. 123)

Mano : Argot pour dire irmão, « frère » ou « fréro ».

Mineiro : Issu de l'État du Minas Gerais.

Moleque (s)/ Molecada : Gamins, groupe de gamins. Des « petits ».

Morro : Colline. Utilisé comme un synonyme de « favela ».

Molecada : Argot pour « groupe de petits ».

Morceau : Une composition, un rap.

Paulista : Issu de l'État de São Paulo, au Brésil.

Petits : Les jeunes adolescents de la cité, jusqu'à l'âge d'environ 15 ans.

Piroga : Une sorte de bateau.

Poser : Chanter ou enregistrer un morceau de rap.

Real : Monnaie brésilienne.

Sample (échantillon) : Il s'agit d'un fragment de quelques secondes, prélevé dans une œuvre musicale préexistante, puis réintroduit dans un autre contexte (à l'aide d'un sampler) pour former une nouvelle œuvre. Souvent, l'échantillon est produit en boucle, ce qui donne la base d'une *instru*. (Pecqueux, 2007, p. 124).

Tag : Signature faite à l'aide d'un spray ou d'un stylo.

Annexes



**Favela da Rocinha à côté des quartiers huppés, dans la zone Sud de Rio de Janeiro
(source internet)**



Via Apia, rue de Rocinha où nous avons suivi les ateliers de rap (source internet)



**Cité du 212, quartier Nord du Blanc-Mesnil.
Photo prise par un jeune rappeur lors d'un atelier photo réalisé à D&T.**



**La Barrière, quartier Nord du Blanc-Mesnil.
Photo prise par un jeune rappeur lors d'un atelier photo réalisé à D&T.**



**Centre commercial des Tilleuls, quartier Nord du Blanc-Mesnil.
Photo prise par un jeune rappeur lors d'un atelier photo réalisé à D&T.**



**T3, quartier Nord du
Blanc-Mesnil.
Photo prise par un
jeune rappeur lors
d'un atelier photo
réalisé à D&T.**



**T2 - Place Hassan
Laaraj, quartier
Nord du
Blanc-Mesnil.
Photo prise par un
jeune rappeur lors
d'un atelier photo
réalisé à D&T.**



Cité des Tilleuls, quartier Nord du Blanc-Mesnil. Photo prise par un jeune rappeur lors d'un atelier photo réalisé à D&T.



Centre social des Tilleuls/ Maison des Tilleuls/MJC. Quartier Nord du Blanc-Mesnil. Photo prise par un jeune rappeur lors d'un atelier photo réalisé à D&T



Cave d'un immeuble à Lucarne, quartier Nord du Blanc-Mesnil. Photo prise par un jeune rappeur lors d'un atelier photo réalisé à D&T.

L'association



Présente

L'Atelier Freestyle



L'atelier se déroulera pendant les vacances scolaires (les lundi, mercredi et vendredi de 14 à 18h)

**Invitation distribuée aux
jeunes blanc-mesnilois
pour venir à la
découverte de la salle de
D&T en janvier 2008**



présente



Du 07/07 jusqu'à la fin du mois

Graphisme conçu par Mer.1

**Affiche pour
l'invitation à un atelier
free-style à D&T**



Premier jour d'activité à D&T et découverte de la salle au Centre social des Tilleuls. A l'époque, l'association n'avait pas de cabine d'enregistrement...

Parce que chaque passionné a un projet...

L'équipe de

Vous invite à l'inauguration de sa nouvelle salle

Le jeudi 10 février, à 18h00

5ème étage du Château d'eau

Place du Forum à Blanc Mesnil

...et parce que chaque projet peut réunir les passionnés...

Invitation pour l'inauguration de la nouvelle salle de D&T dans le centre ville du Blanc-Mesnil en février 2011, suite à la fermeture de la salle dans le Centre Social des Tilleuls en juin 2009.



Logo Projet France-Brésil réalisé par un jeune du Blanc-Mesnil

**QUATRE ARTISTES BRÉSILIENS
AU BLANC MESNIL
DU 9 AU 20 JUIN 2009**

AU PROGRAMME :

Mercredi 10 juin, à partir de 14h, Maison des Tilleuls : atelier DJ animé par les brésiliens, projection du clip Iguaçu-Mesnil, documentaire « Mères des rappeurs », micro ouvert..

Samedi 13 juin, à partir de 13h, salle Talents et Développement : atelier production d'instru et séances d'enregistrement Brésil featuring France.

Mercredi 17 juin, à partir de 14h, au centre social du 212 : atelier DJ, projection du clip Iguaçu-Mesnil, documentaire « Mères des rappeurs », micro ouvert sur le thème du slam.

Samedi 20 juin, à partir de 15h : stand Brésil - France à la fête des associations, concert des rappeurs brésilien et micro ouvert.

Séances d'enregistrements supplémentaires sur demandes, joindre ANA (06 59 47 69 33) ou Anne (06 66 05 47 94)

Affiche pour divulgation duProjet France-Brésil avec logo réalisé par un habitant du Blanc-Mesnil

France-Brésil, version hip-hop



Mercredi 19 novembre, un atelier d'écriture hip-hop d'un genre particulier s'est déroulé à la maison des Tilleuls. En partenariat avec cette dernière, l'association Talent et Développement a en effet lancé un projet France-Brésil. Au programme, la réalisation d'un clip en commun des deux côtés de l'Atlantique. L'atelier, animé par E-One, a permis de faire naître la version française des lyrics. «Talent et Développement a une vocation éducative, explique Omar Kebet, son coordinateur. Une étudiante brésilienne nous a proposé de tisser des liens avec les favelas, où elle suit deux associations.» Le clip sera disponible mi-décembre, après un aller-retour au Brésil.

Article paru dans « Le journal » hebdomadaire blanc-mesnilois du 28 novembre 2008 au moment de la réalisation de l'atelier à D&T pour la réalisation du morceau de rap Iguçu-Mesnil

Culture

«Iguçu-Mesnil»

Le rap à l'heure brésilienne

Ils ont en commun la culture hip-hop ! Quatre rappers venus de Rio de Janeiro ont rencontré l'année dernière des musiciens blanc-mesnilois. Ils sont de retour et depuis le 10 juin animent des ateliers et des concerts. Pour prolonger ces échanges fructueux...

«J'ai fait un rêve qui est en train de se concrétiser», raconte Ana Massa, une jeune femme brésilienne qui est à l'origine de la rencontre entre quatre rappers de Rio de Janeiro et des Blanc-Mesnilois. Son rêve, c'était que ces jeunes, qui ont en commun la culture hip-hop, notamment à travers leur musique, se rencontrent. C'est chose faite depuis l'année dernière au Blanc-Mesnil. DJ Seneca, Dumont, Léo da XIII et Dudu de Morro Agudo du réseau Enraizados (1) sont venus enregistrer quelques freestyles avec Djezel, Amine, Karim 93 et les autres rappers de «Blankok» qui fréquentent la salle de l'association «Talents et Développement» à la maison des Tilleuls. Ils sont de retour depuis le 10 juin pour présenter non seulement le film issu de ces échanges mais également des ateliers et des concerts

la barrière de la langue, nous avons en commun la passion du hip-hop.» D.M.A., comme l'indique la médaille qu'il porte au cou, est un «activiste» de cette culture. Son nom d'artiste fait référence à une favela de Rio - le «Morro Agudo» où il est né et habite encore actuellement. C'est là qu'il a créé le mouvement puis le réseau Enraizados (Enracinés) qui fait la promotion de la culture hip-hop à fort impact social et de ses participants, «des uns apprennent des autres. Nul besoin d'une école de musique pour faire le DJ, du rap, de la breakdance ou des graffitis.»

La culture hip-hop dans cette favela pauvre de la banlieue - Iguçu - de Rio est une manière pour les jeunes de s'en sortir, et de résister aux deux bandes rivales qui s'y affrontent. C'est le cas de Léo da



DEPUIS SA CRÉATION, LE RÉSEAU ENRAIZADOS S'EST ÉTENDU PAR-DELÀ LES OCÉANS, EN PASSANT PAR L'AFRIQUE ET L'ASIE, JUSQU'EN EUROPE, LA FRANCE ET BIEN SÛR LE BLANC-MESNIL.

locaux organisés en partenariat avec le Deux Pièces Cuisine, le Grajar 93 et les maisons pour tous des Tilleuls et du chemin Notre Dame, avec le soutien de la commune.

A l'invitation du chorégraphe-danseur Mehdi Slimani, les quatre rappers «ariocass» (2) se sont produits le 13 juin au stade Jean Bouin, lors du Battle Duo Mythique : «Breakdance&New Styles». Le 20 juin, ils seront également présents à la fête des associations, à la rencontre de la population blanc-mesniloise.

«Nous sommes très curieux de travailler avec les rappers du Blanc-Mesnil», déclare Dudu de Morro Agudo (3), par-delà les frontières et

XIII qui, depuis un an, donne des cours de production musicale tout en continuant à rapper. La dont une partie de l'histoire est racontée par sa mère dans un documentaire vidéo «Mães de hip-hop» (Les mères du hip-hop) projeté le 17 juin en mairie, dans la salle Roucaute. Depuis sa création, le réseau Enraizados s'est étendu non seulement à seize autres États brésiliens et par-delà les océans, en passant par l'Afrique et l'Asie, jusqu'en Europe, la France et bien sûr Le Blanc-Mesnil.

Un rap bilingue et un clip «Iguçu-Mesnil», du nom de deux «spets plériques» (comme disent les autochtones culturels brésiliens) concer-

nées, Nova Iguçu de Rio et Le Blanc-Mesnil près de Paris, a été créé pendant un atelier d'écriture à la maison des Tilleuls lors de la rencontre entre hip-hoppeurs brésiliens et blanc-mesnilois l'année dernière.

Reste pour Ana Massa à réaliser la deuxième partie de son rêve : emmener des jeunes Blanc-Mesnilois au Brésil pour se rendre compte des conditions de vie des rappers d'Enraizados. Pour l'instant, les uns et les autres continuent à voyager en musique.



photos : Américo Moreira

(1) www.enraizados.com.br - ce réseau a été créé par plusieurs fois au Brésil dans le premier dans ostéogène «Organização de juventude». (2) L'un des habitants de Rio de Janeiro. (3) DJ Seneca

Article paru dans « Le journal » hebdomadaire blanc-mesnilois le 19 juin 2009 au moment de la réalisation du Projet France-Brésil



Soirée hip-hop au siège de l'Engajados à Nova Iguaçu



Soirée hip-hop au siège de l'Engajados à Nova Iguaçu



Atelier DJ à Nova Iguaçu

Paroles de rap récupérées pendant les ateliers free-style à D&T

- ce vent vient pas bloquer
blanks Krok c'est la c'te
- Dit pas de grossier même si tu
est énervé
- pourquoi d'insulte j'ai enfin
apris à parler
- pourquoi s'embraille j'ai
enfin appris à me calmer.
- la réalité c'est qu'on veut
bake l'ekt
- mais en comprend pas qu'on
s'mange toujours des rags bars
- arrête de faire la kaira
arrête de faire la kaira <sup>(s'aggraver qq plus
pour l'air qui fait)</sup>
simon à jour à l'arrêché ^{à l'arrêché} à l'arrêché

J'ai en ft avec MDL & HANSO, 1, 1
Diego tra ki gère le micro, 2
comme une beath entnt & se pain késo, 1, 3
Tro phere derien le' bomo d'aube ki galen
en bas d' hall, 4
on gere la Téce Ti2/euls, 5
Gnon le bite p2 toi c tra (Zup) <sup>arrête -
"de son
(arrête)</sup>
TIS crew (ki) 2 afite, 9
Diego _{Diego} _{Diego}

On mani le refrain, x2
On mani la chanson.
On gere les couplets,
on gere les lyrics.
on mani les mesure,
augmente le volume!
a fon dans ta caisse,
T.L.O.S on encaisse.

J'ai en ft avec MDL & HANSO, 1, 1
Diego tra ki gère le micro, 2
comme une beath entnt & se pain késo, 1, 3
Tro phere derien le' bomo d'aube ki galen
en bas d' hall, 4
on gere la Téce Ti2/euls, 5
Gnon le bite p2 toi c tra (Zup) <sup>arrête -
"de son
(arrête)</sup>
TIS crew (ki) 2 afite, 9
Diego _{Diego} _{Diego}

J'ai en ft avec MDL & HANSO, 1, 1
Diego tra ki gère le micro, 2
comme une beath entnt & se pain késo, 1, 3
Tro phere derien le' bomo d'aube ki galen
en bas d' hall, 4
on gere la Téce Ti2/euls, 5
Gnon le bite p2 toi c tra (Zup) <sup>arrête -
"de son
(arrête)</sup>
TIS crew (ki) 2 afite, 9
Diego _{Diego} _{Diego}

On mani le refrain, x2
On mani la chanson.
On gere les couplets,
on gere les lyrics.
on mani les mesure,
augmente le volume!
a fon dans ta caisse,
T.L.O.S on encaisse.

On mani le refrain, x2
On mani la chanson.
On gere les couplets,
on gere les lyrics.
on mani les mesure,
augmente le volume!
a fon dans ta caisse,
T.L.O.S on encaisse.

Loi de la municipalité de Rio de Janeiro qui désigne le Hip-Hop comme un mouvement culturel musical de caractère populaire et qui prohibe des discriminations ou préjugés liés à cette expression :

LEI Nº 5.472, de 26 de junho de 2012

Define o Hip-Hop como movimento cultural musical de caráter popular no Município do Rio de Janeiro e dá outras providências.

Autor: Vereador João Mendes de Jesus

O PREFEITO DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO, faço saber que a Câmara Municipal decreta e eu sanciono a seguinte Lei:

Art. 1º Fica definido que o Hip-Hop é um movimento cultural e musical, de caráter popular do Município do Rio de Janeiro.

Art. 2º Fica vedado qualquer tipo de discriminação ou preconceito, seja de natureza social, racial, cultural ou administrativa contra o Hip-Hop ou seus integrantes.

Art. 3º Os artistas de Hip-Hop são agentes da cultura popular, e como tal, devem ter seus direitos respeitados.

Art. 4º Compete ao Poder Público assegurar a esse movimento a realização de suas manifestações próprias, como festas, bailes, reuniões, sem quaisquer regras discriminatórias, assegurando o mesmo tratamento dado a outras manifestações da mesma natureza, como, por exemplo, o samba.

Parágrafo único. Os assuntos relativos a esse movimento cultural são, prioritariamente, da competência da Secretaria Municipal de Cultura ou outros órgãos ligados à cultura, que deverão disponibilizar espaços para apresentações, bem como promover a conscientização de seus direitos.

Art. 5º Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.

EDUARDO PAES