



HAL
open science

Recompositions sociales depuis une scène indépendante à Lima, cumbia fusión et gráfica popular dans un contexte néolibéral

Lucie Miramont

► **To cite this version:**

Lucie Miramont. Recompositions sociales depuis une scène indépendante à Lima, cumbia fusión et gráfica popular dans un contexte néolibéral. Anthropologie sociale et ethnologie. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2020. Français. NNT : 2020TOU20024 . tel-03522439

HAL Id: tel-03522439

<https://theses.hal.science/tel-03522439v1>

Submitted on 12 Jan 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



THÈSE

En vue de l'obtention du
DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par l'Université Toulouse 2 – Jean Jaurès

Présentée et soutenue par

Lucie MIRAMONT

Le 8 octobre 2020

**Recompositions sociales depuis une scène indépendante à Lima,
Cumbia fusión et gráfica popular dans un contexte néolibéral
Tome 1**

École doctorale : **TESC - Temps, Espaces, Sociétés, Cultures**

Spécialité : **Anthropologie sociale et historique**

Unité de recherche : **LISST - Laboratoire Interdisciplinaire Solidarités, Sociétés, Territoires**

Thèse dirigée par

M. Francis DUPUY

Professeur d'anthropologie, Université Toulouse – Jean Jaurès, LISST-CAS

Jury

M^{me} Sophie CHEVALIER

Professeure, Université de Picardie – Jules Verne, Habiter le Monde

M^{me} Anne RAULIN

Professeure émérite, Université Paris Nanterre, Sophiapol

M^{me} Carmen SALAZAR-SOLER

Directrice de recherche CNRS – CERMA

M^{me} Modesta SUAREZ

Professeure, Université Toulouse – Jean Jaurès, FRAMESPA

M. Guy THUILLER

Maître de conférences, Université Toulouse – Jean Jaurès, LISST-CIEU

Recompositions sociales depuis une scène indépendante à Lima
***Cumbia fusión et gráfica popular* dans un contexte néolibéral**

Thèse de doctorat en Anthropologie Sociale et Historique

Université Toulouse 2 – Jean Jaurès

Présentée et soutenue par Lucie Miramont

Le 8 octobre 2020

Remerciements

J'aimerais tout d'abord remercier mon directeur de thèse, Francis Dupuy, pour sa confiance et la liberté qu'il a pu me laisser dans l'élaboration de ma thèse, ce qui m'a permis d'acquérir une grande autonomie ainsi qu'un point de vue critique et réflexif sur ce travail de recherche.

Je remercie également les membres de mon comité de suivi Modesta Suárez et Jean-Pierre Chaumeil pour leurs conseils et leurs encouragements. Un très grand merci également à Gérard Borrás pour sa relecture et ses critiques fines et constructives.

Je tiens également à adresser mes plus chaleureux remerciements à toute l'équipe de l'Institut Français d'Etudes Andines et à sa directrice, Évelyne Mesclier, pour les deux très belles années de travail passées ensemble.

J'adresse aussi mes remerciements à l'Ecole doctorale TESC et au Laboratoire LISST-CAS de l'Université Toulouse 2 Jean Jaurès, à la Fondation Martine Aublet et au Musée du Quai Branly – Jacques Chirac, ainsi qu'à l'Institut des Amériques, pour les aides à la recherche qui m'ont permis de mener à bien ce projet.

Obviamente, estoy muy agradecida de haber tenido la suerte de trabajar con la gente linda y entusiasta de la movida independiente limeña, las bandas La Nueva Invasión, Barrio Calavera, Los Mirlos, Los Chapillacs, Los Truchas, y los grafistas de Ruta Mare, Brochagorda, Amapolay, Faite, Nidea-Familia Gutiérrez y Elliot Tupác. Sin ustedes, su buen humor, su honestidad y su paciencia, nada de todo eso hubiera sido posible. ¡Gracias chic@s!

Je veux également adresser un immense merci à mes collègues doctorants, jeunes chercheurs et amis, Alice Constans, Alice Portet, Arthur Morenas, Aurélio Labat, Caroline Laurent, Cécile Noilhan, Coralie Razous, Lora Labarère, Sofia Pequignot et Vincent Girard pour leurs relectures, leurs recommandations et surtout leur soutien tout au long de ma thèse, d'un côté comme de l'autre de l'Atlantique.

Enfin, ce travail n'aurait jamais été mené à son terme sans la bienveillance et l'infinie patience de mes parents et de mon frère Clément, merci à vous.

Y gracias a ti, Alonso, por haberme aguantado y apoyado con ánimo y mucho humor estos últimos años, desdramatizando y haciendo que la vida sea bonita.

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	7
1 POLITIQUES ÉCONOMIQUES ET PRATIQUES CULTURELLES À LIMA	27
1.1 UN CENTRE POLITIQUE ET ÉCONOMIQUE : ÉMERGENCE DE LA THÉMATIQUE IDENTITAIRE.....	28
1.1.1 Une ville carrefour	28
1.1.2 L'identité, question des élites blanches liméniennes	31
1.2 (RE)CONFIGURATIONS URBAINES ET SOCIALES À PARTIR DES MIGRATIONS INTERNES.....	40
1.2.1 Les causes du phénomène migratoire depuis les années 1950.....	40
1.2.2 Les conséquences : transformation sociales et spatiales	48
1.2.3 Les années 1990 : l'avènement du néolibéralisme.....	69
1.2.4 « <i>Éxito del migrante</i> », <i>chicha</i> et « <i>cultura combi</i> »	80
1.3 NOURRIR UNE RÉFLEXION SUR LA « QUESTION IDENTITAIRE » À PARTIR D'UN TERRAIN URBAIN	91
1.3.1 Repenser la migration.....	91
1.3.2 Création de nouveaux communs culturels	102
1.3.3 Morcellement et appropriation des discours sur l'identité.....	134
2 LA <i>MOVIDA</i>	141
2.1 CARACTÉRISTIQUES DE CETTE SCÈNE LIMÉNIENNE.....	142
2.1.1 « <i>No somos originales, somos herederos</i> »	142
2.1.2 Fusions musicales et mutations visuelles	173
2.1.3 Une scène qui se dit « alternative », « indépendante » et « populaire ».....	185
2.2 ENJEUX : ÊTRE VISIBLES ET AUDIBLES.....	193
2.2.1 Prendre position dans un espace urbain	193
2.2.2 Développer un marché culturel	200
2.2.3 Faire émerger un autre discours	205
2.3 LES STRATÉGIES	226
2.3.1 Se développer dans l'informalité.....	226
2.3.2 Créer une image fédératrice et représenter une génération	248
2.3.3 Mettre en avant un discours et un esprit contestataires	253

2.3.4	Laisser le public s'approprier les événements et les créations.....	272
2.3.5	Faire son <i>show</i>	283
3	UNE DYNAMIQUE ÉMERGENTE	299
3.1	AU-DELÀ DES APPARENTS ENJEUX IDENTITAIRES : VERS LES RECOMPOSITIONS SOCIALES	300
3.1.1	Une « fin de l'exotisme » pour sortir des impasses de l'identité	301
3.1.2	Péruanité 2.0.....	310
3.2	PARADOXES ET PROCESSUS.....	319
3.2.1	Valorisation d'un produit culturel péruvien et labellisation de l'alternatif.....	320
3.2.2	Internationalisation.....	328
3.2.3	Décalage entre les discours antisystème et les pratiques	336
3.2.4	La concrétisation de certaines aspirations	351
3.3	« ALGO SE ESTÁ CREANDO »	362
3.3.1	En action de création	362
3.3.2	Vers une re-construction du collectif	368
	CONCLUSION.....	377
	BIBLIOGRAPHIE	385

INTRODUCTION

Un champ thématique balisé

La ville de Lima, par sa formation, son histoire, sa diversité et le quotidien de ses habitants se révèle être un exemple aussi complexe qu'édifiant de plusieurs processus qui sont actuellement en marche en Amérique Latine. À partir de l'étude d'une scène artistique indépendante contemporaine qui s'est construite dans cette capitale, nous proposons d'observer certains des mécanismes qui viennent conditionner et organiser les rapports sociaux. Ces derniers résultent de grandes tendances mondiales comme de spécificités locales allant de la nouvelle situation de vassalité économique que connaît le Pérou, à des créations proprement péruviennes et liméniennes qui témoignent de ruptures ou de négociations avec des patrons culturels, politiques et identitaires dominants et globalisés.

Lorsque l'on commence à parler de « mondialisation », puis de « globalisation » pour qualifier les rapports internationaux et les dynamiques qui les régissent à la fin du XX^e siècle, la plupart des pays latino-américains, dont le Pérou, sont alors insérés dans des flux de circulation internationaux et intercontinentaux de personnes, de biens et d'informations, orchestrés dans leur majorité par les États-Unis et l'Europe. Dans ces pays, les conséquences économiques se mesurent à l'aune de l'hégémonie du modèle capitaliste et d'une idéologie néolibérale. Prenons ici, avant toute chose, le temps de nous arrêter sur le terme de « néolibéralisme ». Comme le rappelle Serge Audier, il a longtemps été envisagé comme « [...] un "ultralibéralisme", entendu comme une doctrine qui promeut la réduction drastique de l'État dans la vie économique et sociale, au bénéfice du secteur privé et des forces du marché, le tout sur fond d'une conception viscéralement individualiste » (Audier, 2013 : 21). Dans le prolongement de la perspective développée par Michel Foucault dans ses cours au Collège de France, Serge Audier souligne que cet apparent « retrait » de l'État pourrait en réalité relever d'une force d'« interventionnisme », « [...] une nouvelle modalité de l'action étatique visant à promouvoir partout – y compris dans son propre fonctionnement – et volontairement une société de concurrence généralisée » (Audier, 2013 : 22). C'est à partir de cette définition-là que nous parlerons du néolibéralisme et du projet politique et social d'une « société concurrentielle » qu'il contient (*ibid.*).

Malgré la libéralisation des économies au niveau mondial, on aurait tort de penser qu'une homogénéisation culturelle suivrait le pas, avec des modèles hermétiques qui

s'imposeraient depuis les grandes puissances économiques sur l'ensemble de l'Amérique Latine, aux dépens des spécificités locales et par le biais de la « culture de masse » véhiculée par les flux d'information. Marc Abélès proposait ainsi en 2008 d'abandonner cette thèse d'une nouvelle forme de colonisation culturelle menée par un centre – qui correspondrait, dans le cas de la citation suivante, aux États-Unis – sur des périphéries, alors appelées « pays en développement » ou « pays émergents », l'entrée de ces derniers dans l'économie capitaliste mondiale par le biais des modèles néolibéraux les faisant *de facto* sortir de la catégorie de « pays du tiers-monde ».

Quand on évoque la question culturelle, il est clair que l'on a affaire à un débat qui prend aussitôt une dimension politique et suscite le plus souvent un manichéisme aux formes plus ou moins élaborées qui n'en finit pas de dénoncer l'impérialisme de la culture de masse *made in USA* et prône la résistance des opprimés de toute origine face à cet envahisseur qui n'a de cesse d'imposer ses séries TV, ses films hollywoodiens, sa *fast food* et ses chaussures de sports fabriquées à bas prix par des populations surexploitées. Sur le front de la culture, *Big Brother* l'aurait-il définitivement emporté ? Il n'est pas douteux que la dénonciation de l'impérialisme culturel ait un fondement bien réel. En même temps, force est de constater que la plupart des sociétés n'ont rien perdu de leurs spécificités. (Abélès, 2008 : 44-45)

Cette hégémonie d'un système économique capitaliste, doublé d'une idéologie néolibérale, et l'avènement apparent de cette culture de masse nord-américaine sur les pays latino-américains ne seraient ainsi qu'une perspective de surface, selon laquelle la perte de spécificités, de pouvoir d'action et de création au niveau local serait aussi évidente qu'irréversible. Michel Foucault, dans ses cours au Collège de France, invitait déjà à se positionner en contrepoint à cette vision d'une apparente homogénéisation en prenant en compte la « résistance », quelle que soit sa forme (Foucault, 2011). Arjun Appadurai proposait lui aussi de changer de méthode d'analyse pour travailler sur des pays pour lesquels le statut de « colonie » avait laissé place à une situation postcoloniale où les jeunes États se retrouvaient dans une nouvelle situation de dépendance. Par le biais du concept de « *scapes* » (paysages) et en ayant recours à l'idée d'une capacité d'imagination des individus, il réfutait à la fois l'idée que les flux qui composent le phénomène de globalisation soient à sens unique et celle qui reviendrait à penser les sociétés de ces pays en situation postcoloniale dans une situation de réception passive de modèles exogènes (Appadurai, 2005). C'est en effet dans une multitude de « paysages » sociaux et spatiaux qu'intervient une capacité d'imagination qui crée des espaces qu'Arjun Appadurai, comme Marc Abélès, qualifient de « déterritorialisés », qui n'obéissent pas aux mêmes règles de construction que l'État-nation et au sein desquels émergent des modèles d'organisation, de consommation et des mouvements culturels spécifiques. S'ils peuvent sembler se construire « contre » un modèle hégémonique ou comme

une « réponse » locale à des influences et injonctions internationales, il convient davantage de penser ces modèles en termes de négociation, d'adaptation et d'inventivité. Ces dernières découleraient alors d'une situation de rencontre entre deux systèmes animés par des enjeux qui ne s'opposent pas nécessairement les uns aux autres.

C'est à partir de ces considérations – une globalisation et homogénéisation des économies avec le libéralisme d'une part et une permanence des spécificités locales ou régionales de l'autre – que l'on peut ouvrir une étude sur la ville de Lima. En effet, une migration extrêmement importante vers la côte et surtout vers la capitale, en particulier depuis la zone andine s'est opérée au Pérou depuis les années 1950, un exode rural massif qui relève d'une tendance mondiale tout au long du XX^e siècle mais qui aura des conséquences particulières et décisives sur la capitale. Cette migration, dont nous détaillerons les causes et les conséquences, s'explique avant tout par une centralisation des activités économiques, décisionnelles et intellectuelles qui ont rendu la ville de Lima moderne et attractive, en particulier pour les paysans qui cherchaient un avenir meilleur que celui qui s'offrait à eux dans un monde rural et agricole. Ce phénomène migratoire continu a connu son apogée dans les années 1980 avec la confluence de deux crises, l'une économique au cours du premier gouvernement d'Alan García (1985-1990) et l'autre d'ordre politique et social, d'une grande violence, correspondant au conflit armé interne avec Sentier Lumineux. Pour fuir la misère et la violence, le chemin vers la capitale est alors celui que vont prendre des millions de Péruviens dans ces décennies charnières entre les deux siècles. Les nouveaux arrivants s'installent ainsi dans les pourtours de Lima et s'y organisent pour survivre.

Au beau milieu d'une des pires crises politiques et économiques du Pérou républicain, Alberto Fujimori est élu en 1990 et réalise un virage économique libéral aussi décisif que radical par rapport au gouvernement précédent. À partir de ce moment-là, la population issue des migrations andines, qui était jusqu'alors marginalisée et dont la participation aux activités économiques de la capitale n'avait pas encore eu de véritable impact, trouve des auspices favorables et un champ totalement libre pour pouvoir prospérer. Cela se fait dans la plus grande informalité et dans la continuité de l'organisation qui avait été mise en place par ces nouveaux Liméniens que le système économique formel rejetait. Cette informalité a ainsi fait partie « stratégies » qui ont permis aux migrants de s'établir et de mettre en place des activités économiques, à tel point qu'elle finira par devenir un modèle de développement, dans un premier temps dans ces nouveaux espaces de la ville, puis dans l'ensemble de la capitale et, finalement, de l'économie et des modes de fonctionnement péruviens.

Outre ce système d'organisation informel qui finit par faire loi dans la plupart des secteurs d'activité au début du XXI^e siècle, les migrations massives vers Lima sont réellement à l'origine de la construction la ville actuelle, ayant redessiné ses contours voire même effacé ses limites spatiales dans certains espaces où l'habitat de fortune s'étend à perte de vue. Dans cette nouvelle ville en construction, les migrants seront d'abord mis à l'écart de l'activité politique et de la production intellectuelle alors monopolisées par les élites *criollas*¹ de la capitale. Cela n'empêchera cependant pas ces personnes d'asseoir leur présence et leur activité dans ce nouvel espace urbain où, nous le verrons, la créativité et l'invention sont permanentes pour contourner une organisation urbaine et un marché du travail excluants. Dans les nouveaux quartiers, dont la plupart n'ont pas encore d'habitat réellement pérenne, naît la *chicha*, que nous considérons, d'un point de vue conceptuel, comme un ensemble qui englobe plusieurs champs de la culture et de la vie sociale.

La *chicha* correspond à la fois à un genre musical qui mélange le *huayno* andin, la *cumbia* et la guitare électrique, et à une esthétique, la *gráfica popular*, que l'on retrouve en particulier sur des affiches très colorées qui annoncent les concerts de musique *chicha*, avec des lettrages fluo sérigraphiés ou calligraphiés au pinceau. La particularité de la *chicha*, en tant que musique ou qu'esthétique, réside dans le fait qu'elle se développe en étant conditionnée par l'informalité économique qui règne dans les quartiers qui se sont formés avec la migration. Alors que la production culturelle et les tendances « officielles », celles des élites, restaient tournées vers le folklore ou les productions étrangères, la *chicha* finit par devenir incontournable dans toute la ville, diffusée par une industrie musicale informelle aussi florissante qu'insaisissable et qui a prospéré en marge de tout cadre légal, au gré des concerts autoproduits et autogérés, des radios, cassettes et CD pirates. Ce mouvement culturel sur lequel portent de nombreux travaux en sciences humaines² est ainsi devenu totalement emblématique de la ville de Lima dont la population s'est transformée dans le dernier quart du XX^e siècle.

Contemporaine de la *chicha* mais ayant une diffusion et une audience plus réduites, la scène punk et rock de Lima, dite « *subte* »³, se développe également entre les années 1980 et

¹ Définition donnée par le *Diccionario de la Real Academia Española* : « *criollo/a* : se dit d'une personne, descendante d'Européens, née sur d'anciens territoires espagnols en Amérique et dans certaines colonies européennes dudit continent ». Afin de ne pas créer de confusion avec le terme français « créole » qui renvoie à une autre réalité sociale, historique et géographique, nous utiliserons le terme en castillan. [En ligne] Consulté le 12/12/19. <https://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=criollo>

² Nous citerons par exemple ceux de Wilfredo Hurtado Suárez, José Antonio Llorens Amico ou, plus récemment, Raúl Romero, qui font partie des auteurs à dédier des monographies au thème de la *chicha*.

³ « *Subte* » est l'abréviation de « *subterránea* », soit « sous-terrine », faisant référence aux lieux des concerts, souvent confidentiels et dans les sous-sols de certains édifices ou bars.

1990, en particulier dans le district du Centro. Très inspirée par les scènes européennes, cette scène connaîtra ses moments d'effervescence et ses creux, mais comptera surtout une myriade de groupes, parfois éphémères, dont les concerts et les productions, informels et autogérés comme ceux de la scène *chicha*, ont marqué les esprits. Si *subte* et *chicha* sont à première vue deux courants totalement antagoniques aux niveaux esthétique et musical, ils présentent de nombreux points communs organisationnels ou symboliques et dans le fait qu'ils ont inspiré une nouvelle génération d'artistes.

La scène *subte*, bien qu'ayant été foisonnante, restera relativement confidentielle, tandis que la *chicha*, diffusée dans toute la capitale, va constituer pour l'anthropologie un parfait terrain d'étude pour observer les dynamiques sociales propres au nouveau tissu urbain. Les principaux travaux sur ce thème sont ainsi articulés d'une part autour de l'aspect artistique concret, soit plastique et musical, mais également sur la symbolique de ces créations culturelles et ce qu'elles pouvaient représenter. Les études menées sur la *chicha* voient ainsi en elle la matérialisation d'une de fusion entre une identité rurale, paysanne ou indigène, et une identité urbaine, blanche ou *criolla* qui se caractériserait par des modèles de fonctionnement et des aspirations inspirées de tendances occidentales. L'identité et ce qui en constituerait les manifestations et représentations culturelles faisant partie des thématiques de prédilection dans les études sur les pays latino-américains, la *chicha* apparaît alors comme une sorte de matérialisation du « multiculturalisme », terme que les chercheurs⁴ et les institutions officielles ont fini par adopter pour parler d'identité dans ces espaces marqués par la diversité.

Le multiculturalisme fait ainsi partie des cadres conceptuels auxquels nous nous sommes confrontée au cours de notre travail de recherche sur la ville de Lima, sur les nouvelles constructions sociales et les productions culturelles dont elle est le théâtre. Il constitue, selon Christian Gros et David Dumoulin Kervan, une façon d'appréhender l'hétérogénéité culturelle qui est propre à l'Amérique Latine, une « [...] prise en charge politique d'une réalité sociologique », dans l'optique d'une « [...] reconnaissance du fait multiculturel [...] qui s'adresse avant tout à une population indienne mais aussi d'origine africaine » (Gros & Dumoulin Kervan, 2011 : 40). Le multiculturalisme serait ainsi l'occasion de reconnaître les différentes cultures et identités d'un territoire en les mettant sur un pied d'égalité – et ainsi de répondre à une demande exprimée par les personnes qui revendiquent une identité ethnique particulière, comme les populations indigènes – et de prendre en considération le fait qu'elles

⁴ Nous citerons par exemple Carlos Iván Degregori ou encore Pedro Roel Mendizábal par exemple qui ont, entre autres, travaillé sur la thématique du multiculturalisme.

peuvent, ou non, s'influencer les unes les autres. Certains auteurs comme Jesús Martín Barbero, partent davantage sur des représentations de la culture et des identités à l'image de mosaïques, il considère ces dernières comme « amalgamantes », « plurielles, faites de morceaux, de bouts, de référents divers » (Martín Barbero, 1994 : 33)⁵. Carlos Iván Degregori, après avoir fondé sa réflexion sur le fait que sur des identités sont fluides, « changeantes » et conditionnées par une « interculturalité » (Degregori, 2002), proposera, comme d'autres auteurs sur lesquels nous reviendrons, de considérer les productions culturelles issues de ce contexte multiculturel comme des « hybridations », dans la lignée des travaux de Néstor García Canclini (1990), qui sont d'ailleurs loin de se limiter au champ culturel et ouvrirait vers des « identités hybrides » (Degregori, 2005). La culture et l'identité que l'on considère alors comme « multiples », seraient ainsi vouées à s'entremêler, dans le cas de Lima, au fil des migrations et des influences locales ou étrangères, jusqu'à former, selon certains auteurs, cet « hybride » identitaire et culturel. La *chicha* serait alors une des manifestations parmi les plus visibles de ces phénomènes.

Toutefois, parler d'identités ou de cultures hybrides ne satisfait cependant pas tous les points de vue car on peut également voir dans ces termes une façon de lisser la diversité et d'occulter certaines problématiques et processus qui lui sont propres tout en imposant certains schémas d'analyse exogènes et inappropriés. Par ailleurs, une grande partie des personnes avec qui nous avons travaillé sur le terrain à Lima voient dans cet étendard du multiculturalisme et dans le paradigme de l'hybridation une hégémonie ou une prépondérance des questions ethno-culturelles et identitaires au moment de parler de la construction des rapports sociaux, alors qu'elles ne leur semblent pas aussi prégnantes ni fondamentales dans leur vie quotidienne. L'identité et les perspectives multiculturalistes ou d'hybridation pourraient ainsi être parfois considérées comme des réponses hâtives ou des explications à des phénomènes contemporains qui seraient régis par d'autres logiques et d'autres dynamiques. Ethnicités et cultures, qu'elles soient multiples ou unies par une fusion ou une hybridation, ne seraient en réalité qu'une facette, travaillée et mise en avant par certains acteurs, en particulier politiques, de l'explication des processus sociaux contemporains. Nous aurons l'occasion d'explorer cette distorsion de l'objet « identité » qui, dans le contexte néolibéral actuel, est bien souvent utilisé à des fins politiques, comme le rappelait Santiago Alfaro Rotondo : « [...] ethnicisation et localisation de la politique seraient ainsi l'autre visage de la globalisation » (Alfaro Rotondo, 2005 : 9).

⁵ Toutes les traductions des citations en langue espagnole ont été réalisées par nos soins.

Notre recherche se construit ainsi en partant de ce cadre à la fois factuel et conceptuel : d'une part une capitale latino-américaine dont la construction est le fruit d'une migration interne massive, de l'autre des éléments de réponse des sciences humaines aux questionnements entraînés par ce type de recompositions sociales propres à un exode rural, dans un contexte qui est autant marqué par le libéralisme économique et la globalisation culturelle que par les plaies encore ouvertes d'un conflit armé interne⁶. Lima sera donc considérée comme un espace où l'identité va être brandie telle une question fondamentale et où l'on essaiera de gommer tant les injustices que le racisme et les inégalités sociales en encensant ce « Nous divers » dont parlait Carlos Iván Degregori en 2005. La tendance à ethniciser les rapports sociaux et les productions culturelles actuelles semble s'être généralisée et ce que l'on appelle la *peruanidad* (la « péruanité », ce qui fait que l'on est Péruvien) seront très souvent les éléments médiatisés pour encourager et alimenter un sentiment patriotique et d'appartenance. Notre enquête de terrain auprès d'artistes plasticiens et de musiciens d'une jeune scène indépendante liménienne va nous amener peu à peu vers d'autres horizons explicatifs où différents facteurs entrent en jeu et finiraient par faire émerger des recompositions, des réseaux et des liens articulés autour d'éléments de connivence qui sont loin d'être ceux d'une identité ethnique partagée telle que la définissait Fredrik Barth, comme une catégorie permettant à un groupe d'individus de se différencier des autres (Barth, 2000).

Une nébuleuse artistique

Il est important ici de résumer brièvement l'évolution de la *chicha* qui devient un « classique » culturel au début des années 2000, dans le sens où, même si une partie des Liméniens considère son esthétique criarde et sa musique kitch, elle est présente partout, connue de tous et constitue ainsi un ancrage important que nous retrouverons sur notre terrain. Elle fait partie, au niveau sonore comme au niveau visuel, de la vie quotidienne à Lima⁷. Que cela soit au niveau de l'utilisation de son esthétique comme au niveau musical, la *chicha* connaît un renouveau depuis la fin de la première décennie du XXI^e siècle, avec des artistes qui opèrent des transformations et des mélanges avec d'autres styles tout en la dotant d'un discours politique. La *chicha*, longtemps boudée par les instances culturelles officielles, les beaux quartiers et les

⁶ Il opposa les groupes armés de Sentier Lumineux et du Mouvement Révolutionnaire Túpac Amaru (MRTA) aux Forces Armées péruviennes entre 1980 et le début des années 2000.

⁷ Nous précisons ici que notre enquête et notre recherche portent sur Lima et non sur l'ensemble de l'agglomération Lima-Callao qui regroupe les deux provinces.

endroits de culture en vogue, commencera alors à être reconnue comme un pan important de ce que ces instances officielles, en charge de la promotion du tourisme par exemple, reconnaissent comme étant la « culture péruvienne ».

Tout notre travail naît ainsi de notre confrontation à ce qui nous est apparu en premier lieu comme une incohérence ou une étrangeté dans la ville : les affiches « *chicha* » aux couleurs fluo n'étaient pas présentes dans les beaux quartiers alors que ces derniers comptaient nombre de bars et d'expositions d'art où cette *gráfica popular* était à l'honneur ou tenait lieu de décoration. C'est en nous documentant sur ces affiches et sur ce qu'elles représentaient que nous avons commencé à cerner les contours du mouvement *chicha*, jusqu'à arriver, dans un premier temps, à de jeunes graphistes contemporains qui maniaient cette esthétique non pas à des fins publicitaires (auxquelles se limitent les affiches desquelles ils s'inspirent) mais à des fins de création artistique. Dès ces premières rencontres, les personnes avec qui nous avons pu échanger se sont présentées comme des « artistes indépendants » appartenant à une scène qui regroupait plasticiens et groupes de musique, un mouvement culturel sans nom déterminé, mais auquel on faisait souvent référence en parlant de « la *movida* ».

Après nous être heurtée à la difficulté consistant à délimiter clairement les contours de cette scène et à lister les artistes qui en font partie, qui s'en approchent ou s'en éloignent sans cesse en fonction de leurs activités, nous avons finalement pris le parti de nous concentrer sur quelques groupes plutôt constants dans cette scène. Ces artistes ou collectifs étaient liés les uns aux autres par des relations d'amitié, d'échange et de travail et, surtout, partageaient cette base créative de « fusion » de l'esthétique ou de la musique *chicha* avec d'autres influences (avant tout rock et punk au niveau musical). À l'exception d'un seul groupe de musique, les personnes avec qui nous avons travaillé sont dans leur majorité nées à Lima dans les années 1980 et, pour la plupart, issues de la classe moyenne, enfants ou petits-enfants de personnes ayant migré depuis la province.

Nous avons ainsi réalisé notre enquête par épisodes de plusieurs mois entre 2015 et le début de l'année 2018, avec les graphistes Elliot Túpac, Ruta Mare, Brocha Gorda, Faite et Nidea-Familia Gutiérrez. Ces derniers réalisent divers types de produits et créations, allant de calligraphies uniques au pinceau à des t-shirts floqués avec des motifs et des lettrages propres à la *gráfica popular*, en passant par des objets de décoration aux mêmes motifs ou encore des affiches sérigraphiées décoratives. En ce qui concerne la partie musicale, nous avons travaillé sur le terrain avec La Nueva Invasión, Barrio Calavera, Los Mirlos, los Chapillacs, La Inédita et Los Truchas. La liste est bien entendu loin d'être exhaustive et la *movida* compte de

nombreux autres artistes. Le choix de ces personnes ou de ces groupes, outre les liens qu'ils peuvent avoir entre eux et la base créative partagée, a également dépendu de leurs dispositions à accueillir notre enquête. Un autre « groupe » ou partie de notre enquête de terrain concerne le travail que nous avons réalisé avec le public de cette scène, c'est-à-dire avec les personnes qui assistent aux concerts et participent aux événements organisés par les membres, ainsi que celles qui achètent de la *gráfica popular* produite par ces artistes.

Il convient d'expliquer à quoi nous nous référons lorsque nous parlons de « scène », un terme qui s'est imposé d'emblée pour parler de notre terrain de recherche et des personnes qui en font partie. En effet, les artistes eux-mêmes parlent de la « scène » indépendante ou alternative pour faire référence à un ensemble extrêmement large, divers et aux contours plutôt flous qui regroupe des personnes, des événements et des lieux. D'un point de vue théorique, ce terme nous a permis d'embrasser un ensemble à la fois particulier et sans frontières délimitées mais au sein duquel nous avons pu observer ce qui constitue le cœur de notre travail : les interactions et logiques sociales des « acteurs » qui en font partie. Bernard Müller expliquait ainsi que cette métaphore théâtrale permettait d'aller au-delà d'une observation des expressions culturelles :

Dans ce monde social envisagé comme un théâtre, où l'action se déroule sur plusieurs scènes, les individus composent des rôles en fonction de l'effet qu'ils espèrent obtenir au cours de ces situations de communication toujours dynamiques, incertaines et travaillées par des enjeux complexes qui ne se laissent pas réduire à la détermination culturelle. (Müller, 2017)

D'un point de vue méthodologique, Bernard Müller parlait d'ailleurs d'une « efficacité descriptive » du mot « scène » dans le sens où il permettait une forme de centralisation de l'action dans l'étude tout en restant suffisamment générique pour pouvoir envisager plusieurs formes et représentations d'une « scène », dans notre cas, artistique. Avoir recours à la « scène » nous permet ainsi de pouvoir parler de plusieurs entités qui la composent comme de son ensemble qui inclue à la fois ceux qui sont « sur » scène, s'exposent et ceux qui viennent la voir ou l'écouter et participent ainsi, nous le verrons, à la construction de cette scène ainsi que de ses manifestations et en conditionnent totalement l'existence.

Au cours des entretiens que nous avons réalisés et des nombreuses discussions informelles que nous avons pu avoir avec ces personnes au fil de notre enquête, que ce soit dans les préparations d'événements, lors des répétitions, pendant les marchés ou dans les moments de détente, un élément nous est apparu comme étant fondamental et caractéristique de cette

scène : le fait qu'elle soit présentée et revendiquée par les artistes qui la composent comme étant une « scène indépendante » ou « alternative ». Les acteurs emploient d'ailleurs ces deux termes de façon indifférenciée comme synonymes de la *movida* et nous avons pris le parti d'utiliser ces qualificatifs dans notre travail. De la même manière, nous parlerons de ces personnes comme des « artistes », des « producteurs » ou « créateurs », mais toujours « indépendants », termes qu'ils emploient également pour s'autodéfinir.

Dès à présent se dessine donc un élément particulièrement intéressant, celui de l'image que ces personnes veulent donner d'elles-mêmes et de leur travail. Tout comme elles revendiqueront autant l'héritage de la *chicha* que celui de la scène *subte* liménienne, elles mettront en avant le fait de travailler en autogestion, en dehors de tout circuit appartenant à une industrie culturelle qu'elles qualifient d'« officielle ». Le discours de cette scène est un discours très critique à l'égard du gouvernement et des personnalités politiques, il se veut « antisystème », anticapitaliste et prendrait lui aussi en charge la question de l'identité et du multiculturalisme en donnant sa propre version de ce qu'est la péruanité. Ces prises de position et la revendication de leur statut d'indépendants ne se retrouvent pas seulement dans leurs productions musicales ou plastiques, ces dernières n'auraient d'ailleurs sans doute jamais eu autant d'aura ni de succès si les artistes n'avaient pas continuellement recours à l'utilisation des réseaux sociaux comme moyen de communication. Facebook, Instagram et Youtube ont ainsi fait partie intégrante de notre travail d'enquête, constituant des espaces virtuels d'interaction entre les artistes et leur public, et offrant à tous un moyen de communication libre, gratuit et pouvant démultiplier l'audience de la *movida*. C'est d'ailleurs là que résident les objectifs de cette scène : se développer en faisant grandir leur public dans la ville, le pays et à l'étranger.

Ces désirs entrent alors en tension avec des éléments propres aux caractéristiques de cette scène et au contexte dans lequel elle a vu le jour à la fin des années 2000, ce qui entraîne parfois des situations où certaines aspirations et les moyens mis en place pour les satisfaire se retrouvent en décalage avec les discours de ses membres au sein de la *movida*.

Revoir ses classiques

En ce qui concerne Lima, les études se sont avant tout concentrées sur la construction de la ville à partir des vagues migratoires et sur les nouveaux habitants venus des provinces, comme c'est le cas dans celles de José Matos Mar, Jean Claude Driant ou Teófilo Altamirano, entre autres. Notre travail s'inscrit dans un champ thématique urbain où l'enjeu réside dans un

renouvellement à la fois des méthodes d'enquête et des approches théoriques qui, nous le verrons, en continuant de prendre la migration et l'identité comme paradigmes principaux comme cela a été généralement fait jusqu'à présent, ne s'avèrent plus vraiment capables de saisir tous les enjeux de ce terrain contemporain qu'est l'actuelle ville de Lima. Dès les années 1990, Rosa María Alfaro Moreno reprochait d'ailleurs aux études portant sur des thématiques culturelles urbaines de se cantonner au paradigme explicatif de la migration et à des perspectives marxistes que l'on refusait alors de faire dialoguer avec d'autres courants théoriques (Alfaro Moreno, 1994 : 73). Parmi les études urbaines que nous proposons de compléter et qui se sont efforcées d'avancer dans une ouverture des champs explicatifs et théoriques, nous citerons par exemple les travaux que rassemblaient en 2006 Gisela Cánepa Koch et María Eugenia Ulfe, où il était question de la relation entre les pratiques culturelles et la politique au Pérou, au travers de laquelle les auteurs cherchaient cependant à voir la possible ouverture d'un débat sur la construction de l'identité nationale (Cánepa Koch & Ulfe, 2006 : 7). Ces études, à l'image de la tendance des dernières années, mettaient l'identité au cœur de la réflexion mais, bien qu'elles s'avèrent importantes dans le sens où elles posent des questions et étudient des pratiques et des discours contemporains, poursuivre dans cette voie-là nous aurait amené à « fermer » notre recherche autour du thème identitaire alors qu'il est loin d'être réellement au centre des préoccupations des acteurs de ce terrain urbain.

Notre propos pourrait se situer dans la continuité de celui de Romeo Grompone qui, en 1999, faisait un des premiers bilans des transformations sociales et culturelles qu'avait connues Lima dans les années 1990. Il constatait un accroissement de la précarité et de la violence, la construction d'une société de marché en même temps qu'une entrée sur la scène de la globalisation, tandis qu'un lien social fictif était alors recréé par les programmes de télévision et ses vedettes, relayés par les journaux à scandale. Il observait également le fait que les espaces publics aient été totalement « transformés par la consommation » (Grompone, 1999 : 203) alors que les partis politiques d'opposition à A. Fujimori se délitaienent. Ses conclusions et ouvertures concernant le futur de cette nouvelle société urbaine restaient sombres, entre consumérisme, mal-être et manque de loyauté des personnalités politiques, tout en observant toutefois poindre des initiatives individuelles pouvant, peut-être, donner lieu à des mouvements collectifs (Grompone, 1999 : 306-312). De même, en 2001, Gonzalo Portocarrero terminait son étude sur les « Nouveaux modèles d'identité de la société péruvienne » sur le fait que le néolibéralisme, qui avait trouvé un terrain fertile au Pérou, avait finalement eu pour conséquence de renforcer le racisme, l'exclusion sociale et « [...] la relativisation des processus démocratiques »

(Portocarrero, 2001 : 72). Selon lui, le futur ne s'annonçait pas non plus sous les meilleurs auspices et même s'il constatait que l'exclusion pouvait parfois être dépassée, la « prétention » de cette dernière ou le « modèle » d'exclusion continuait de guider les recompositions et relations sociales, avec la complicité des ex-exclus qui reproduisaient des schémas discriminants (*ibid.*).

De récents travaux s'inscrivent dans une optique de renouvellement des études en sciences humaines sur la ville de Lima et sur ses habitants, dans ces derniers, les auteurs prêtent un œil attentif aux relations sociales et recompositions contemporaines, venant parfois déjouer les pronostics du début des années 2000. Nous citerons par exemple ici les publications d'Émilie Doré sur les jeunes des zones périurbaines ou celle de Raúl Matta sur la montée en puissance de la nouvelle classe moyenne, auteurs auxquels nous ferons référence dans ce travail. Loin de partir d'un cadre d'analyse prédéterminé ou d'essayer de calquer sur notre terrain des préoccupations propres à d'autres espaces ou à d'autres temporalités, nos questionnements, notre méthodologie de travail et notre réflexion se sont totalement construits à partir de la réalité de notre terrain de recherche et des personnes qui ont eu l'amabilité de nous faire partager une partie de leur quotidien et de leurs activités au sein de la scène indépendante.

Les trois axes qui ont structuré notre travail sur ce mouvement liménien et qui se nouent sur le terrain sont également ceux à partir desquels nous avons construit la problématique à laquelle nous allons apporter des éléments de réponse. Le premier axe correspond aux migrations, avec tout ce qu'elles peuvent entraîner comme reconfigurations urbaines, comme recompositions sociales, créations culturelles et nouveaux modèles d'organisation à Lima. La migration, avant tout depuis les provinces andines, a construit l'actuelle capitale et a créé une nouvelle réalité urbaine où la spatialisation est aussi forte que les discriminations. Cependant, il ne s'agit pas d'une ville marquée par des « fractures » irréductibles entre les espaces et les personnes, mais plutôt d'une mosaïque socio-spatiale dont les différents « morceaux » sont reliés les uns aux autres par les activités et les déplacements quotidiens des habitants. Venant s'ajouter à la « rupture » qu'a connue le pays avec la période de la colonisation espagnole, la migration de populations paysannes et indigènes vers la capitale qui a alors vu sa population se démultiplier et se transformer, a renforcé les préoccupations autour de la question identitaire au Pérou. Face au racisme et aux préjugés relatifs à l'« ethnicité » qui ont la part belle dans la ville et dans le pays, les tentatives de prise en charge de l'identité et de définition de la péruanité furent si nombreuses de la part des institutions et des médias. Elles firent de cette définition

identitaire une thématique incontournable voire même un passage obligé et déterminant pour les Péruviens, comme dans le cas du recensement de 2017 sur lequel nous reviendrons.

Notre deuxième fil rouge est relatif à l'une des conséquences de la migration, non pas directement liée à ce phénomène, mais plutôt à la gestion qu'en fit l'État : la formalisation de l'informalité (que le gouvernement d'A. Fujimori a indirectement validée et renforcée par le biais de mesures législatives) que l'on retrouve dans l'ensemble des activités économiques et qui s'avère être la manifestation locale des dérives du néolibéralisme. Qu'il s'agisse d'acheter ou de vendre un bien ou un service, d'un voyage en transport en commun, de terrains à bâtir, de la majorité des événements musicaux ou encore des marchands ambulants, l'administration fiscale péruvienne n'a aucune prise sur une immense partie des activités et transactions économiques quotidiennes⁸. Cet élément doit nécessairement être pris en compte pour situer et contextualiser l'émergence de la scène indépendante et des discours qui en émanent. Ces derniers constituent d'ailleurs le troisième axe autour duquel s'est développée notre réflexion, car nous sommes attachée à comprendre comment ces discours étaient construits par les artistes et comment leur public les recevait et les relayait. Qu'ils soient à la portée de tous et présents dans leurs productions ou dans leurs publications sur les réseaux sociaux, ou qu'ils se cantonnent au cercle de la *movida*, c'est dans ces discours que l'on retrouvera leur positionnement politique antisystème et leurs revendications du statut d'« indépendants » qui, s'ils sont mis en avant comme des caractéristiques valorisantes vis-à-vis de leur public, pourraient, de prime abord, sembler contredits par certaines de leurs pratiques.

À partir de ce triangle contextuel (migration, informalité et discours sur soi), notre questionnement se situe donc définitivement dans une perspective différente de celle de l'anthropologie visuelle et de l'ethnomusicologie. Étonnamment, si les créations plastiques et musicales ont fait partie de notre enquête, dans le sens où elles étaient présentes, elles n'étaient cependant pas autant au cœur des préoccupations des artistes que les modes d'organisation et les façons de se raconter, propres à cette scène indépendante. Nous avons ainsi rapidement considéré la création artistique et ses résultats non pas comme des objets d'étude en tant que tels mais plutôt comme les supports ou les véhicules des discours que nous souhaitions analyser. Dans la même optique, nous n'avons pas travaillé *sur* l'identité, mais plutôt *avec* elle, dans le sens où elle ne constitue pas un objet d'étude ou un enjeu qui soit central, mais s'avère être un

⁸ À titre d'exemple, 72% des Péruviens occupaient des emplois informels en 2016, selon le rapport *Producción y empleo informal en el Perú*, de l'Instituto Nacional de Estadísticas e Informática (INEI) publié en 2017. [En ligne] Consulté le 22/01/20.

https://www.inei.gob.pe/media/MenuRecursivo/publicaciones_digitales/Est/Lib1471/libro.pdf

thème ou un objet malléable que l'on va retrouver à plusieurs reprises comme un argument discursif. Nous verrons ainsi que l'omniprésence de la question identitaire dans les discours officiels, médiatiques, publicitaires et dans une partie de celui de la scène indépendante est donc à prendre en compte comme un outil qui a peu à peu été peint et façonné, à l'image d'un décor de théâtre. Elle est visible, indispensable, incontournable, elle apparaît comme l'élément de contexte qui conditionnerait ce qui va se passer sur scène tout comme l'ensemble de la représentation, au point de nous en faire presque oublier qu'il ne s'agit pas là de la réalité mais de ce que l'on souhaite donner à voir comme image ou comme représentation de cette dernière.

Dans ce contexte liménien informel, néolibéral, ultra-connecté, où l'on se méfie de l'État et des institutions, où la question identitaire fait l'objet d'une omniprésence médiatique alors que du poids du racisme et des traumatismes du conflit armé sont particulièrement palpables, comment peut-on construire une « scène indépendante » ? Par cette appellation, de qui souhaite-t-on se détacher et à quoi veut-on proposer une alternative ? Quelles sont les stratégies discursives et pratiques que l'on met en place pour pouvoir développer ses activités et faire grandir son audience dans un contexte informel ? Existe-t-il des négociations ou des alliances entre les artistes et le fameux « système » contre lequel ils se positionnent ? Quels seront, au milieu de ces processus, le rôle et le ressenti du public ? Que nous apprend ce terrain sur ce qui orchestrerait ou influencerait les rapports sociaux et les recompositions sociales qui sont à l'œuvre dans la ville de Lima ? Ces questions sont celles qui ont guidé notre cheminement dans l'étude de la construction et de l'évolution de la *movida* à Lima jusqu'en 2018, année où l'officialisation des activités des artistes deviendra une obligation pour beaucoup d'entre eux, compte tenu de l'augmentation de leur visibilité et de leurs bénéfices. Cette évolution ou cette volonté de faire grandir son activité pour parvenir à en vivre, de se diffuser au maximum et de s'internationaliser pourrait sembler incompatible avec le discours et le positionnement anticapitaliste et anti-globalisation qu'ils affichent. Elle constitue par ailleurs l'un des apparents paradoxes sur lesquels nous travaillerons de façon à dépasser une perspective de surface. En nous intéressant aux stratégies mises en place, aux catégories, souvent fluctuantes ou poreuses, qu'emploient les personnes sur le terrain, nous aurons ainsi l'occasion de voir que les désirs, les engagements et les contradictions font partie d'une même dynamique à l'œuvre dans l'évolution de la scène alternative.

Nous ne chercherons donc pas à trancher la question de l'authenticité de la proposition de ces artistes et nous n'apporterons pas non plus de réponse aux grandes interrogations concernant l'identité péruvienne. Par contre, et cela nous semble bien plus porteur et en accord

avec la réalité, nous tenterons d'entrevoir quels sont les processus de recomposition voire de construction des rapports sociaux qui semblent s'amorcer et que cette scène, par son émergence, ses succès, ses discours et ses créations, laisse entrevoir.

« [...] rendre audible le bruit émis par un système »⁹

Les délimitations de notre champ d'étude et de recherche ont été clairement conditionnées par notre travail d'enquête de terrain au cours duquel, nous le verrons, les différents collectifs et artistes ont été plus ou moins présents en fonction de leurs disponibilités et de leurs dispositions à participer à notre enquête. Nous insisterons sur le fait que nous n'avons pas établi de hiérarchie entre les artistes plasticiens et les musiciens quant à l'importance de leur rôle au sein du mouvement. Cependant, nous entendrons plus fréquemment la voix de certains d'entre eux dans cette étude, particulièrement actifs dans l'organisation des manifestations culturelles où la *movida* se donne à voir, comme les concerts et les *ferias*, des marchés qui regroupent des « producteurs indépendants »¹⁰ et où l'on retrouve des créations d'art, de l'artisanat, des animations et des concerts gratuits. Il convient ainsi de prendre en considération l'ensemble de cette scène et les différentes façons dont elle est présente et visible à Lima pour comprendre son fonctionnement.

C'est d'ailleurs à partir des acteurs, de leurs perspectives et de leurs discours que nous avons travaillé, comme l'invitaient à le faire les éditeurs du recueil *Les Amériques créatives*, dont les articles analysent « [...] les discours et les pratiques, individuels ou collectifs, discrets ou médiatisés, improvisés ou programmés, qui participent à la construction des espaces et des sociétés » (Pujol, Drouilleau, Doré, Tinteroff, Villafuerte, 2017 : 9). Ces discours et ces pratiques sont à analyser en prenant en considération le contexte dans lequel ils émergent afin de pouvoir en observer les enjeux qui s'en dégagent. Nous reprendrons ici l'expression de Jean-Loup Amselle pour résumer l'entreprise anthropologique dans ce cadre-là : il s'agit de « [...] rendre audible le bruit émis par un système » (Amselle, 2012 : 104). L'enjeu est donc de nous approcher au plus près des logiques et des constructions sociales en travaillant sur ce qui émane, ce qui est rendu visible par ce « système » et, dans le cas présent, par la scène indépendante, pour trouver des clés d'analyse et des indices qui permettront de mieux comprendre la société liménienne et, par extension, certains des mécanismes à l'œuvre dans les recompositions

⁹ Amselle, 2012 : 104.

¹⁰ Il s'agit du terme employé par les organisateurs et les exposants.

sociales urbaines contemporaines. La thématique de l'identité et son « langage », tel que le qualifie Marc Augé, qui a tendance à catégoriser pour inclure ou exclure, sera contournée pour travailler davantage dans une perspective se rapprochant de celle de ce qu'il nomme le « langage de l'altérité » et qui ouvre sur l'observation des interactions sociales, des influences, des enjeux et des négociations entre différentes personnes, groupes ou sphères (Augé, 1994).

L'approche situationnelle que propose et développe Michel Agier (Agier, 1999), dont les travaux émailleront notre réflexion, nous est apparue comme étant la plus adaptée au terrain sur lequel nous avons travaillé et à la dimension critique que nous souhaitons donner à notre recherche. Nous nous attacherons ainsi à questionner plusieurs termes, dénominations et catégories, ainsi que la façon dont les acteurs les utilisent et les manient. Il convient alors, d'un point de vue réflexif et à partir de ces usages et des discours que les acteurs construisent sur eux-mêmes ou sur les autres, d'assouplir, voire de désacraliser la définition de certains de ces termes et de certaines catégories. En remettant les acteurs au cœur de l'observation, nous pouvons ainsi observer leurs actions, leurs interactions et surtout, nous le verrons, leurs créations (Agier, 2013). Les événements qui sont organisés par la *movida* (les concerts et les *ferias* notamment) sont des espaces-temps particuliers à partir desquels nous détacherons de nombreuses caractéristiques et dynamiques propres à cette scène « indépendante » et à son public. Ces espaces-temps sont ainsi ceux de « performances » multiples (Agier, 1999), réalisées par les artistes et le public qui a un rôle aussi actif et important.

Afin d'appréhender au mieux les motivations qui guident les interactions et les actions des personnes, nous proposons un travail détaillé sur le contexte dans lequel les artistes ont commencé à créer et produire leur proposition artistique et culturelle. Nous avons ainsi souhaité nous approcher au plus près des schémas de pensée et d'action de ces acteurs, tout en ayant à l'esprit que les ambiguïtés ou ce qui aurait pu apparaître comme des incohérences dans leurs interprétations de la réalité et dans leurs discours, faisaient totalement partie, non seulement de notre matériau de terrain, mais du quotidien de ces personnes. Nous prendrons donc en considération les hésitations, les contradictions, les alliances ou les conflits, non pas comme des écueils mais comme les marqueurs d'une situation particulière dans laquelle se situent ces personnes, en particulier dans leur rapport aux institutions officielles. Homi Bhabha voyait dans ce positionnement non-figé la façon la plus adéquate de travailler dans un contexte postcolonial pour dépasser le constat de la persistance d'un rapport de domination qui partagerait la société, les modèles d'organisation et les personnes en deux catégories opposées : un centre

hégémonique qui représenterait ou détiendrait l'apanage de la définition de l'« identité » et donc, selon lui, le pouvoir, et qui viendrait s'imposer sur des périphéries, altérisées.

[Il s'agit de] déplacer les conceptions traditionnelles d'analyse des situations coloniales en termes d'exploitation et de domination et [de] déployer une analyse critique des oppositions réifiées entre centre et périphérie, identité et altérité qui les rigidifient dans des concepts stériles. Il s'agit d'introduire l'ambiguïté et l'ambivalence qui caractérisent la situation de contestation coloniale comme espace « liminal » dans lequel les différences culturelles s'articulent et produisent les constructions imaginées de l'identité nationale et culturelle. (Bhabha, 2007 : 74)

Dans le cas de notre terrain de recherche, cette approche s'avère particulièrement adaptée dans le sens où les artistes, lorsqu'ils se racontent à leur public, se présentent et veulent qu'on les considère comme continuellement positionnés dans un rapport de domination où ils luttent et résistent face à un système et à une culture hégémonique. En développant, entre autres, la notion de « tiers espace », Homi Bhabha ouvre un champ théorique où le chercheur peut observer les négociations, les arrangements et tous les échanges qui existeraient entre les deux entités que nous venons de citer. À partir du moment où l'on considère que les rapports de domination ne sont pas les seuls à régir une société et ne constituent pas un modèle d'analyse immuable et unique, on peut voir apparaître tout ce qui naît dans la confrontation, la cohabitation ou le contact entre deux entités qui peuvent comporter, revendiquer ou aspirer à des modèles sociaux, politiques et économiques différents. C'est dans cet « espace liminal », dans ce « tiers espace » que naîtraient, pour Homi Bhabha, les hybrides, qui sont le fruit de cette situation tangente entre deux groupes sociaux, mondes, logiques ou modèles (Bhabha, 2007).

L'hybridation et donc l'hybride, son produit, ont pu constituer des outils conceptuels intéressants pour parler de ce qui se passe dans une situation de contact entre deux entités sociales pour rendre compte du processus en cours en dépassant l'idée de « métissage ». Nous aurions pu considérer les créations de la scène indépendante comme des hybrides et nous concentrer ainsi sur ces témoignages d'une nouvelle génération urbaine aux aïeux provinciaux, mais nous nous concentrerons davantage sur la façon dont sont produits ces objets musicaux ou plastiques et sur les discours qui les accompagnent. Eduardo Kingman Garcés, Ton Salman et Anke Van Dan ont reproché à l'hybridation et à l'idée de cultures hybrides de porter en elles un certain déterminisme et avaient donc proposé de travailler sur les dynamiques qui, en synchronie, produisent ces hybrides. Ils détachèrent ainsi trois phénomènes : la transculturation, la différenciation et l'intégration d'éléments culturels, qui seraient les mécanismes de l'hybridation et qu'il conviendrait d'observer pour repenser différemment le « métissage »

(Kingman Garcés, Salman, Van Dan, 1999 : 40-41). Lorsque Néstor García Canclini a proposé de travailler sur les sociétés contemporaines à partir du concept d'hybridation, il soulignait le fait qu'il ne s'agissait pas d'un phénomène spontané, lié uniquement à la situation de contact, mais qu'elle était au contraire le résultat d'une intentionnalité. En expliquant par exemple que l'on pouvait voir dans l'hybridation une « reconversion du patrimoine » pour s'adapter à une logique économique capitaliste, il conférait aux personnes, prises dans ce contexte d'entre deux, le pouvoir de déclencher et d'orienter le mécanisme d'hybridation selon leurs intérêts (García Canclini, 2000 : 73). Il mettait ainsi l'accent sur le processus de mélange, plutôt que sur son résultat, ainsi que sur les négociations qui existent dans les créations et créations culturelles tout en remettant l'acteur au cœur de la réflexion. L'hybridation, si elle séduit en tant que concept permettant à la fois de parler de processus et de résultat d'un mélange culturel, reste particulièrement critiquable et sera à manier avec la plus grande des prudence. Antonio Cornejo Polar et Luis Pulido Ritter, entre autres, critiquent aussi le recours à cette notion, tout comme à celle de « métissage », et l'emploi qu'en faisaient Homi Bhabha et Néstor García Canclini y voyant des termes homogénéisants et ne faisant avancer ni le débat ni la réflexion, des prises de positions sur lesquelles nous prendrons le temps de nous arrêter plus loin.

Ces outils théoriques, débats critiques et remises en questions de certaines méthodes et concepts utilisés pour l'analyse, nous ont permis de travailler dans la volonté de remettre en question certains éléments conceptuels qui ne nous paraissaient pas adaptés à notre terrain de recherche, comme par exemple la notion de métissage et, bien entendu, le traitement essentialiste ou ethnicisé de la question identitaire qui l'aurait convertie en une pièce faussement centrale de notre recherche alors que les préoccupations et les motivations des acteurs sur le terrain sont toutes autres. Nous avons tâché, tout au long de notre enquête et de notre analyse, de rendre compte le plus fidèlement possible de la réalité et des rapports sociaux que nous avons pu observer, et cela grâce au regard que les acteurs portaient sur eux-mêmes, sur la société dont ils font partie et sur les relations qu'ils entretiennent avec cette dernière comme avec ce qui la régie selon eux. Ces artistes autant que leur public sont tantôt extrêmement critiques et virulents vis-à-vis du « système » capitaliste et des politiques néolibérales, tantôt résignés à faire des concessions pour s'y adapter. Nous verrons alors que leurs discours et les catégories qu'ils utilisent pour classer et qualifier le monde qui les entoure sont aussi dynamiques et adaptables que s'avère l'être la société liménienne.

Afin de pouvoir cerner au mieux les logiques sociales qui guident et conditionnent les créations, les comportements et les rapports sociaux, nous réaliserons dans un premier temps un travail de contextualisation où nous retracerons l'histoire récente de la ville de Lima et de ses habitants. Nous prendrons ainsi le temps de nous arrêter sur différents moments clés du XX^e siècle, qu'il s'agisse de décisions politiques ou économiques, de courants idéologiques ou intellectuels comme des conflits et des stigmates qu'ils ont pu laisser. Ce contexte élargi et travaillé en profondeur nous paraît totalement indispensable pour pouvoir comprendre comment s'est formée la ville de Lima, selon quel modèle et quelles logiques sont propres à cette capitale et à ces habitants. Nous nous attarderons donc en particulier sur les événements ou tendances (politiques ou culturelles) qui ont marqué les trente dernières années dans la ville et que les artistes appellent leur « *background* », ce qu'ils ont « en tête », ce qui a fait partie de leur formation ou de leur apprentissage culturel et idéologique. De leur enfance à leur activité artistique en passant par l'intériorisation de l'informalité, certains éléments sont déterminants à examiner et à analyser pour pouvoir être en mesure de comprendre les façons d'agir, les discours et les catégories auxquelles ces personnes ont recours. Travailler sur la ville de Lima et avec ses habitants nécessite ainsi une connaissance fine et mobilisable de leurs histoires et des décisions politiques qui ont pu conditionner leurs évolutions et transformations. Outre l'acquisition d'un matériau historique et le travail sur la construction des catégories et logiques sociales, il s'agira ici d'expliquer à partir de quels éléments historiques, politiques et sociaux il convient d'établir des bases théoriques qui soient adaptées à ce contexte urbain et contemporain. C'est donc à partir de ces premiers fondamentaux théoriques, issus d'un travail de contextualisation approfondi, que nous pourrons aborder notre terrain de recherche par le biais d'une approche différente de celle que du paradigme de l'identité et de la migration.

Dans un deuxième temps et après avoir présenté les mouvements *chicha* et punk qui ont influencé les artistes de la *movida*, nous développerons les caractéristiques de cette scène à partir des profils des différents artistes et groupes qui la composent et dont les témoignages sont empreints de l'histoire récente de la ville et du pays et qui ont totalement conditionné leur travail et leur façon de s'organiser. Une partie de leurs objectifs, des enjeux qui existent dans la création et le développement de cette scène culturelle, autant que les défis que ces acteurs disent relever, seront ainsi partiellement mis en avant dans leur discours sur les réseaux sociaux. Leur utilisation fait partie des moyens qu'ils mettent en place pour gagner en audience, tout comme leur manière d'être présents et de se positionner dans la ville pour réunir un public important. Au travers de ces caractéristiques et enjeux, nous verrons comment la scène indépendante est

traversée par une dynamique qui repose sur une invention et un renouveau constants de ses stratégies pour faire émerger ou se démarquer sa proposition artistique – et, nous le verrons, commerciale – de l'ensemble des productions culturelles présentes dans la ville. Nous proposons ainsi d'observer, à partir de notre terrain de recherche, une partie des mécanismes de recompositions sociales qui sont actuellement à l'œuvre à Lima. Si ces derniers pourront sembler à première vue entraînés par la vague des préoccupations de définition ou de revendications identitaires, nous chercherons à montrer comment les artistes et leur public sortent rapidement de ces thématiques et pourquoi il est important de regarder au-delà de la péruanité.

1 POLITIQUES ÉCONOMIQUES ET PRATIQUES CULTURELLES À LIMA

1.1 UN CENTRE POLITIQUE ET ÉCONOMIQUE : ÉMERGENCE DE LA THÉMATIQUE IDENTITAIRE

1.1.1 Une ville carrefour

Il pourrait sembler réducteur, de prime abord, de se concentrer sur la capitale côtière d'un pays andin alors que ce dernier se caractérise par une grande diversité géographique, sociale et ethnique. De la même manière, parler de la délicate et complexe question identitaire au Pérou à partir de la capitale où les effets des politiques néolibérales sont les plus visibles, sans tomber dans une certaine forme de centralisme, s'avère être périlleuse. Afin d'éviter au mieux ces écueils, nous avons pris le parti d'assumer le fait que notre étude est une étude géographiquement circonscrite à la ville de Lima. Les mécanismes qui régissent les relations sociales et les formes que ces dernières peuvent revêtir sont donc celles observées à partir d'un terrain urbain et notre entreprise n'est pas de proposer un patron d'analyse général et uniforme, valable pour l'ensemble du Pérou.

Toutefois, Lima, de par sa qualité de mégapole insérée dans un monde globalisé, s'avère être un terrain particulièrement riche et intéressant, car cette ville continue d'être le carrefour par lequel transitent les personnes, les idées, les marchandises et les capitaux de tout le pays. Cette position centrale au cœur d'un ensemble humain et géographique multiforme, tout comme l'ouverture qu'elle offre en tant que port, fait de la ville de Lima le meilleur endroit pour observer les compositions et recompositions sociales à l'œuvre dans le Pérou contemporain. Pour essayer de comprendre comment cette ville est devenue le « centre » effectif du Pérou et comment s'est opérée peu à peu une bipartition hiérarchique entre la capitale et les provinces, il convient de retracer la construction de Lima comme capitale politique, économique et intellectuelle.

Fondée en 1535 et devenue Vice-Royaume du Pérou lorsque celui-ci est créé en 1542, Lima est un lieu stratégique pour l'ensemble de la façade pacifique du continent sud-américain pendant la période coloniale, un centralisme qui perdurera d'ailleurs dans l'actuel Pérou¹¹. Au cours du XX^e siècle, Lima s'industrialise, attire les investisseurs étrangers et de nombreuses

¹¹ Nous pourrions cependant considérer que l'histoire de la région a connu deux pôles différents : un centralisme politique et d'activités andin à Cuzco pendant la période de l'Empire Inca (du XV^e au XVI^e siècle) et un centralisme liménien à partir de la conquête espagnole. D'un point de vue conceptuel, cette position de la ville de Lima au moment de l'Indépendance a très fortement influencé l'idéologie de la libération nationale, en la peuplant de héros émancipateurs *criollos* et métis. En effet, cette historiographie positionnant les populations indigènes comme passives ou incapables de lutter contre la domination espagnole qui les avait profondément affaiblies, restera une des premières formes de soustraction ou d'exclusion de ces populations de l'histoire officielle du Pérou qui se construit, à partir de 1542, autour de la *Ciudad de los Reyes*, Lima.

personnes issues des zones rurales, la plupart animées par un espoir d'une vie meilleure que pouvait leur offrir le passage d'un statut de paysan à celui d'ouvrier dans la capitale. Souvent indigènes, ces personnes ne possédant pas ou peu de terres s'étaient converties en main d'œuvre pour les travaux agricoles dans des *haciendas*¹², des ensembles de terres agricoles et parfois de bétail appartenant à un propriétaire terrien. Nous aurons l'occasion de nous attarder plus longuement sur la question de ces migrations intenses qui ont façonné la ville de Lima tout au long du siècle dernier un peu plus loin et nous nous en tiendrons donc ici à souligner que, d'un point de vue idéologique, ce phénomène a fait de la capitale une ville dont le visage s'est mis à refléter de plus en plus la réalité sociale nationale, rassemblant sur une ville côtière des personnes issues des provinces et surtout des Andes. Si nous effectuons un saut dans le temps pour nous rapprocher de la période contemporaine, nous pouvons ici citer José Matos Mar qui expliquait en 1984 que ces migrations internes avaient fait de Lima un lieu privilégié pour le travail de terrain en anthropologie :

La ville de Lima, transformée par la vertigineuse croissance migratoire des dernières décennies en un foyer privilégié de la nouvelle conscience nationale, apparaît comme l'illustration protagonique d'un changement structurel en marche. Le Pérou présente, au début des années 1980, un nouveau visage dont les traits se profilent avec une netteté croissante dans le monde populaire de la *barriada*¹³ et que l'anthropologue est dans l'obligation de commencer à décrire. (Matos Mar, 1984 : 20)

Lima peut donc être considérée comme la ville du Pérou où se concentrent les activités économiques et décisionnelles d'une part, mais également comme une sorte d'échantillon à l'échelle d'une mégapole, de la diversité sociale du pays, rassemblée dans un même espace par les migrations, dans un premier temps, économiques. José Matos Mar souligne toutefois un trait important de cet aspect prépondérant de la ville d'un point de vue intellectuel et idéologique, hérité de la période coloniale : l'opposition entre la côte (la *Costa*) et la zone andine (la *Sierra*)¹⁴ et, par extension, entre un monde urbain et un monde rural (Matos Mar, 1984 : 26). La logique serait ainsi restée la même, celle d'une forme de domination interne, l'État colonial ayant juste été remplacé par une capitale qui s'imposerait sur le reste de la société et du territoire. Dans la même perspective analytique, Henri Favre parlait en 1980 d'un « colonialisme interne » qui,

¹² Nous utiliserons ici, mais également à plusieurs reprises, les termes en castillan pour nous référer de façon plus précise à une expression ou à réalité particulière qui n'ont pas de traduction satisfaisante en français. Dans le cas présent, la *hacienda* est la grande ferme agricole propre aux sociétés rurales latino-américaine.

¹³ Les *barriadas* sont le nom donné aux nouveaux quartiers qui se construisent autour de la ville de Lima au fil de l'arrivée des migrants et qui seront peu à peu intégrées au tissu urbain.

¹⁴ Nous utiliserons, pour nous référer à ces zones géographiques, le vocabulaire commun employé au Pérou, où la tripartition de l'espace est ancrée dans les mentalités entre *Costa*, *Sierra* et *Selva* (côte, montagne et forêt), chacun de ces termes étant un nom propre, tel que « Amazonie ».

outre le fait de positionner Lima comme un centre politique et économique, en faisait également le lieu où se créait et d'où se diffusait la pensée de ce qu'était la nation péruvienne et ses habitants (Favre, 1988 : 84).

Il serait toutefois injuste d'en rester à ce constat d'un déséquilibre et de considérer la ville uniquement dans des rapports de domination sociale, politique et économique sur le schéma d'un centre urbain s'imposant sur des périphéries rurales. Cette ville moderne se construit en général, d'un point de vue géographique, en cercles concentriques, d'un centre dit « historique » à une banlieue ou *barriada*, dans le cas de Lima. Cette zone, plus récente et issue de l'extension de la ville due à l'exode rural, peut ainsi être étudiée sous un angle particulier, ce que nous invite à faire Michel Agier dans *L'invention de la ville – Banlieues, townships et favelas* (1999). Il propose de la considérer comme une « machine à fabriquer des identités », de par son potentiel à créer un sentiment d'appartenance à un collectif pour ses habitants : « Lieu de prédilection pour la rencontre et pour la mise en relation des héritages culturels de tous les citoyens, la ville est un jeu de miroirs où de multiples identités sont sans cesse mises à l'épreuve du regard de l'autre » (Agier, 1999 : 57). Il serait toutefois naïf de prendre cet espace, dans le cas de Lima, comme une grande machine à créer une société unie et une identité commune lisse et outrepassant des clivages sociaux et des sentiments communautaristes. Michel Agier poursuit ainsi : « Mais si cette mise en relation [entre des personnes issues de différents horizons] est essentielle aux mélanges et aux innovations culturelles, elle engendre aussi, selon les époques, les sentiments de peur, de repli et de rejet, qui aboutissent à figer dans l'absolu des appartenances [...] ». Il évoquera un peu plus loin le fait que cela débouche généralement sur une reproduction à l'échelle de la ville et de ses quartiers du dédoublement que produit le « Grand Partage entre la modernité, l'archaïsme, l'intégration et l'exclusion, la réussite et l'échec » (Agier, 1999 : 64).

L'actuelle tendance au Pérou, ou du moins la volonté affichée, qui traverse les classes politiques et intellectuelles, est justement de célébrer la diversité sociale et culturelle dans la ville de Lima, que l'on essaie de penser autrement que dans les termes d'une mise en abyme du clivage entre un centre et des périphéries. Julio Mendivil explique ainsi, en 2015, qu'il ne s'agit plus d'imposer une « [...] fusion ou un paradigme culturel unique, mais plutôt d'apprendre à célébrer et à respecter les différences, les nouvelles et les anciennes, les évidentes et les subtiles » (Mendivil, 2015 : 43). Qu'il s'agisse ici d'une ode positive à la tolérance et au relativisme culturel ou d'une position économique ou intellectuelle hégémonique, le lieu d'où émergent les discours et où se forment les politiques, reste la capitale du Pérou. Lima, où se

situent les universités importantes au rayonnement international et qui concentre la très grande majorité des établissements d'enseignement supérieur, se construit bel et bien comme le centre intellectuel névralgique du pays. Avant d'aborder les créations culturelles qui naissent dans cette mégapole de plus de 9 millions d'habitants¹⁵ où semblent converger les influences et enjeux nationaux et internationaux, qu'ils soient identitaires, politiques ou culturels, il convient d'entrer un peu plus en détails dans la question de l'identité au Pérou. Nous allons ainsi observer l'impact qu'a pu avoir sa prise en charge par certains courants de pensée et groupes sociaux. De par l'histoire du pays, cette thématique a animé de nombreux débats et continue aujourd'hui de poser question, elle est cependant longtemps restée monopolisée par un discours des élites blanches de Lima, dont la voix était celle qui était la plus audible, et qui cherchaient à catégoriser les autres habitants du pays.

1.1.2 L'identité, question des élites blanches liméniennes

Il s'agira ici de voir de quelle manière la question de l'identité de la majeure partie de la population a pu être prise en charge et médiatisée par des intellectuels issus des classes hautes et blanches de Lima et sous quelle forme elle s'est imposée et diffusée dans l'ensemble du pays. Si à l'heure actuelle la tendance est à une multiplication de ces prises en charge par d'autres secteurs que celui des élites intellectuelles, l'identité est longtemps restée l'objet d'un discours des uns sur les autres et ce, de façon relativement unilatérale. D'une recherche de différenciation à une réduction de l'altérité, les discours et les représentations ont oscillé entre deux pôles, « blanc » et « indigène », tout au long du xx^e siècle. Ils ont dépassé la simple nécessité de catégoriser l'autre pour se convertir en un instrument au service des courants idéologiques des gouvernements péruviens successifs. Cette identité « changeante », pour reprendre le terme employé par Carlos Ivan Degregori (Degregori & Yamada, 2002), a ainsi été au cœur des narratives liméniennes sur le Pérou que décrit Peter F. Klaren de la façon suivante :

En réalité, l'histoire péruvienne s'est construite de la même manière que les « archipels verticaux » dans lesquels chaque communauté ou *ayllu* inca opérait à des altitudes et dans des niches climatiques différentes pour cultiver une grande variété de produits dans une mosaïque de micro-régions dans lesquelles la vie humaine s'est développée de mille formes différentes. Cette histoire plurielle fut généralement ignorée par les historiens, en particulier par l'élite du pays, qui pendant longtemps a imposé au passé, depuis Lima, une unité artificielle : une narrative depuis le centre et la capitale, où l'on avait rendu compte de l'histoire de l'Etat Nation à partir de critères européens. (Klaren, 2004 : 16-17)

¹⁵ Chiffres donnés par le dernier recensement de l'Instituto Nacional de Estadística e Informática (INEI) en 2017.

L'histoire du Pérou se serait ainsi « dédoublée », selon Peter F. Klaren, car elle a été écrite par des élites qui méconnaissaient le monde andin¹⁶ et indigène. Il parlera alors d'une véritable « distorsion » de l'histoire, avec l'officialisation d'un point de vue unique – car étant le seul à être diffusé –, celui des sphères dominantes liméniennes descendantes d'Européens. L'élite blanche et la pensée identitaire qu'elle a produite depuis l'Indépendance jusqu'à la seconde moitié du XX^e siècle a cependant dû composer avec cet élément formant partie de l'ensemble national : la population indigène. La catégorisation identitaire eu donc tendance à s'opérer selon le partage « Eux » / « Nous », essayant de définir ceux qui devenaient l'objet d'un discours, par rapport à ceux qui produisaient ce discours. Si d'autres positions émergent, telles que celle de Manuel González Prada avec son essai *Nuestros Indios* (1904) qui ouvrira la voie, par une approche de la question indigène en termes d'exploitation d'une classe, aux productions marxistes du milieu du XX^e siècle, la plupart du temps, la pensée identitaire et les catégorisations se sont cependant construites selon cette dualité Blanc/Indigène, dans un schéma en miroir, l'une s'appuyant sur l'autre, s'en rapprochant ou s'en éloignant en fonction du contexte. Il s'agira pourtant très souvent, pour les élites blanches, de « penser l'Indigène », le discours n'émergeant pratiquement que depuis ce groupe.

Valérie Robin, dans son article « Indiens, Quechuas ou Paysans ? », publié en 2004, retraçait ce va-et-vient constant, cette modulation de la question de l'altérité, bien souvent à des fins politiques, depuis la période coloniale jusqu'à nos jours :

L'administration de la Couronne espagnole regroupa la population du continent qu'elle découvrit sous l'appellation générique d'« Indiens » ou d'« Indigènes ». La domination coloniale sépara l'ensemble de la population de la Vice-Royauté du Pérou en deux groupes : une « République des Indiens » et une « République des Espagnols », distinction fondée sur une différence de « race ». (Robin, 2004)

Au cours de cette période, la différenciation et l'altérité sont maximales et cette tendance s'atténuera brièvement au moment de l'Indépendance, dans une perspective nationalisante et uniformisatrice, avant de recréer une dualité et un rapport de domination effectif après 1824, lorsque Simón Bolívar assumait la présidence de la jeune république.

Avec l'Indépendance en 1821, et durant le protectorat dirigé par San Martín qui précéda l'avènement de la République, il fut décidé que dorénavant on ne parlerait plus d'« Indiens » mais seulement de « Péruviens ». En 1824, Bolívar, le libérateur du Pérou,

¹⁶ Nous noterons ici que, dans les discours, l'altérité qui se construit depuis la capitale se fait dans la relation ou l'absence de relation avec un sujet andin. Les populations amazoniennes, moins nombreuses et surtout plus isolées, n'apparaîtront pas de façon aussi importante dans les discours. Par ailleurs, ce sont depuis les régions andines que se sont effectuées la très grande majorité des migrations vers Lima, faisant des populations indigènes ou paysannes de cette zone, les plus présentes dans la littérature et l'imaginaire liménien de cet « Autre » péruvien.

animé par une idéologie démocrate et libérale, voulu poser les bases d'une citoyenneté égalitaire où les Indiens seraient libérés de relations coloniales. Afin de les transformer en petits propriétaires, la reconnaissance légale des terres et leur inaliénabilité furent abolies. Mais les indépendantistes créoles s'accaparèrent du pouvoir, sans intention de changer la structure coloniale de domination, reposant sur l'encadrement et l'exploitation de la main-d'œuvre indigène dont l'assujettissement leur paraissait naturel. (Robin, 2004)

Ce n'est qu'à partir du gouvernement d'Augusto Bernardino Leguía, de 1919 à 1930, que les communautés indigènes seront à nouveau reconnues par la loi, à la suite de nombreux soulèvements dans les zones rurales contre les abus commis par les *gamonales*, les propriétaires terriens. Si cette période, l'*Oncenio*¹⁷, se détache des gouvernements précédents dans le sens où elle constitue « [...] une tentative systématique et parfois téméraire et machiavélique (Basadre, 1978, 1931, *Perú, problema y posibilidad*) de construire la "Nouvelle Patrie" en ôtant le pouvoir politique à l'ancienne oligarchie civiliste, et en l'offrant à un nouveau groupe qui était en train d'émerger » (Burga & Flores Galindo, 1984 : 203), elle ne débouchera pas sur la constitution d'une société plus égalitaire. Le projet d'A. Leguía fut en effet largement contesté et remis en question, en particulier par José Carlos Mariátegui, qui le considérait comme totalement démagogique et surtout stérile, dans le sens où l'anti-féodalisme ne servait en rien la construction d'une « patrie » et d'une nation moderne s'il n'était pas appliqué aux grandes propriétés (Burga & Flores Galindo, 1984 : 227). Bien que le pays commence à se tourner vers l'étranger, en particulier en s'ouvrant aux investisseurs nord-américains, garants, entre autres, du succès du projet de modernisation et d'industrialisation du Pérou, c'est également un moment où, justement, par le biais des politiques anti-*gamonales*, on commence à se préoccuper des populations indigènes andines. Ces dernières émergent dans les discours et commencent à être intégrées dans les projets de « patrie », non pas en tant qu'indigènes, mais en tant que *peones*, des ouvriers agricoles bien souvent exploités dans des *haciendas* andines, incarnant alors un système féodal et archaïque auquel le gouvernement voulait mettre un terme.

L'Indigène, que l'on considèrera tour à tour comme une victime, un dépositaire de traditions, un travailleur opprimé et enfermé dans un système inégalitaire et injuste, est au cœur du courant « indigéniste » littéraire et artistique, qui se développe depuis Clorinda Matto Turner et la fin du XIX^e siècle dans cercles intellectuels de la capitale. Ce courant intellectuel prend alors une dimension politique marquée au XX^e siècle. Henri Favre en donne une définition relativement ouverte, qui nous permet de regrouper de nombreuses productions culturelles, des

¹⁷ Le terme *Oncenio* est employé pour désigner la période de 11 ans durant laquelle Augusto Bernardino Leguía occupa la présidence de la république de 1919 à 1930.

positionnements idéologiques et des mesures politiques, sans se cantonner à une période particulière :

L'indigénisme est d'abord, en Amérique Latine, un courant d'*opinion favorable* aux Indiens. Il se traduit par des prises de position qui tendent à protéger la population indigène, à la défendre des injustices dont elle est victime, et à faire valoir les qualités ou attributs positifs qui lui sont reconnus. (Favre, 2009 : 7)

Les productions indigénistes se révèlent être de véritables témoignages des préoccupations de la première partie du XX^e siècle. Le travail d'étude sociologique guidé par une analyse de la littérature péruvienne *criolla* et publié en 1967 par François Bourricaud, montre que ces narratives sont à prendre comme des indicateurs des tendances de l'époque, depuis la perspective d'une petite partie de la population. Il cite ainsi le roman *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría, publié en 1941, qui fait partie des pierres angulaires de la littérature indigéniste péruvienne qui peignent, selon lui, une image d'Épinal du monde indigène riche de traditions mais regorge d'informations d'ordre sociologique qui doivent être analysées et prises en compte dans leur contexte d'énonciation :

Si l'image globale que l'indigénisme nous propose de la société indigène est discutable et manque partiellement de validité, dans cette littérature pullulent les épisodes et les personnages qui nous informent sur certaines situations qui évoluent lentement : les relations entre le pouvoir et la domination, la façon dont les faibles et les opprimés s'adaptent aux conditions que leur imposent les puissants [...]. (Bourricaud, 1967 : 32)

C'est dans cette période que plusieurs auteurs sortent d'un indigénisme paternaliste qui jusque-là dominait le ton des productions littéraires. José María Arguedas, fervent critique de cette perspective, s'inscrit dans une littérature plus réaliste et engagée dès *Yawar Fiesta* (1941) où il sera autant question des traditions andines que de la violence et des abus subis par les populations indigènes, victimes de ceux qui les exploitent, les *gamonales* et rapidement les entreprises minières. L'indigénisme décrit alors un monde andin pris dans les débuts d'un « progrès » venu d'ailleurs et qui s'impose en reproduisant le modèle d'exploitation des populations rurales, comme l'exposait déjà César Vallejo en 1931 dans *El Tungsteno*, où l'extraction minière par des entreprises étrangères, synonyme de modernité, se fait aux dépens des groupes indigènes qui participent, en tant que main d'œuvre, à ce « progrès » qui ne les fait pas pour autant sortir de la misère.

Marisol De La Cadena rappelle qu'à la même période, le courant « andiniste » a une grande importance au Pérou. Ce dernier concentre les regards sur les Andes et apparaît au début

du xx^e siècle. Alors qu'il circule au départ dans un réseau d'intellectuels de province, il fonctionnerait comme un indigénisme spécifique à la zone andine, envisagée alors comme une « aire culturelle » dans la lignée de l'anthropologie nord-américaine : « [...] l'andinisme a été critiqué (au Pérou et aux États-Unis) pour être une représentation orientaliste de la culture andine, dépourvue d'histoire politique, [...] » (De La Cadena, 2008 : 110). Elle considère que José María Arguedas est le plus important représentant de ce courant, avec des œuvres à la croisée de l'anthropologie et de la littérature de fiction, mais assumant également une grande part de subjectivité et une teinte politique particulière. Il publiait *Los ríos profundos*, en 1958, teinté d'un certain romantisme nostalgique, l'œuvre continue d'ailleurs d'alimenter l'image d'un monde indigène dépositaire de valeurs que monde occidental et globalisé aurait perdues¹⁸. À cette figure d'un Indien riche de traditions, de sagesse et de savoirs ancestraux, mais totalement démuné face au joug des colons espagnols puis face à celui des propriétaires terriens, est venue s'ajouter la représentation, non moins romancée par la littérature, d'un Indien combattant, forgée par des mouvements de révolte chez les populations paysannes au début du xx^e siècle. Ce versant de l'indigénisme « [...] ne présente pas seulement l'Indien comme une victime, mais aussi comme un être justicier » (De La Cadena, 2008 : 105).

Les politiques « indigénistes » du gouvernement d'Augusto Bernardino Leguía (de 1919 à 1930) visaient, selon Henry Favre, à déconstruire de façon subtile l'organisation communautaire pour mieux faire entrer ces populations dans le marché du travail, toujours dans une optique de « modernisation » du Pérou. La Constitution de 1920 légiférait ainsi sur la propriété des terres appartenant aux communautés indigènes, les rendant inaliénables, mais la dissolution des autorités de justice propres aux communautés quechua, les « *vayaroc* », fragilisait totalement leur unité structurelle : « Le gouvernement qui, d'un côté, protège les communautés depuis l'extérieur, contre l'usurpation [de leurs terres] par les grandes fermes qui connaissent leur dernière phase d'expansion, organise leur destruction depuis l'intérieur » (Favre, 1988 : 90). Sur les débuts de sa conversion en « prolétaire », la figure de l'Indigène, de cet « Autre », peut alors alimenter des productions littéraires à partir des années 1930 où l'inspiration marxiste se fait parfois sentir. François Bourricaud la relève ainsi chez Luis Eduardo Valcárcel, qui la mêle à un ton prophétique et parfois messianique : « Il descendra des montagnes, submergera tout : le « prolétariat indigène », selon la célèbre expression de

¹⁸ Au cours des entretiens menés sur le terrain, nombreuses furent les personnes indiquant avoir été particulièrement influencés, dans la construction de leur pensée politique, par cet ouvrage.

Valcárcel dans *Tempestad en los Andes*¹⁹, “attend son Lénine” » (Bourricaud, 1967, 105). Alors, l’indigène n’est plus alors celui qui, selon le mythe de l’*Inkarri*²⁰, attendrait le retour de l’Empereur Inca venu le libérer de l’oppression coloniale, mais on l’imagine plutôt comme le « prolétaire » prêt à entrer dans une lutte des classes contre l’aristocratie, guidé par une figure du socialisme soviétique. C’est cependant chez Arguedas que l’on rencontrera le plus ces inspirations, en particulier *Todas las sangres* (1964), où il teintera d’idéologie marxiste cet indigénisme ou andinisme péruvien en envisageant les mouvements indigènes dans une perspective de lutte des classes où il ne s’agit plus de paysans ou d’Indiens mais d’une intégration politique de ces acteurs comme des « camarades » dans un contexte de tensions entre paysans et propriétaires terriens (De La Cadena, 2008 : 122). Plus d’un demi-siècle après Valcárcel, on retrouvait chez Alberto Flores Galindo la présence extrêmement forte d’un monde andin passé dans lequel il faudrait puiser certaines ressources pour construire l’avenir du Pérou dans le socialisme : une « utopie andine » dans laquelle on retrouverait par exemple les bases d’une identité nationale qui valoriserait et se différencierait de celle de d’autres pays par ses traits andins, qui se seraient d’ailleurs maintenus malgré les siècles de colonisation (Flores Galindo, 1987). Il s’inscrivait alors dans la continuité de la perspective que José Carlos Mariátegui développait dans ses *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1929) dont l’interprétation là aussi marxiste des sociétés andines l’amenait à y voir des collectifs sur le modèle desquels pouvait se construire le socialisme au Pérou.

Outre certaines prises de position idéologiques ou politiques inspirées d’un monde andin « utopique » ou du moins sur lequel on aura parfois eu tendance à projeter certains modèles ou fantasmes propres aux idéologies politiques qui marquent le XX^e et qui seront par ailleurs largement remis en question et critiqués²¹, cet espace et ses habitants ont également nourri une grande production artistique et littéraire. La littérature indigéniste puise ainsi son inspiration dans ces Andes dont elle a cherché à s’approcher et à en retranscrire la vie et les mythes dans un but de valorisation et de préservation aux accents romantiques. Elle n’en reste cependant pas moins un discours sur l’« autre ». On parle de cet autre andin, de cet autre amazonien, de cet Indigène ou de ce paysan quechua depuis Lima d’où l’on tentera souvent de le convertir en

¹⁹ *Tempestad en los Andes*, ouvrage de Luis Eduardo Valcárcel, est un recueil de récits et de contes publié en 1929, articulés autour d’une thématique centrale et prophétique, celle de l’avènement d’un « nouvel Indien ».

²⁰ Le mythe messianique de l’*Inkarri* est un des plus importants du monde andin. Il raconte que le dernier Empereur inca, Atahualpa, exécuté par les Conquistadores espagnols en 1533, reviendra un jour pour se venger et ainsi, libérer le peuple inca du joug colonial.

²¹ Carlos Iván Degregori critiquera largement l’ouvrage d’Alberto Flores Galindo à la fin des années 1980, lui reprochant justement de rester dans l’utopie et d’offrir une perspective totalement détachée de la réalité et du contexte politique des années 1980 au Pérou.

dépositaire d'une ancestralité et d'une authenticité que l'on sent menacées. Si l'impact direct de l'indigénisme au niveau des productions culturelles des populations indigènes reste sans doute faible à cette époque – les productions littéraires et culturelles étant cantonnées aux grandes villes et le taux d'alphabétisation étant très faible dans des provinces où l'on ne parle pas toujours le castillan – il a par contre alimenté l'image exogène de l'Indigène péruvien qui reste largement diffusée jusqu'à nos jours. A l'heure actuelle, cette image exogène finit par avoir un impact, par un effet boomerang, sur ces populations qui utilisent ou reprennent certains marqueurs identitaires développés par l'indigénisme du début du xx^e siècle pour revendiquer une appartenance ethnique. Dans cette même ligne de transformation de « l'autre » indigène depuis les élites intellectuelles et les instances décisionnelles de la capitale. Les mesures politiques prises pendant le gouvernement de Leguía (1919-1930), modifieront les catégories dans lesquelles s'insèrent ou sont insérées les populations indigènes. En cherchant à en finir avec le régime d'*hacienda* et à porter un coup fatal à l'aristocratie des propriétaires terriens, ces mesures eurent pour effet de commencer à faire passer ces populations de « main d'œuvre agricole » à « ouvriers ». Il s'agira plus tard de convertir ces « prolétaires » en consommateurs, de façon à favoriser la consommation et à dynamiser l'économie nationale. Les deux gouvernements de Manuel Prado, de 1939 à 1945 puis de 1956 à 1962, ont ainsi été marqués par une volonté d'éducation de l'ensemble des Péruviens et en partie des populations indigènes, en particulier au travers de l'enseignement du castillan²². Henri Favre analyse ce dispositif d'apprentissage comme un outil dont le but était d'élargir la demande nationale sur le marché des biens et des services, de par la capacité intégrative de la pratique d'une langue européenne et internationale qui, à ce moment-là, « [...] réveille de nouvelles aspirations et de nouvelles nécessités » (Favre, 1988 : 90). L'analyse de ces mesures qu'il considère comme « indigénistes » est on ne peut plus explicite quant à l'idée d'une objectivation, depuis la capitale, de ce que « doivent être » les indigènes et, de fait, leur identité : « Incrire l'Indien dans le circuit des échanges monétaires, de le transformer non seulement en producteur, mais aussi, et chaque fois d'avantage, en consommateur, telle est la direction vers laquelle s'oriente l'action indigéniste » (Favre, 1988 : 94).

Ces variations modulées depuis Lima concernant la caractérisation des populations indigènes au cours de la première moitié du xx^e siècle vont se voir bouleversées au moment où se produira une rencontre effective entre ces personnes issues des provinces et les élites de la

²² La *Ley Orgánica de Educación Pública*, promulguée en 1941 rendait alors l'école primaire gratuite et obligatoire, essayant d'uniformiser l'éducation sur l'ensemble du territoire.

capitale. Le « discours sur » l'autre sera lors totalement conditionné par le « vivre avec » cet autre lorsque la capitale connaîtra les grandes vagues migratoires qui s'intensifieront à la fin des années 1960. Notable depuis la période du gouvernement de Velasco et de la réforme agraire qu'il a menée²³, l'exode rural a en effet augmenté de façon totalement exponentielle au cours du dernier quart du XX^e siècle. L'Indigène andin, devenait urbain. Le choc fut tel qu'il influença considérablement les discours liméniens et remit totalement en question une perspective indigéniste aux tendances plutôt intégratives et utilitaristes, face à ce qui fut vécu par les élites *criollas* comme une véritable marée andine déferlant sur une Lima qui se rêvait jusqu'alors blanche et comparable aux capitales européennes. Jorge Thierold Llanos en décrivait ainsi les conséquences culturelles :

La culture *criolla*, elle, se caractérisait par sa prétention nationale : il s'agissait d'un nous qui imaginait le reste du pays depuis la côte. Résultat de l'articulation symbolique entre un nous élitiste aristocratique et un nous urbain populaire, le nous *criollo* du début des années 1900 a conservé un sentiment anti-indigène déjà souligné. L'arrivée du contingent andin n'a pas seulement exacerbé ce sentiment, il a également entraîné une typification particulière : la « culture andine ». (Thierold Llanos, 2000 : 1991)

Vingt ans plus tôt, Henri Favre dépeignait amèrement cette typification qu'il considérait comme faisant partie d'un énorme appareil idéologique mis en place par les élites blanches pour « gérer » cette présence andine à Lima. Elle était, de fait, devenue rapidement une problématique dans une ville dont les infrastructures ne pouvaient pas supporter un tel afflux et une telle croissance démographique et où les industries se mécanisaient et n'absorbaient plus une demande d'emplois toujours plus importante. Cette main-d'œuvre surnuméraire et non qualifiée que comptait désormais la capitale pouvait alors être envisagée comme un danger pour les élites par un renversement du rapport de domination par cette présence massive. Le discours de ces dernières sur l'identité indigène se serait alors modifié de façon à revaloriser le monde andin, en espérant un retour au monde rural des migrants :

La solution alternative serait d'emmagasiner les effectifs surnuméraires dans des zones de peu d'intérêt économique et stratégique, de les enfermer dans leurs langues, leurs costumes, leurs traditions, en somme, les congeler dans l'archaïsme et la misère par le biais d'une gestion de leur ethnicité. [...] Il ne s'agirait plus d'*altériser* pour mieux exploiter comme aux temps du colonialisme, mais plutôt de convertir en autres ceux qui ne sont pas exploitables. (Favre, 1988 : 103)

²³ Elle fut lancée en 1969, dans le but de moderniser la production agricole qui est alors nationalisée avec la création de coopératives, qui viennent mettre un terme au système d'*hacienda*.

La réalité des populations indigènes est davantage nuancée et l'on peut reprocher à ce point de vue de ne présenter qu'une évidente passivité des sujets indigènes que l'on présente comme totalement dépossédés de la possibilité de prendre en charge eux-mêmes à la fois leur futur, leur organisation et la question de leur identité. En réalité, cette thématique a commencé à faire partie de leurs préoccupations et à occuper les discours lorsqu'elle s'est convertie en seul moyen dont ces personnes disposent pour défendre leurs terres et leurs droits. Notons une fois de plus que ce critère d'identité « ethnique » permettant de définir si une terre appartient ou pas à tel ou tel groupe, reste un critère établi depuis Lima et ses classes dirigeantes. Plus récemment, les revendications identitaires des peuples indigènes ont pris corps et se sont solidifiées et organisées pour que leurs luttes prennent une place sur la scène politique nationale et internationale²⁴. Cela n'est cependant valable que pour les personnes qui continuent de vivre dans les zones rurales et les provinces, ce qui pose la question de comprendre comment s'est « gérée » la question de cette identité indigène ou, du moins, non côtière et urbaine, dans la capitale, où se sont littéralement entrechoqués deux mondes, dans la deuxième moitié du XX^e siècle.

Dans un espace urbain complexe et divisé et où la ségrégation et le racisme ont été contemporains d'une grande création culturelle, la question identitaire s'est peu à peu retrouvée à faire partie des préoccupations de la population issue de la migration. Quels sont alors les nouveaux discours sur l'identité qui ont émergé dans la capitale à partir des transformations opérées avec la convergence de ces flux migratoires ? Pour répondre à cette question, nous retracerons ce processus de migration en faisant apparaître ses conséquences concrètes jusqu'à de nouvelles perspectives, celles qui sont actuellement ouvertes par les descendants de migrants qui prennent à leur tour en charge cette thématique de l'identité.

²⁴ De nombreux et récents travaux portent sur la mobilisation des groupes indigènes amazoniens qui s'organisent pour prendre en charge eux-mêmes la défense de leurs droits et de leur environnement, nous citerons par exemples ceux de Jean Pierre Chaumeil avec les Yagua ou ceux de Françoise Morin avec les Shipibo-Conibo.

1.2 (RE)CONFIGURATIONS URBAINES ET SOCIALES À PARTIR DES MIGRATIONS INTERNES

La littérature scientifique péruvienne est abondante en ce qui concerne la thématique des migrations et ces dernières ont fait l'objet de bon nombre d'études, de par l'impact qu'elles ont pu avoir sur la capitale et sur l'ensemble du pays. Nous reviendrons ici de façon synthétique sur ce qui a conditionné ce phénomène et sur les conséquences qu'il a pu avoir dans la capitale, de façon à pouvoir approcher au mieux les nouveaux profils sociaux et les nouveaux discours qui caractérisent la ville dans cette période charnière entre le XX^e et le XXI^e siècle. C'est également à partir de ce balayage historique que nous remettrons en question, plus en avant, une partie de la terminologie ayant fréquemment été employée par les sciences humaines pour parler de la migration à Lima. En effet, la tendance a souvent été d'enfermer l'analyse dans une dichotomie construisant la figure du migrant comme celle d'une personne dans une position de faiblesse et de relative passivité, devant s'adapter à un système qui lui était étranger pour survivre. Nous citerons en guise d'ouverture de cette partie thématique quelques lignes introductives de Teófilo Altamirano dans *Presencia andina en Lima metropolitana* (1984), qui évoque cette conception dominante de la migration au moment même où celle-ci était à son point d'intensité maximal :

La migration rurale-urbaine a en général été constamment caractérisée comme un flux de peuplement depuis les aires de dispersion vers les aires de concentration, ou comme des mouvements plus ou moins volontaires, dont les effets se manifestent dans l'adaptation du migrant au contexte urbain, ayant pour conséquence la perte de sa culture originelle. Les auteurs qui soutiennent cet argument [...] appellent cela des procédés de « dé-paysannement » et de « dé-tribalisation »²⁵. (Altamirano, 1984 : 19)

1.2.1 Les causes du phénomène migratoire depuis les années 1950

En 2009, soit une vingtaine d'années après le pic de migrations vers la ville de Lima, Teófilo Altamirano utilisait la « crise » comme concept général et englobant à l'origine de ces mouvements de population et des mobilisations sociales en général.

La crise comme concept et réalité a deux lectures ; la première comme synonyme de chaos, de désordre, d'anarchie et de confusion ; la seconde comme synonyme de transition, de réajustement, d'adéquation, d'invention, d'action et de réaction. Les inventions, les innovations et les découvertes ont généralement lieu au cours des grandes crises, guerres, conflits et désaccords. (Altamirano, 2009 : 19)

²⁵ Teófilo Altamirano utilise, en langue espagnole, deux néologismes, « *descampesinación* » et « *destribalización* », signifiant respectivement un abandon des traits socio-culturels faisant d'une personne un *campesino* (paysan) ou un membre d'une *tribu*, entendue ici comme communauté indigène.

Si nous prenons le cas des migrations internes au Pérou et de leur intensification dans la seconde moitié du XX^e siècle, elles s'expliquent par l'accentuation de deux crises, l'une économique et l'autre d'ordre socio-politique : dans un premier temps, l'appauvrissement croissant d'une zone andine, dont l'écart de développement avec la capitale ne cesse de se creuser et, dans un second, la violence engendrée par le conflit armé. Ces crises ont été les plus aiguës dans les régions andines hautes, ce qui a bien évidemment eu pour conséquences une proportion nettement supérieure de population andine migrant pour s'installer à Lima en comparaison avec d'autres régions. Le rapport de l'Organisation Internationale pour les Migrations (OIM) sur le cas du Pérou, publié en 2015, parle de zones ayant un taux négatif de migration et de régions « qui expulsent de la population » (Sánchez Aguilar, 2015 : 82). Ces régions sont celles des hauts plateaux andins, pourvues d'une économie de subsistance et où l'agriculture reste précaire et vivrière, ceci dû à des conditions climatiques difficiles, liées à l'altitude, au froid et à la sécheresse. Ces régions, et en particulier celle d'Ayacucho, d'Apurímac et de Huancavelica, citées dans le rapport, doubleront ces facteurs liés à la géographie d'une vague de violence extrême dans les années 1980 et 1990. C'est en effet dans cette partie-là du pays que les populations civiles subiront de plein fouet le conflit interne, prises en étau entre les groupes terroristes de Sentier Lumineux et du Mouvement Révolutionnaire Túpac Amaru (MRTA) et les actions militaires et paramilitaires cherchant à contrecarrer l'avancée de ces groupes armés. Avant d'en arriver à cette période de crise maximale, les migrations depuis la zone andine s'étaient déjà amorcées bien en amont, depuis l'Indépendance, sur un modèle que l'on pourrait qualifier de « classique », à l'image de l'exode rural qu'avait connu l'Europe au XIX^e siècle, avec l'industrialisation des villes.

Les causes économiques

Nous avons pu voir comment la ville de Lima s'est construite, à partir de la période coloniale, comme un centre duquel dépendait l'ensemble du territoire. Nous retiendrons ici un point mis en avant tout au long de l'ouvrage de Julio Cotler, *Clases, Estado y nación en el Perú* (1978), qui fait partie des héritages structurels de cette période coloniale, venant se constituer comme un facteur du caractère centripète de la capitale : la dépendance économique du Pérou vis-à-vis de l'Europe puis des Etats Unis. Cette dernière renforcera l'attraction de la ville, étant alors le carrefour des flux de capitaux et de marchandises, sur l'ensemble du territoire. Peter F. Klaren, expliquait comment la ville, modernisée au cours du gouvernement de Leguía, attirait

les investisseurs étrangers avec, entre autres, son centre rénové avec ses rues pavées et élargies pour accueillir des voitures toujours plus nombreuses :

En conséquence, Lima s'est transformée au cours de l'*Oncenio* en une superbe et moderne ville, l'une des plus impressionnantes de toute l'Amérique du Sud, avec les larges boulevards, ses grands parcs et des boutiques et hôtels élégants. Elle devint une galerie d'exposition, non seulement pour célébrer le centenaire de l'Indépendance, mais aussi pour attirer les investisseurs et les entrepreneurs étrangers sur lesquels le gouvernement comptait pour la croissance économique. (Klaren, 2004 : 310)

Après les mesures populistes en faveur des paysans indigènes prises par Leguía avant les années 1930 pour limiter le pouvoir des *gamonales* (les propriétaires terriens), en rétablissant les autorités politiques locales²⁶ et la mobilisation paysanne grandit dans les provinces. Le président dû revenir sur ses politiques anti-*gamonales*, face à une recrudescence des actes de violence et la mise à sac d'*haciendas*, par peur de voir le mouvement s'étendre et venir bousculer et menacer l'ordre politique (Klaren, 2004, 308). Ce pas en avant vers une forme d'autonomie paysanne locale, aussitôt regretté par les autorités centrales qui reculèrent, contribua grandement à déstructurer une société rurale qui commença à se déplacer massivement vers la capitale, les *haciendas* et les mines de la côte. Le réseau routier et donc le système de transport s'améliorèrent considérablement, ce qui fut sans aucun doute un élément supplémentaire favorisant la migration, le nombre de kilomètres de route du pays ayant été quasiment doublé au cours de l'*Oncenio*. Selon Peter F. Klaren, la ville grandit ainsi de 19% entre 1919 et 1930, avec environ 65000 personnes issues de différentes catégories socio-économiques qui s'y installèrent (Klaren, 2004 : 311), alors que les écarts entre les classes sociales n'avaient fait que se creuser davantage dans les provinces :

Les opportunités commerciales grandissantes s'ajoutèrent à une pression démographique toujours plus importante et accélèrent le processus de différenciation économique et sociale [...]. Le résultat fut une plus grande stratification sociale, une polarisation et un conflit de classes. De riches commerçants et paysans orientés vers le marché surgirent aux côtés de travailleurs et paysans pauvres et sans terres, qui se virent attirés ou poussés vers un marché du travail plus large (mines, *haciendas*, villages, construction de routes et de voies ferrées et d'autres entreprises similaires). (Klaren, 2004 : 310-311)

Le fait que l'agriculture occupe la quasi-exclusivité de l'activité dans les provinces pendant la majeure partie du xx^e siècle expliqua ainsi que les politiques agricoles aient pu bouleverser les sociétés paysannes et indigènes, dont les revenus et la subsistance dépendaient

²⁶ Peter F. Klaren précise à ce propos qu'il s'agissait également d'une stratégie politique visant à toucher ses adversaires, les *civilistas*, les membres du *Partido Civil*, dirigé par l'oligarchie liménienne qui entretenaient des relations étroites avec les *gamonales*.

entièrement de ce secteur. Ces personnes, dans une précarité économique déjà générale et profonde, furent ainsi directement impactées par les mesures politiques et par la modernisation des moyens de production agricoles. Ces deux facteurs transformèrent totalement le système de travail dans lequel ils étaient, proche du servage, ce qui les emmena à se déplacer vers les zones pourvues d'activités industrielles pour y travailler en tant qu'ouvriers. Une quarantaine d'années plus tard, le même phénomène se produisit mais avec un impact qui décupla les flux migratoires depuis les Andes, avec la réforme agraire de 1969.

Une transformation brutale et profonde du monde rural fut en effet imposée pendant le gouvernement Juan Velasco Alvarado (de 1968 à 1975) arrivé au pouvoir après un coup d'Etat militaire envoyant l'ancien président Fernando Belaúnde Terry²⁷ en exil. La ligne politique de la dictature de Velasco fut clairement celle d'une nationalisation des principales ressources économiques. Les gisements miniers, la pêche et les entreprises fabriquant des engrais, qui représentaient les industries les plus lucratives, devinrent des entreprises d'Etat. Carlos Contrera et Marcos Cueto dans leur ouvrage, *Historia del Perú contemporáneo*, évoquent ainsi ce processus politique et économique s'approchant du « socialisme d'Etat » dont le but affiché était de venir à bout de l'oligarchie et de la dépendance vis-à-vis des investisseurs étrangers²⁸. Avec ce type de politiques et pendant cette période de Guerre Froide, le Pérou se rapprochait ainsi du bloc soviétique et de certains de ses voisins latinoaméricains où les militaires avaient pris le pouvoir créant des Etats corporatistes et populistes (Contreras & Cueto, 2004 : 335).

Pour suivre la ligne politique visant à nationaliser et mettre un terme à la domination économique de l'oligarchie, une Réforme Agraire était alors indispensable. L'inégale répartition des terres cultivables était alors criante : 76% de la superficie de ces dernières appartenait à 0,5% des propriétaires ou unités agricoles (Contreras & Cueto, 2004 : 334). Le gouvernement de Velasco entama ainsi une série d'expropriations qui feront de cette réforme agraire de 1969 la plus radicale, imposée *manu militari*. Il s'agissait, au-delà d'une idée de rendre leurs terres aux paysans andins dans la veine idéologique d'un nouvel indigénisme d'Etat de transformer les propriétaires terriens en industriels et en investisseurs. L'expropriation de leurs terres, de leur matériel agricole ou de leurs biens fonciers faisait l'objet d'une compensation en argent liquide qui leur était donnée pour leur permettre d'investir dans

²⁷ Fernando Belaúnde Terry fut président du Pérou de 1963 à 1968, après un coup d'Etat militaire contre le gouvernement de Manuel Prado Ugarteche en 1962 et une victoire aux élections de 1963 grâce au soutien des Forces Armées.

²⁸ Ces derniers avaient déjà commencé à se retirer à la fin du gouvernement de Belaúnde, dans un contexte de crise économique et de dévaluation du sol péruvien.

l'industrie, ce qui ne fut pas forcément le cas : « En 1979, 9.1 millions d'hectares sur les trente millions de terres cultivables du pays avaient été expropriées » (Contreras & Cueto, 2004 : 334).

Bien qu'elle eût quelques-uns des effets escomptés comme une transformation du modèle traditionnel d'exploitation agricole sur lequel reposaient les riches familles et les classes hautes, la réforme agraire, comme révolution socialiste et indigéniste, eut des conséquences largement discutables. Une plus grande égalité socio-économique ne se dessina par exemple pas forcément, les classes hautes étant simplement passées de revenus issus de l'agriculture à ceux qu'apportaient l'investissement de capitaux. Du côté des paysans, le désenchantement fut rapide et à leur manque d'expérience entrepreneuriale veint s'ajouter à la corruption des fonctionnaires chargés de moderniser la production à partir des terres reçues par les communautés paysannes. Ces derniers avaient ainsi pour ordre d'éviter que ces terres ne soient à nouveau morcelées et réparties par la vente à plusieurs exploitants, de façon à fonctionner dans un schéma associatif, sous l'égide de fonctionnaires d'Etat. Le résultat fut qu'une grande partie des terres resta ainsi inexploitée, les paysans perdant tout enthousiasme face à un système d'agriculture commerciale dépourvu de redistribution directe des richesses et dans lequel les coopératives entraient dans un cercle d'endettement dû à une baisse du prix des produits agricoles, que contrôlait le gouvernement de Velasco.

En conséquence, les flux migratoires vers la capitale s'intensifièrent, jusqu'à ce que Lima compte 4,7 millions d'habitants à la fin du gouvernement de Velasco en 1975. Une très grande majorité de ces personnes s'est installée dans un habitat précaire dans les abords de la ville de Lima. En 1981, 57% des Péruviens vivaient ainsi dans ces nouvelles zones urbaines (Contreras & Cueto, 2004 : 348). La migration vers la ville représentait alors une opportunité de sortir d'une situation de grave crise économique, Jürgen Golte et Norma Adams soulèvent également l'idée que ces changements ont eu un impact social profond dans les attentes et les désirs de vie des Péruviens. Les nouvelles formes de production, associées à un système de distribution des richesses différent, engendrèrent de nouveaux flux migratoires, avec des personnes pour qui il était impossible de satisfaire de nouvelles expectatives de vie et de progrès depuis les provinces. Ces migrants cherchent alors à « [...] atteindre des biens de consommation et un style de vie promus par les moyens massifs de communication » (Golte & Adams, 1990 : 31). Ne trouvant plus d'emploi dans des régions où la mécanisation avait fait d'eux un excédent de main d'œuvre, ils se rendent dans « les centres de plus grande affluence de capitaux » pour, eux aussi, tenter leur chance dans un capitalisme encore timide que mettait en place Belaúnde, de retour au pouvoir en 1979. Cependant, la crise économique continuera de s'accroître, se

transformant, au début des années 1980, en une crise sociale et politique qui débouchera peu de temps plus tard sur un conflit armé interne.

Le conflit armé interne

Notre propos n'est pas ici de retracer de façon exhaustive les différentes étapes, subtilités politiques et enjeux de cette période d'extrême violence que connut le Pérou, mais plutôt d'en donner un aperçu général, dans l'optique d'alimenter l'explication et l'analyse du phénomène migratoire interne de la fin du XX^e siècle.

Sentier Lumineux²⁹ émergea en 1980 dans la région d'Ayacucho, s'avère être le résultat des multiples scissions à tendance maoïste qui avaient eu lieu dans les rangs du Parti Communiste Péruvien (PCP) depuis les années 1960. Avant de se convertir en véritable groupe terroriste, il s'agissait en réalité d'un groupement politique organisé autour d'une figure tutélaire qui faisait l'objet de ce qui s'apparentait à un culte de la personnalité : Abimael Guzmán Reynoso, ou « *Presidente Gonzalo* » pour ses partisans. Ce professeur de philosophie de l'Université San Cristóbal de Huamanga à Ayacucho parviendra ainsi, en quelques années, à gagner l'appui ou à s'imposer auprès d'une partie importante des populations les plus pauvres de cette région andine dans laquelle se multiplièrent les attentats terroristes³⁰.

Les actions de Sentier Lumineux s'étendirent rapidement vers la capitale, où les attentats et coupures d'électricité³¹ devinrent quotidiennes. De là, leur aura s'étendit sur l'ensemble du territoire grâce au caractère central indiscutable de la capitale. Le gouvernement de Belaúnde avait décidé d'apporter une réponse militaire en 1983, pour combattre un nouvel ennemi qui avait un mode opératoire particulier, totalement inconnu et difficile à saisir, organisé sous la forme d'une véritable guérilla terroriste. Au même moment apparaît un second groupe armé, le *Movimiento Revolucionario Túpac Amaru* (MRTA), d'avantage d'inspiration guévartiste que maoïste et se développant plutôt en ville. Les années 1980 sont ainsi celles d'une longue

²⁹ Son nom complet étant *PCP-Sendero Luminoso*.

³⁰ « Le nom de Sentier venait d'une interprétation capricieuse d'une phrase de José Carlos Mariátegui (le nom que reconnaissaient ses partisans était celui de « Parti Communiste du Pérou, pour le Sentier Lumineux de José Carlos Mariátegui »). Les adeptes de Sentier cherchaient une combinaison entre un pays autocratique et autoritaire, semblable à la Chine communiste des années de la Révolution Culturelle ou au Cambodge dominé par les Khmers rouges. », (Contreras & Cueto, 2004 : 353-354)

³¹ Une des techniques utilisées par Sentier Lumineux pour créer le chaos dans la ville de Lima était de faire sauter des transformateurs ou des pylônes électriques, privant des quartiers entiers d'électricité.

descente aux enfers pour le Pérou. Alan García Pérez³² est élu en 1985 à la suite de l'échec de redressement économique du gouvernement précédent, d'inspiration socialiste. Après une première année « marquée par une éphémère récupération engendrée par [sa] politique expansionniste » (Cosamalón, 2018 : 151), il tente de nationaliser les banques en 1987, sans que cette mesure ne soit réellement appliquée, deux ans après avoir changé le Sol péruvien par l'Inti, pour lutter contre l'inflation. C'est pendant cette période que Sentier Lumineux se répand sur tout le territoire, prenant le contrôle, souvent par la force, d'universités publiques, d'usines ou de sites d'exploitation minière, dans le but de s'assurer des ressources logistiques et économiques. Dans la même optique, l'organisation s'allia avec les narcotrafiquants du Pérou, devenu dans cette décennie le plus gros exportateur de cocaïne d'Amérique, alliance qu'elle se disputera avec le MRTA (Contreras & Cueto, 2004 : 360-362).

Face à cette montée de la violence, la réponse du gouvernement se fit par le biais de las *Fuerzas Armadas* (les Forces Armées), aussi sanglante que les exécutions systématiques de civils menées par les *senderistas*³³. Le conflit s'enlise à mesure qu'il se convertit en une véritable guerre civile, et ce en partie à cause de la stratégie des militaires qui consistait à armer les paysans pour lutter contre Sentier Lumineux dans la zone andine, ce qui engendra une escalade de la violence.

En 1989, la situation ne pouvait être plus critique : « Terrorisme, inflation, narcotrafic et pauvreté extrême étaient comme les trois cavaliers d'une apocalypse biblique » (Contreras & Cueto, 2004 : 363). Les élections de 1990, gagnées par Alberto Fujimori qui met peu à peu en place un politique néolibérale et la capture d'Abimael Guzmán en 1992 viennent mettre un terme à cette coulée à pic dans une crise sociale, politique et économique sans précédent au Pérou qui restera, nous le verrons, marqué par cette période sur plusieurs générations. Bien que le MRTA a continué à perpétrer de nouveaux actes terroristes jusqu'aux années 2000 et qu'il existe encore aujourd'hui certains foyers *senderistas*, notamment liés au narcotrafic, le jugement et l'emprisonnement du chef de ce groupe armé rompit de façon très nette un mouvement qui était déjà affaibli.

Mise en place par Valentín Paniagua, assumant la présidence de la République entre démission d'Alberto Fujimori et l'élection d'Alejandro Toledo, dans l'année 2001, la Comisión

³² Alan García Pérez était alors à la tête de l'APRA, l'*Alianza Popular Revolucionaria Americana*, parti péruvien d'idéologie social-libérale, fondé en 1924 par Víctor Raúl Haya de la Torre.

³³ Nom donné aux partisans et de Sentier Lumineux.

de Verdad y Reconciliación (CVR)³⁴, travaillera jusqu'à 2003 pour construire une mémoire officielle du conflit. Cette commission avait ainsi pour objectif de dresser un rapport du conflit armé de 1980 à 2000, donnant une version officielle des causes et des conséquences, essayant de quantifier les violations des Droits de l'Homme, assassinats, exécutions extra-judiciaires et disparitions. Si aujourd'hui les politiques mémorielles ne font pas l'unanimité au sein de la population péruvienne et que les disparus sont encore nombreux, nous retiendrons les chiffres de la CVR qui, bien que contestés, qui nous permettent d'avoir un aperçu de l'horreur que fut ce conflit, en particulier dans les Andes et de comprendre que la migration vers la ville de Lima se soit intensifiée à cette période : entre 61.007 et 77.552 morts et disparus³⁵.

Nous concluons ici ce panorama des principales causes ayant engendré des migrations massives vers la ville de Lima qui se sont intensifiées tout au long du XX^e siècle pour atteindre un pic dans les années 1980 et 1990, dans une période de crise profonde. En guise d'ouverture sur les conséquences qu'ont pu avoir ces migrations, nous citerons ici les chiffres de recensement de l'INEI de la population de la capitale. Lima passa ainsi de 3,4 millions d'habitants en 1974, à 4,8 millions en 1981, puis à 6,4 millions en 1993, pour atteindre enfin 7,4 millions en 2000³⁶. Cette croissance brutale de la démographie urbaine, résultant de situations plus proches de la crise humanitaire que d'un exode rural tel que l'on peut l'entendre en Europe, eut bien entendu un impact très important sur la ville, qui se trouva considérablement transformée à la fois dans sa morphologie et dans les interactions entre divers groupes sociaux dont elle fut le théâtre.

³⁴ En français, « Commission de Vérité et de Réconciliation », présidée par le recteur de la Pontificia Universidad Católica del Perú de l'époque et professeur émérite de philosophie, Salomón Lerner Febres.

³⁵ La CVR conclue sur ces chiffres : « Compte tenu de l'information disponible, nous concluons que le nombre total de morts et de disparus dus au conflit armé interne péruvien peut être estimé à 69.280 personnes, dans un intervalle de confiance de 95% dont les limites supérieures et inférieures sont respectivement 61.007 et 77.552. Les proportions relatives de victimes en fonction des principaux acteurs du conflit seraient : 46% provoquées par le PCP-Sentier Lumineux ; 30% par les Agents de l'Etat ; et 24% par d'autres agents ou circonstances (rondes paysannes, comités d'auto-défense, MRTA, groupes paramilitaires, agents non identifiés ou victimes d'affrontements ou de situation de combat armé) », Rapport de la *Comisión de Verdad y Reconciliación*, Anexo 2 « ¿Cuántos peruanos murieron? Estimación del total de víctimas causadas por el conflicto armado interno entre 1980 y el 2000 », rendu public le 28 août 2003. [En ligne] Consulté le 05/12/18. <http://www.cverdad.org.pe>

³⁶ Chiffres officiels donnés par l'Instituto Nacional de Estadística e Informática. [En ligne] Consulté le 05/12/18. <https://www.inei.gob.pe>

1.2.2 Les conséquences : transformation sociales et spatiales

La ville de Lima correspond, nous l'avons vu, à la destination privilégiée des migrants qui seront les acteurs d'une ville nouvelle au sein de laquelle les comportements et les aspirations seront également transformés, dans la seconde moitié du XX^e siècle. Le terme de *desborde*, en français « débordement », que l'on retrouve dans le titre de l'ouvrage de José Matos Mar *Desborde popular y crisis del Estado*, a été le plus fréquemment employé pour décrire la situation d'une capitale qui n'était en aucun cas préparée à recevoir une telle affluence de population.

Si toutefois la *Ciudad de los Reyes* était née de la conséquence de l'installation des migrants européens envahisseurs, l'« invasion » qui se produit à partir de la décennie de 1930, fut considérée par les *Criollos* liméniens natifs comme un affrontement ethnique, social, culturel et économique. L'ennemi envahisseur, à qui tout manquait, prenait la ville, s'appropriait de ses parcs, places et jardins, implantant la pauvreté, enlaidissant la belle Lima seigneuriale et ses palais. (Golte & Adams, 1990 : 19)

Outre la question du manque d'infrastructures, c'est aussi une véritable confrontation entre un monde rural et urbain, l'un indigène, l'autre *criollo*, qui a eu lieu, avec son lot d'incompréhensions, de tensions, mais également, comme nous le verrons, d'ajustements, de négociations et de créations. Comprendre comment s'est construite la ville de Lima, dans la répartition de ses espaces et dans son organisation, pour en arriver à la mégapole sur laquelle nous travaillons, nous permettra ainsi de rendre compte au mieux de son mode de fonctionnement et de l'appréhender au travers de ses frontières poreuses ou de ses ponts visibles et invisibles qui conditionnent les rapports sociaux. Nous nous concentrerons ainsi sur les deux « nouveautés », l'une géographique et l'autre humaine, dont le surgissement dans la capitale a dessiné, tel un assemblage de mosaïques, le visage actuel de Lima.

Barriadas

Les années 1980 sont donc une période où se dessine un « nouveau visage du Pérou » comme l'évoque José Matos Mar, avec une urbanisation qui s'accélère et une croissance démographique importante. Les villes accueillent alors 65% d'une population qui s'est multipliée par trois entre 1941 et 1980, alors que la population urbaine ne dépassait pas les 47% en 1961 (Matos Mar, 1984 : 46). En 1984, Lima regroupe ainsi presque 30% de la population du pays et cette tendance à une redistribution territoriale vers les villes côtières et en particulier vers la capitale ne s'inversera pas jusqu'à nos jours. La capitale est alors un ensemble de 47

districts et de deux provinces, Lima et Callao, dont près de 80% de ses six millions d'habitants vit dans des *asientamientos humanos*, des espaces d'habitat précaire, proches des bidonvilles qui sont le résultat d'une urgence à s'établir sur un espace (Matos Mar, 1984 : 47 ;71).

Les migrants s'installent ainsi autour de l'axe de la route Panaméricaine, dans les périphéries Nord-Est et Sud-Est de la vieille ville, cette autoroute qui traverse la ville du Nord au Sud étant la première voie de communication du pays, par laquelle arrivaient ces personnes³⁷. La population *criolla* riche s'était, depuis l'Indépendance, déplacée de la zone portuaire de Callao vers l'actuel Cercado de Lima³⁸, devenu dans les années 1930 le véritable centre-ville qui regroupait les institutions et les infrastructures les plus modernes. Au fil des migrations du XX^e siècle et surtout à partir des années 1950, les classes hautes se déplacent plus au Sud, vers les districts côtiers et résidentiels, entraînant avec elles le déplacement des centres commerciaux et bancaires, alors que les personnes issues des premières vagues de migration s'installent dans les quartiers de l'ancien centre (Golte & Adams, 1990 : 38). La morphologie de la ville évolue et José Matos Mar n'hésite pas à caractériser cette transformation par une division de Lima en deux : les districts formés par les *barriadas* (correspondant globalement aux *Conos*³⁹ Nord, Sud et Est) par opposition aux districts dits « traditionnels » ou « modernes », caractérisés à la différence des *barriadas*, par une urbanisation formelle :

L'énorme déplacement des masses provinciales vers la capitale a peu à peu converti la ville en creuset ou en échantillon de tous les processus à l'œuvre au Pérou. Cette concentration de la majorité des migrants dans les *barriadas* et les urbanisations populaires, finissent par devenir des facteurs déterminants dans la nouvelle dynamique sociale métropolitaine. (Matos Mar, 1984 : 76)

L'installation de ces migrants, sur le modèle de l'« *invasión* », soit une prise de possession, par l'occupation physique, d'un espace, a totalement conditionné la construction des *barriadas*, dépourvue de toute planification urbaine officielle⁴⁰. Selon Jean-Claude Driant, cet espace naît d'un « processus d'urbanisation accéléré » (Driant, 1991 : 15) dont la forme aurait été favorisée par un certain laxisme de la part des pouvoirs publics, en particulier pendant le gouvernement de Belaúnde. Cette permissivité des débuts a laissé place à une véritable

³⁷ Cf. Annexe 1.

³⁸ Le « *Cercado de Lima* » est le nom officiel du district que l'on peut parfois retrouver dans les discours comme « *Centro de Lima* » ou tout simplement « *Centro* ».

³⁹ Les « *conos* » (en français, « cônes ») correspondent à trois espaces de la ville de Lima, qui se sont développés autour de la Panaméricaine et de la *Carretera Central*, les deux principaux axes d'entrée dans la ville. Cf. Annexe 1.

⁴⁰ Notons ici que les *barriadas* ne se sont pas développées en bravant un plan d'urbanisation prédéfini de la part des autorités municipales car elles n'en ont jamais été l'objet. L'intervention des pouvoirs publics par des aménagements sur place, si elle a eu lieu, est intervenue postérieurement.

acceptation, teintée d'un certain fatalisme, de ce mode d'extension urbaine qu'il advient alors d'essayer de canaliser. Un extrait d'un document officiel de 1962 émanant de la *Junta Nacional de Vivienda*, organisation officielle chargée de la gestion de la question du logement, cité par Jean-Claude Driant, témoigne de cette politique : « Les *barriadas* sont la seule solution massive qui soit parvenue jusqu'ici à résoudre le problème. Il s'agit d'un mouvement qu'il faut guider et canaliser » (Driant, 1991 : 117). Le « problème » de l'intensité de la migration vers Lima n'est ainsi pas la priorité pour le gouvernement de Belaúnde qui, à ce moment-là « [...] est plus préoccupé par les désordres qui secouent le monde rural, où apparaissent des mouvements *guerrilleros* importants [...] » (Driant, 1991 : 117). Pour preuve de cette tendance : 5,3% des terrains publics envahis furent l'objet d'une expulsion en 1969⁴¹, alors que Velasco venait de prendre le pouvoir, essayant de réguler cette expansion urbaine et qu'un nouveau terme, « *pueblo joven* » (littéralement, « village jeune »), pour parler des *barriadas*, entraîna dans le vocabulaire. Ce changement dans la terminologie témoigne alors de cette volonté de maîtriser l'expansion urbaine de la part d'un régime autoritaire qui essaiera de s'imposer, par le biais d'installation d'infrastructures de voirie, d'écoles et de services urbains (accès à l'eau et à l'électricité entre autres), comme un régulateur de ces quartiers que l'on considère comme étant en voie d'adaptation ou en mutation pour s'insérer dans un tissu urbain⁴².

Pendant cette période, les nouveaux quartiers sont reconnus officiellement et de très nombreux titres de propriété sont distribués. Tout ce processus d'officialisation et de gestion est alors fait par le gouvernement de Velasco qui s'appuie sur les organisations locales d'habitants, l'invasion étant un espace régi par des règles et des accords entre ceux qui y vivent. Toutefois, l'encadrement ne suffit pas et le pas en arrière que fit le gouvernement suivant était à l'image d'une situation qui avait totalement dépassé des pouvoirs publics qui n'étaient plus en mesure d'intervenir et d'organiser les *barriadas*. Lorsque Belaúnde revint au pouvoir, de 1980 à 1985, les invasions se multiplièrent avec vigueur, grâce à un retour des politiques permissives du gouvernement de Bermúdez, à qui il succédait, et par l'augmentation importante des flux migratoires vers Lima due à la misère dans les Andes rurales et aux premières actions

⁴¹ 63,1% de ces terrains ne furent pas l'objet d'une intervention et 31,6% connurent une « intervention symbolique ». En revanche, 62,5% des terrains privés, eux furent l'objet d'une expulsion effective. (*ibid.*, p. 112, « Cuadro n° 19, *Reacción policial según la condición de los terrenos invadidos* »).

⁴² J.C. Driant voyait dans « *pueblo joven* » le reflet de « [...] la volonté d'octroyer une nouvelle image teintée d'optimisme aux *barriadas* : une fois dépassée la période de « jeunesse » fortement influencée par le monde rural (et l'usage du mot « *pueblo* » au lieu de « *barrio* » [le quartier] n'est donc pas neutre), ces dernières devaient atteindre la maturité et s'intégrer à la ville dans les mêmes conditions que les autres quartiers. On passait alors de la notion de zone urbaine marginale [...] à celle de ville en processus. », (Driant, 1991 : 119).

terroristes de Sentier Lumineux. D'autre part, à la suite du gouvernement de Velasco, le ton et l'idéologie étaient plus libéraux et la tentative de mise en ordre des *barriadas* laissa alors place à sa valorisation, présentée comme étant le meilleur moyen pour les migrants d'accéder à la propriété privée, ce qui fit exploser le nombre d'installations illégales :

[...] en concevant la *barriada* comme l'unique solution de masse pour le logement populaire, l'État l'a glorifiée au travers de la promotion de l'auto-développement et de l'utilisation des organisations d'habitants comme source de soutien politique. Finalement, l'idéologie dominante et les politiques qu'elle a inspirées, en plus de la nécessité de stabilité résidentielle, a entraîné une forte valorisation de la propriété individuelle au détriment de la solution de la location. Dans ce sens, l'accès à un lot de terrain, même dans une *barriada*, répond dans de nombreux cas à une promotion dans l'échelle sociale de la ville. (Driant, 1991 : 124).

Attardons-nous un instant sur le processus d'« invasion » qui n'avait, en réalité, rien d'anarchique ou d'aléatoire, bien au contraire. Il s'agissait d'opérations préparées et convenues au préalable entre des groupes de migrants, souvent issus de la même zone de province. Hernando de Soto les divisait en deux catégories : les « invasions progressives » et les « invasions violentes » (De Soto, 1986 : 19). Les premières se faisaient la plupart du temps sur des terrains proches d'*haciendas* ou de mines, après un accord passé avec le propriétaire qui a un lien avec certaines des personnes qui vont « envahir » (la plupart du temps il s'agira d'employés ou de locataires). Ces personnes vont à leur tour aider de nouveaux arrivants avec qui ils ont maintenu une relation (famille, anciens voisins restés dans la zone rurale, membres de la même zone géographique, etc.) à s'installer sur le terrain et ce de façon progressive, mais en grand nombre, de façon à avoir « une capacité de pression et de négociation pour dissuader le propriétaire d'essayer de récupérer le terrain » (De Soto, 1986 : 20). Dans le cas des secondes, qualifiées de « violentes » il n'y a aucun accord avec le propriétaire, et dans 90% des cas, selon Hernando de Soto en 1986, ce sont de terrains appartenant à l'État. Il s'agit alors d'un acte qui a été préparé et réfléchi par un groupe de personnes, là aussi issues de la même zone rurale, qui choisissent un emplacement particulier et pour des raisons précises, que ce soit la facilité de construction, de la difficulté d'intervention des forces de l'ordre sur le terrain ou encore d'une situation par rapport à un axe de communication. Au préalable, ces personnes établissent entre elles un « Contrat d'invasion », qui répartira les terrains et régira l'installation initiale (De Soto, 1986 : 21 ; 23). Dans ce cas-là, il s'agit d'arriver au plus grand nombre au même moment, le même jour, pour occuper un terrain vide et y installer des cabanes de fortune, généralement de

panneaux de joncs ou de palmes tressés, les *esteras*⁴³, dont ils revendiquaient le droit à la possession face aux représentants des autorités, fonctionnaires ou policiers^{44 45}. Peu à peu, les invasions s'organiseront et l'habitat s'y pérenniserà avec des constructions en bois, en briques ou en ciment de la même manière qu'y sera peu à peu développé l'accès individuel à l'eau et à l'électricité et cela, très souvent à partir de l'initiative des habitants ou de leurs représentants locaux. Nous noterons ici que l'habitat en dur de ces quartiers est conçu grandir et se développer. Il est ainsi très fréquent, pour ne pas dire quasiment institutionnalisé, que les enfants des personnes ayant construit le rez-de-chaussée, construisent un étage au-dessus pour y accueillir la famille qu'ils viennent de fonder, comme leurs propres enfants pourront construire, à leur tour, un second étage pour y vivre. Une même maison peut ainsi accueillir trois générations, réparties sur trois étages : « *El barrio crece hacia arriba* »⁴⁶.

Si certaines de ces invasions ont donné lieu à des tentatives d'expulsion violentes, qui ont encore lieu de nos jours sur de nouvelles zones occupées, la plupart de ces opérations ont dessiné les nouveaux contours de Lima. L'étude de Jean-Claude Driant s'est faite pendant la vague migratoire liée au conflit armé interne et ce dernier ponctue son ouvrage en mettant en avant deux facteurs importants qui expliquent que la ville n'a cessé de s'étendre⁴⁷ en suivant le même modèle. D'autre part, les terrains sont à l'époque très bon marché ou très facilement occupables et accaparables, étant des espaces publics qui n'auraient pas été constructibles normalement, situés sur les *cerros* et les *arenales* de Lima⁴⁸. En effet, l'expansion urbaine reproduit le même schéma aujourd'hui encore, alors que les terres « à envahir » sont souvent devenues le centre d'un trafic foncier dominé par de véritables mafias sur lesquelles il n'est pas rare que les pouvoirs municipaux, corrompus, ferment les yeux. Il annonce ainsi, en 1991 :

Les quartiers en voie de consolidation des *Conos* Nord et Sud sont entrés en phase de reproduction. Le premier facteur de reproduction est l'insertion des membres de la seconde génération sur le marché du logement, au moment où s'établissent de nouveaux foyers. Le second facteur est la persistance des responsables politiques de toutes les tendances à

⁴³ Il s'agissait là d'occuper un espace avec un bien « immobilier ». La construction pouvait donc être réduite à sa plus simple version, l'« igloo », une simple *estera* souple courbée en forme de pont.

⁴⁴ Hernando de Soto parle, à ce propos d'un « Droit expectatif de propriété » (en castillan, « *derecho expectatio de propiedad* »), comme une des conséquences du « contrat d'invasion ». Il s'agit-là d'une forme d'« extralégalité », venant se juxtaposer au système législatif en vigueur. Selon lui, près de 70% des habitations construites étaient régies par cette « extralégalité ». Acquérir de façon formelle la propriété d'un bien immobilier résultant d'une invasion pouvait prendre jusqu'à une vingtaine d'années à cause d'un processus comptant 159 étapes administratives. (De Soto, 1986 : 24).

⁴⁵ Cf. Annexe 2.

⁴⁶ « Le quartier grandit vers le haut », phrase entendue à plusieurs reprises sur le terrain.

⁴⁷ Cf. Annexe 3.

⁴⁸ Les *cerros* sont les petites montagnes ou collines qui entouraient la ville de Lima et les *arenales* sont des espaces de sols sablonneux. Ces deux types d'espaces sont ceux où se sont construites les *barriadas*.

considérer la *barriada* comme « la solution » et de ne pas l'inclure dans une réflexion globale sur le logement ; [...]. (Driant, 1991, 213)

Jean-Claude Driant conclura son ouvrage par une projection concernant l'évolution du « [...] concept de *barriada* comme une étape dans la constitution d'un parc de logement décent pour l'ensemble de la population » qu'il considère alors comme un « échec flagrant » (Driant, 1991, 214). Trente ans plus tard, cela n'a pas donné lieu à la remise en question qu'il espérait et les *barriadas* se sont au contraire consolidées de façon à constituer, avec les districts plus anciens de Lima et les nouveaux *asientamientos humanos*, une mégapole de plus en plus étendue et hétérogène.

Cholos

Cette hétérogénéité qui caractérise Lima vient, comme nous l'avons vu, de la question de l'habitat, mais aussi des « nouveaux habitants » de la capitale qui sont arrivés massivement. Peter F. Klaren parle à ce propos d'un véritable « surgissement des classes populaires », processus en marche depuis le gouvernement de Leguía :

Le flux de migrants venu de l'intérieur s'est répandu sur Lima qui était déjà en train de vivre un intense processus de « massification », c'est là le surgissement des classes populaires dans la vie et dans les espaces publics de la ville, qui était jusque-là dominée et monopolisée par l'élite. (Klaren, 2004 : 311)

Ce qui s'est alors produit à Lima fut la naissance d'un nouveau sujet ou acteur transformé par les circonstances de sa migration vers la ville et par son mode de vie, conditionné par l'installation souvent précaire à laquelle il avait dû faire face. Guillermo Nugent refuse de parler de ce nouvel habitant comme d'une personne qui aurait pu être considérée, de façon exogène, comme un « Indien urbain » dans *El Laberinto de la Choledad* (2004). Il considère que ce qualificatif est contradictoire, en grande partie pour la raison que l'on ne peut pas, selon lui, faire entrer dans la catégorie « Indigène » des personnes qui se sont insérées dans un réseau urbain. À partir de cette nouvelle réalité sociale se serait créé une nouvelle catégorie : « L'*indien urbain* n'était pas une pure transplantation sociale ou une simple intrusion, comme on essaya, de fait, de le représenter. Avec le temps, cette présence indésirable fut à l'origine d'une identité, que personne ne reconnut comme telle au début : *Cholo* » (Nugent, 1992 : 76). L'auteur considère cette catégorie comme le résultat de « [...] la rencontre entre une identité provinciale fortement ruralisée et la culture urbaine moderne » (*ibid.*). Il définit le *Cholo*, comme « le migrant qui a appris à se *criolliser* » (Nugent, 1992 : 78). Il convient ici de remettre

en perspective cette définition, en essayant de considérer cette catégorie dans une autre optique que celle d'une volonté des migrants de ressembler aux *Criollos* liméniens, de se fondre dans un moule, qui nous paraît réductrice. La définition la plus neutre et qui semble être acceptée actuellement par la plus grande partie des habitants de Lima, est celle du *Cholo* ou de la *Chola* comme des personnes, souvent issues du monde andin, paysans et/ou Indigènes, qui ont migré depuis ces provinces vers Lima, dans le but d'améliorer leur situation économique. S'approchant plus de cette idée plus ouverte, Aníbal Quijano définit « le *Cholo* comme groupe social émergent » dès 1980 :

[...] ce secteur que les anthropologues et en général la population non-indigène du pays nomment « *Cholo* », se détache de la masse de la paysannerie indigène et commence à s'en différencier en adoptant ou en élaborant certains éléments qui définissent un nouveau style de vie, où des éléments d'origine urbano-occidentale sont autant intégrés que ceux qui viennent de la culture indigène contemporaine. Le phénomène contemporain de « *cholification* » est un processus dans lequel certaines couches de la population indigène paysanne, abandonnent peu à peu des éléments d'une culture indigène x, en adoptant des éléments qui caractérisent la culture occidentale *criolla*, et élaborent avec ces derniers un nouveau style de vie qui se différencie en même temps des deux cultures fondamentales de notre société, sans perdre leur lien avec elles. (Quijano, 1980 : 63)

Aníbal Quijano développe ainsi plusieurs critères, qu'il veut « formels », pour définir les personnes considérées comme *cholas*. Ces personnes occupent ainsi souvent des postes subalternes et précaires et peuvent être, par exemple, ouvriers, artisans, journaliers ou encore employés de maison. De la même manière, ces personnes parlent souvent deux langues, le castillan et une langue indigène, souvent le quechua, ils sont soit alphabétisés soit dans un processus d'alphabétisation et, tant dans leur façon de s'habiller comme dans leurs possessions matérielles, on note un mélange entre des vêtements et des objets propres à la tradition ou à la culture indigène comme occidentale ou urbaine (Quijano, 1980 : 64-65). Cette définition ne se limite pas à une population liménienne, mais se retrouve en filigrane un peu partout dans le Pérou de cette période. C'est à partir de cela que l'auteur invite à considérer ce groupe comme « porteur d'une culture en formation » issue du mélange de deux cultures (*ibid.*). Sans entrer dès à présent dans un questionnement sur la question d'une hybridation culturelle dont parlait notamment Néstor García Canclini, nous retiendrons ici l'idée de concevoir ce groupe avant tout comme créateur d'une nouvelle réalité urbaine et des nouveautés culturelles, point qui, déjà dès les années 1980, dans le discours scientifique (García Canclini, 2000 : 71-81).

Il ne faudrait cependant pas penser que les termes *Cholo* ou *Chola* sortent, aujourd'hui, de toutes les bouches avec la même signification. François Bourricaud, dès 1967, en donnait par exemple une définition qui serait celle d'une insulte :

C'est avec ce nom que l'on désigne, de façon méprisante et condescendante, l'individu dont les origines le classeraient dans le groupe indigène s'il ne possédait pas certaines caractéristiques sociales et culturelles qui lui permette de « se lancer » et de « progresser »⁴⁹. (Bourricaud, 1967 : 33, note 5)

Nous avons ainsi pu observer qu'à Lima, ce mot, prononcé par certaines personnes, en particulier celles qui, de par leur apparence ou leur mode de vie ne font pas partie, de façon « évidente »⁵⁰ de cette catégorie, sera automatiquement pressenti comme péjoratif et raciste. Le terme prendra la plupart du temps une teinte négative quand il est employé par une personne *criolla* ou blanche ou issue des classes hautes. Nous-même, en tant qu'étrangère et blanche, ne pouvons en aucun cas employer ce terme pour nous référer à un groupe de personnes, il serait aussi raciste et dépréciatif que de parler de « nègres » ou de « ritals » en français pour faire références à des personnes issues d'une migration ou à des descendants de migrants. Par contre, il pourra être employé par des personnes qui se reconnaissent comme *Cholos*, de par l'histoire de leurs parents, grands-parents ou la leur, avec cette qualité de migrants ou descendants de migrants. On peut ainsi l'utiliser pour apostropher un inconnu si l'on est soi-même *Cholo*. Dans les chansons de *cumbia* et de *chicha*, on retrouve également ce terme, souvent dans son diminutif féminin, *cholita*, ou masculin, *cholito*, pour se référer à une personne avec tendresse et affection. Ces termes s'écoulent ainsi au quotidien, chez une immense majorité de la population de Lima. Notons toutefois ici que, bien que la catégorie sociale à laquelle renvoie *Cholo* soit également liée, pour le commun, à une question de couleur peau, une mère descendante de migrants européens venus à Lima au milieu du XX^e siècle peut très bien employer le terme comme un surnom donné à son fils, en l'appelant *cholito*. Le sens du terme se dédouble ainsi, en fonction du contexte d'énonciation, pour devenir un diminutif affectueux. Ce point sur le vocabulaire employé pour désigner cette nouvelle catégorie sociale qui ne se caractérise plus uniquement par son origine indigène ou paysanne mais aussi par sa condition urbaine, nous permet de mettre en avant deux axes que nous allons avoir l'occasion de développer. Le premier est celui d'un nouveau groupe social très important formé en ville après les migrations et s'étant complètement dilué, par le biais des nouvelles générations et de la croissance démographique urbaine, dans l'ensemble de la population péruvienne. Le second concerne la question du racisme et de la ségrégation sociale à Lima qui se caractérise par son

⁴⁹ Le terme employé en castillan par François Bourricaud est « *ascender* » qui, littéralement, se traduit par « monter », pour renvoyer à l'idée d'ascension sociale.

⁵⁰ Les Liméniens se catégorisent socialement les uns les autres dès le premier contact ou coup d'œil. En dehors de la couleur de peau qui reste un critère constant mais qui ne sera souvent pas assumé comme tel, les vêtements, la façon de parler, le quartier, l'activité ou le moyen de transport peuvent être des éléments qui seront évalués. La catégorisation se fait constamment et instantanément.

intersectionnalité, née de la situation de ses personnes qui avaient migré à Lima, pauvres, habitant dans des « invasions » dans la périphérie de la ville et issus de communautés indigènes ou paysannes. Il est indispensable de prendre en considération et d'étudier ces deux points pour comprendre comment fonctionnent Lima et les relations sociales qui s'y tissent, et de façon à prendre la mesure de l'impact qu'ont eu les politiques économiques des années 1990 sur ces nouvelles populations urbaines.

S'il est une chose importante à dégager lorsque l'on parle des nouveaux quartiers et des nouveaux habitants de Lima dans cette période intense du dernier quart du XX^e siècle au Pérou, c'est cette sorte de « laisser aller », ou d'inertie de la part des pouvoirs publics face à l'arrivée massive de personnes dans la capitale. Hernando de Soto parlait à ce propos d'un système qui n'était pas adapté à cela, rendant impossible toute « gestion » de la situation par les institutions officielles :

Les migrants découvrirent qu'ils étaient nombreux, que le système n'était pas disposé à les admettre, que les barrières se multipliaient qu'il fallait arracher chaque droit à un *statu quo* réticent, qu'ils étaient à la marge des facilités et des bénéfices de la loi, et que la seule garantie de leur liberté et de leur prospérité était, finalement, entre leurs mains. Ils découvrirent, en somme, qu'ils devraient se battre, pas seulement contre des personnes, mais aussi contre le système. (De Soto, 1986 : 12)

Ce dernier élément d'une mise à l'écart inévitable de ces populations par un système qui était incapable de les intégrer fera ainsi partie des explications de la fracture qui s'est créée à Lima, dans un climat qui, dès le départ, se caractérisait par une réception pour le moins hostile des migrants.

Racisme, indigénisme et métissage : fragmentation socio-spatiale et cristallisation des discours

De par leur mode d'installation dans la ville et leurs origines rurales, les migrants furent l'objet de discours racistes et de ségrégation de la part d'une partie de la population liménienne. Toutefois, il est intéressant de les considérer également comme des acteurs qui ont reconditionné les discours qu'avaient sur eux les élites intellectuelles, en transformant totalement la ville et en créant, avec les habitants de la capitale, une interaction ou, du moins, une proximité quotidienne.

Lorsque l'on traverse Lima avec le train électrique qui la parcourt du Nord au Sud⁵¹, on peut se rendre compte du changement de type d'habitat et d'infrastructures urbaines en fonction des différents districts et quartiers. En observant la carte de « Structure socio-spatiale de Lima »⁵², on peut en effet remarquer que cet axe de transport en commun traverse autant des « îlots intégrés » comme il atteint des « îlots précaires » et laisse voir aussi des « îlots très précaires ». L'utilisateur passe ainsi au-dessus du plus ancien cimetière de Lima, proche du centre historique, laissant derrière lui les *lomas* de San Juan de Lurigancho⁵³, avant d'arriver au-dessus de parcs cossus proches des riches quartiers résidentiels de San Borja, pour finir par voir, au Sud, la zone industrielle de Villa María del Triunfo où peu de rues sont goudronnées et à partir de laquelle, on peut distinguer, plus au Sud encore, les *asientamientos humanos* qui s'étendent sur les collines à perte de vue.

Une avenue peut ainsi séparer deux types d'aménagements urbains différents, mais également devenir une frontière réelle. Par exemple, les districts les plus anciens ou les plus riches n'acceptent pas la présence de mototaxis sur leurs voies de circulation, alors que ce moyen de transport reste celui qui est privilégié dans une très grande partie de la ville qui correspond, dans sa majorité, aux quartiers formés après les années 1950. Si l'on demande à un chauffeur de nous conduire à un endroit en dehors de la zone où son véhicule est toléré, il terminera sa course à la limite du district, ne pouvant pas conduire le client au-delà de telle ou telle avenue, par exemple. La spatialisation peut ainsi être extrêmement forte, jusqu'en arriver à une véritable matérialisation d'une frontière socio-spatiale. C'est le cas de ce qui a pu être qualifié par certains médias péruviens et étrangers du « mur de la honte », érigé sur la crête d'une colline dont un flanc correspond au quartier résidentiel et très cossu de Casuarinas (un Nord du district de Surco) et l'autre, à l'*asientamiento humano* de Pamplona Alta (district de San Juan de Miraflores)⁵⁴. Le but de cette construction est, bien évidemment, d'empêcher les habitants de Pamplona Alta, d'avoir accès à la zone de Casuarinas, alors que ces derniers la traversaient pour se rendre vers les quartiers plus bas de Surco et ce, « pour des raisons de

⁵¹ La ligne 1 du train de Lima va du *cono* Nord (San Juan de Lurigancho) au *cono* Sud (Villa El Salvador) et est aérienne, ce qui en fait un moyen de transport permettant d'avoir un point de vue intéressant de la ville. Cf. Annexe 4.

⁵² Cf. Annexe 5.

⁵³ Les *lomas* sont des collines, dans ce cas-là, occupées par des habitations partiellement construites en dur, résultant d'invasions du dernier quart du XX^e siècle. Qu'elles soient au Nord ou au Sud de Lima, elles sont désertiques et souvent escarpées, ce qui rend très fréquemment impossible leur accès, dès les premières hauteurs, en voiture, voire même en deux roues, faisant de l'escalier la voie d'accès et de communication unique de cet espace. Cf. Annexe 6.

⁵⁴ Le mur s'étend au-delà de cette colline et se poursuit jusqu'au district de La Molina, caractérisé lui aussi par la juxtaposition de quartiers riches et de ce qui peut être considéré comme des bidonvilles.

sécurité » ou « pour éviter les vols »⁵⁵ selon les habitants de Casuarinas qui sont ceux ayant appuyé cette construction⁵⁶.

José Matos Mar évoquait déjà, dans les années 1980, ce que nous pourrions qualifier de « repli entre-soi » ou « entre-sa-classe-sociale » des secteurs riches et moyens, dû à l'« invasion » progressive, non seulement des espaces d'*arenales* (terrains sablonneux) et des *cerros* (colines ou petites montagnes, dans ce cas-là) qui entourent Lima, mais également des collines qui sont dans son centre, comme le quartier de Barrios Altos (district du Cercado de Lima) ou sur les berges du fleuve Rimac. Le fait que des migrants pauvres s'installent également dans des espaces faisant partie ou très proches du centre et des quartiers résidentiels, a entraîné une fermeture visible de ces derniers. Outre les barbelés, grilles, clôtures électriques et autres tessons de bouteilles qui se dressent sur les murs entourant les maisons individuelles, certaines résidences ou certains quartiers se sont littéralement fermés⁵⁷, venant isoler les logements des Liméniens aisés et de classe moyenne des nouveaux habitants (Matos Mar, 1984 : 76).

Malgré le fait que les frontières qui existent entre les espaces ne soient pas infranchissables pour tous, elles constituent des lignes, physiques ou mentales, qui séparent les districts et les classes sociales. Les habitants les traversent dans certaines circonstances, pour se rendre par exemple sur leur lieu de travail ou dans les grands marchés et centres commerciaux. Ces déplacements sont réguliers ou périodiques, la plupart sur le modèle des migrations pendulaires, et se font la plupart du temps en suivant les axes de déplacement empruntés par les transports en commun.

Les frontières entre les quartiers et les habitants se brouillent ainsi au quotidien, par la circulation liée aux activités. Cependant, la fragmentation socio-spatiale reste, elle, bien ancrée dans les esprits. Nous citerons ici, à titre d'exemple, une brève anecdote, alors que nous effectuions notre premier séjour à Lima, en 2014, où nous louions une chambre chez une dame âgée, dans un quartier aisé. Cette dame, la peau et les yeux clairs, se montra extrêmement surprise le jour où elle aperçut deux de nos amis, ayant un teint très mat. Elle nous demanda sur

⁵⁵ Ces deux raisons sont systématiquement avancées pour justifier toute mesure de ségrégation sociale et spatiale, la peur d'être cambriolé ou volé dans la rue étant constante chez les habitants de Lima.

⁵⁶ Cf. Annexe 5.

⁵⁷ La rue devient peut ainsi devenir un espace public privatisé, être pourvue d'une grille ou d'une barrière et un gardien, payé par les habitants en surveillera l'entrée jour et nuit. Dans ce cas-là, un taxi venu chercher ou déposer un client, devra ainsi laisser son permis de conduire ou une pièce d'identité à l'entrée du pâté de maison et ne le récupèrera qu'à sa sortie.

un ton aussi inquiet que trahissant un certain mépris : « ¿Son cholos tus amigos ? »⁵⁸. Ne comprenant pas le sens du terme mais pressentant qu'il s'agissait là d'un commentaire en lien avec la couleur de leur peau, nous répondîmes par l'affirmative, suscitant davantage de curiosité chez cette dame qui demanda alors où vivaient ces personnes. En lui citant les deux districts résidentiels de La Molina et de Surco, elle fut rassurée sur nos fréquentations. Ce simple échange résumait ainsi la question du racisme et de la spatialisation de Lima : en tant qu'Européenne blanche, il était impensable pour cette dame que nous fréquentâmes des personnes pourvues du double stigmat, celui d'une peau brune et de résider dans un quartier du *cono* Nord ou Sud, qui correspondaient pour elle à des personnes de classe basse et surtout de mauvaise vie.

Le même schéma mental de répartition de l'espace urbain entre les quartiers fréquentables et ceux qui ne le sont pas, de par leur dangerosité, supposée ou réelle, se reproduit de façon concentrique de l'intérieur vers l'extérieur. Émilie Doré et Raúl Matta évoquent ainsi cette conception : « La périphérie est stigmatisée comme l'espace de l'informalité et de la débrouillardise, où ne s'appliquent pas les mêmes règles » (Doré & Matta, 2011 : 44). En effet, les *barriadas* des années 1980 que José Matos Mar classait dans les « zones pauvres » (Matos Mar, 1984 : 74), comme par exemple Comas ou San Martín de Porres, sont maintenant des districts où une grande partie des habitants a connu une augmentation de son niveau de vie et fait désormais partie des classes moyenne et moyenne-hautes. De la même façon qu'un habitant du quartier « traditionnel » (*ibid.*) de Miraflores pouvait craindre de se rendre dans la *barriada* qui correspond à Comas en 1980, un actuel habitant de classe moyenne de Comas pourra craindre de se rendre plus au Nord, vers Carabayllo ou Puente Piedra.

Bien qu'actuellement les frontières semblent s'être en partie estompées entre les « populations d'origine andine et les populations liméniennes dites traditionnelles » (Doré & Matta, 2011 : 43), il n'en reste pas moins que les discriminations dont parlait Hernando De Soto en 1986 ont débouché sur des véritables discours et attitudes racistes. Guillermo Nugent reprenait ce processus de ségrégation sociale qui date des premières vagues de migrations massives à Lima en l'expliquant comme une « [...] hiérarchisation par le biais de laquelle la classe supérieure s'est "blanchie" sous le blason de l'euroanéité, en défendant la modernité comme ce qui est étranger » (Nugent, 1992 : 42). La population issue de la migration étant de plus en plus importante, par la croissance démographique, ce qu'il qualifiait de « monde néo-

⁵⁸ « Tes amis sont *Cholos* ? ».

criollo » alors devenu clairement minoritaire, s’auto-définit par la soustraction. Il considère ce mécanisme comme étant l’origine d’une « contre-modernité » : « Il ne s’agissait pas tant de ce que l’on voulait être mais plutôt de ce que l’on ne voulait pas être » (Nugent, 1992 : 70), en l’occurrence, faire partie des « *Cholos* », de plus en plus nombreux. Les élites chercheront alors à se différencier de ce qui caractérisait ces autres, c’est-à-dire avant tout une ascendance ou origine andine. Émilie Doré parle à ce propos d’une grande méprise du monde andin et paysan, de la part de ces classes sociales hautes et blanches puis, plus tard, de la part des nouvelles classes riches, fils ou petits-fils des premiers migrants qui avaient connu une grande ascension économique : « Un amalgame se tisse alors entre l’andinité et la pauvreté, voire la saleté » (Doré, 2015). Elle évoque ainsi, en 2015, la persistance d’un « racisme latent » dans un contexte de réussite économique et matérielle et « l’usage des catégories racialisées dans le processus de différenciation sociale » (*ibid.*). Il existe même un verbe particulier pour parler de cet acte de racisme envers une personne considérée comme *chola* : « *cholear* »⁵⁹. Nous avons à plusieurs reprises entendu ce verbe, en forme passive, dans les discours de personnes qui expliquaient qu’elles avaient été victimes d’un rejet ou d’un mauvais traitement pour des raisons racistes et de supposée classe sociale.

Le brouillage des catégories que nous évoquions plus haut entraîne ainsi une difficulté, pour ceux qui le souhaitent, à se différencier d’une partie de la population issue de la migration à laquelle ils ne veulent pas être assimilés. Seront ainsi invoqués ce que l’on considère comme des marqueurs identitaires de ces personnes, pauvres et d’origine andine, pour s’en démarquer. Toutefois, dans ce processus de catégorisation, les négociations sont également présentes dans de nombreux cas, et l’équation « *Cholo/Serrano*⁶⁰ = indigène = pauvre + non éduqué = danger/méprisable » ne se fait pas toujours de façon aussi imparable :

L’enquête de terrain a révélé qu’une confusion étroite unit les catégories sociales, géographiques et ethniques : est Indien celui qui, en plus de posséder des caractéristiques physiques et culturelles spécifiques comme le fait de parler une langue native et d’avoir la peau brune, vit en milieu rural et se trouve en situation de pauvreté. Cet amalgame entre

⁵⁹ Une personne s’étant fait refuser le droit d’entrée dans une discothèque ou dans un bar pourra facilement dire « *Me cholearon* », qui s’entendra comme « Ils m’ont refusé l’entrée » sous-entendu, « en me discriminant », sans pour autant que cette personne fasse obligatoirement référence à un acte de racisme ni qu’elle soit, d’ailleurs, considérée comme *chola*. En fonction du contexte, l’auditoire à qui s’adresse cette personne (qui ne s’inclue pas forcément dans la catégorie « *cholo* ») comprendra s’il s’agit d’un délit de faciès ou par exemple, du fait que la personne rejetée ne portait pas une tenue suffisamment formelle pour entrer dans l’établissement. La même phrase pourra s’entendre d’une personne estimant qu’une administration ou un service ne l’a pas correctement aidée ou l’a mal reçue. Il s’agira cependant, dans la majorité des cas, d’une discrimination que l’on estimera relative à une apparence physique.

⁶⁰ « *Serrano* » est le nom ou l’adjectif que l’on utilise pour se référer à une personne ou à une chose qui vient de la Sierra. Il peut avoir, lorsqu’il est employé pour qualifier ou nommer une personne, un caractère raciste, comme *Cholo*.

l'origine provinciale, la pauvreté et l'indianité est présent dans toutes les catégories sociales, y compris parmi les migrants. On remplace aisément le mot « indigène » par provincial, le terme *serrano* désigne les Indiens, et ce qui est andin est synonyme de pauvreté.

[...] C'est la négociation entre les apparences physiques et les appartenances sociales, qui permet de définir socialement la « race » d'une personne : une position sociale élevée ou des habitudes de consommation non liées à la Sierra peuvent permettre de « négocier » une couleur de peau foncée et de paraître moins Indien. Le *Serrano* qui écoute de la salsa, musique tropicale non andine, se définira comme métis, alors même que la couleur de sa peau n'a, bien sûr, pas changé. Mais elle est contrebalancée par une intégration au milieu culturel de la ville côtière. (Doré & Matta, 2011 : 51)

L'équation qui serait l'inverse de celle du racisme présent à Lima, sous la forme « *Criollo*/Blanc = éduqué = riche = enviable/proie de vols », est, bien entendu, elle aussi relative et nous aurions tort de penser que les classes hautes ou aisées sont exclusivement blanches ou *criollas*. Ces « négociations » ou ces fluctuations dans des catégories socio-racialisées, font partie des processus qui ont été entraînés par la migration. Teófilo Altamirano retraçait ces étapes dans le cadre d'une étude publiée en 2009 sur les migrations péruviennes à l'étranger, dans laquelle on retrouve plusieurs des mécanismes observés dans l'impact et la réception de la migration à Lima (ce qui montre une distance entre le monde urbain et le monde andin si grande que l'on pourrait comparer ce cas à celui de migrations internationales). On aurait ainsi, dans un premier temps des « [...] rencontres et mésententes caractérisées par une confrontation due à une méconnaissance mutuelle », tensions qui s'apaiseraient ensuite, « dans la mesure qu'il existe des processus d'assimilation asymétrique », jusqu'à déboucher sur une « modification graduelle » de la culture ou de la société « réceptive » lorsque la migration devient massive (Altamirano, 2009 : 21-22). Nous aurons l'occasion un peu plus loin de remettre en question l'idée d'une assimilation ou de la modification d'une société considérée comme étant dans une position de réception. Cela enfermerait, il nous semble, l'analyse dans des rapports à sens unique qui peuvent rapidement devenir manichéens. Ce qui est intéressant ici, c'est le fait que Teófilo Altamirano, en évoquant ces étapes successives que l'on retrouve dans le cas de la construction de la ville de Lima, nous montre de façon synthétique le caractère progressif des effets de la migration. En allant plus loin, cela nous permet de comprendre comment les discours des uns sur les autres, habitants de la capitale, nouveaux ou anciens, ont pu se morceler au cours des trente dernières années.

Tous ces discours ne vont pas exclusivement vers une réification des catégories sociales fondée sur des critères socio-économiques. Les discours sur le métissage et une invitation à repenser ce dernier ont également été l'objet de productions littéraires et en sciences humaines, influençant les discours des Liméniens, des médias et des instances politiques. Si la littérature scientifique sur la question du métissage abonde, cette dernière n'en reste pas moins délicate et

pose souvent problème à l'heure de la définir. Comment parvenir, en anthropologie et dans le cadre de l'étude de la migration à Lima, à utiliser un concept le CNRTL définit comme un « croisement entre des individus appartenant à des races différentes »⁶¹ ? Le métissage fonctionne ainsi très bien et sans heurts si l'on parle de zoologie ou de botanique, par contre, dans le cas des êtres humains, cela se complique, tous appartenant à une seule et même race, la race humaine. François Twiesselmann expliquait, en guise d'introduction à son article « La méthodologie du métissage », publié en 1971, cette inadéquation entre le sens biologique de ce terme et l'outil conceptuel que voulaient et veulent encore en faire les sciences humaines :

Donner une définition de la notion de métissage est une tâche malaisée. On dit qu'un sujet est un métis de première génération F1 quand ses deux géniteurs sont issus de populations jugées suffisamment différentes par l'ensemble de leur patrimoine héréditaire. [...] À partir de quand les patrimoines de deux populations peuvent-ils être censés produire un zygote méritant, par quelle sorte d'hétérozygotie, la catégorie de zygote « métis » ? Incapable de poser le problème dans des termes stricts, l'anthropologie a dû aborder ses recherches sur le métissage en partant de concepts mal définis, qui d'ailleurs alourdissent toujours sa démarche et dont il convient de discerner la signification. (Twiesselmann, 1971)

L'anthropologie, pour pouvoir utiliser ce terme flou mais qui s'avère pratique pour regrouper plusieurs processus sociaux sans tomber dans le racisme, l'a tout simplement rabattu vers le champ culturel. S'il est difficile de parler de métissage génétique, on peut facilement utiliser le concept pour parler du mélange de deux cultures qui se sont retrouvées en contact. « Métissage culturel » devient alors un synonyme de « syncrétisme culturel », terminologies vagues qui font mouche et seront fréquemment utilisées, dans le discours commun comme en sciences humaines, autant dans le cas d'une situation coloniale que dans celui d'un quartier urbain regroupant des personnes issues de différentes régions ou pays. Jean-Loup Amselle rappelle l'extrême limitation de ces deux concepts dans notre monde contemporain et globalisé, en prenant l'exemple d'un syncrétisme culturel ou d'un métissage au niveau religieux qui se serait opéré en Afrique de l'Est. Selon lui, le métissage ne fonctionnerait qu'à un niveau 1 d'une première rencontre entre deux entités culturelles différentes, renvoyant ainsi au problème génétique d'avoir deux entités qui soient « suffisamment différentes » évoqué par François Twiesselmann. Il serait donc impossible, pour Jean Loup Amselle, de parler par exemple de syncrétisme dans l'Afrique de l'Est actuelle, pour expliquer la rencontre entre « la globalisation musulmane et la globalisation chrétienne » :

De ce point de vue, la notion de syncrétisme, vue elle-même comme le produit de la rencontre entre des religions africaines « traditionnelles » et des religions universalistes

⁶¹ Définition donnée par le Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales. [En ligne] Consulté le 12/12/18. <http://www.cnrtl.fr/definition/métissage>

« modernes », devient problématique, au moment de définir celle-ci comme un patchwork de patchwork, un produit de tous les collages antérieurs. Le syncrétisme n'existe en effet qu'au deuxième degré, renvoyant à l'infini ou mettant en abyme l'idée même d'une tradition originaire. (Amselle, 2004)

Pour en revenir au cas de la ville de Lima, il nous semble effectivement difficile de parler d'un processus de métissage culturel, étant donné le caractère des groupes en contact : aussi hétérogènes que sensibles aux tendances capitalistes et étrangères (qu'il s'agisse des aspirations des personnes issues du monde andin ou du mode de vie d'une part des Liméniens). Eduardo Kingman Garcés, Ton Salman et Anke Van Dan proposaient ainsi de dépasser l'idée de métissage qu'ils considéraient comme paradoxal, dans le sens où il serait invoqué pour dérouter une tentative de catégorisation et finirait par en consacrer une autre :

L'idée de métissage fait référence, en plus, à deux types de discours différents. D'un côté, à une stratégie d'échappatoire individuelle et parfois collective aux catégories coloniales et néocoloniales d'ethnicité et de race. C'est la négation des systèmes classificatoires mis en place par l'État colonial. Mais en même temps, le métissage est le discours officiel des nations postcoloniales dans leur processus de formation. (Kingman Garcés, Salman, Van Dan, 1999 : 40)

Ils rejettent également l'idée d'une hybridation culturelle fluide, dans le sens où elle serait pour eux le résultat d'une « dissolution » d'éléments pour former un hybride (Kingman Garcés, Salman, Van Dan, 1999 : 41). Leur proposition revient à penser les groupes humains et leurs héritages culturels comme étant pris dans un processus de marquage constant, provoqué par les rencontres avec un groupe ou un individu « autre ». Ces rencontres pouvant se multiplier à l'infini dans le monde contemporain, les auteurs postulent en faveur d'une permanence des traits culturels dans une dynamique de rencontre continue, qui fait émerger de nouveaux éléments communs aux deux groupes sociaux qui se rencontrent.

L'idée du métissage comme l'apanage des pays latino-américains, cette base riche et complexe que l'on uniformiserait, dans une certaine mesure, par ce processus de mélange culturel, a été présentée ainsi comme une aubaine, un gage de richesse et de diversité. Cette teinte optimiste se retrouve par exemple dans les dernières lignes de *La pensée métisse* de Serge Gruzinski : « Les métissages ne sont jamais une panacée, ils expriment des combats jamais gagnés et toujours recommencés. Mais ils fournissent le privilège d'appartenir à plusieurs mondes en une seule vie [...] » (Gruzinski, 1999 : 316). Le succès du concept de métissage comme « solution » pour expliquer ce que l'on est au Pérou se mesure lorsque l'on regarde les réponses, au niveau national, à la question d'auto-détermination posée lors du recensement

d'octobre 2017 : 60% des Péruviens se considèrent comme « métis », « *mestizo/a* », selon le dernier recensement, en 2017⁶² ⁶³.

Si nous avons choisi de parler de « morcellement socio-spatial », c'est avant tout pour éviter d'enfermer le raisonnement dans une idée de fracture socio-spatiale. Premièrement, parce pour qu'il y ait une fracture, il aurait fallu que Lima connaisse une unité et que les migrations massives éclatent cette unité. Or c'est plus une juxtaposition qui s'est opérée, à l'image des *barriadas* qui se sont installées en périphérie du centre historique, un nouvel espace a été créé par des personnes qui, par leur déplacement des Andes vers la côte, ont formé une nouvelle catégorie sociale. Deuxièmement, il serait une fois de plus dommage de considérer, comme des frontières ou des fractures, des espaces physiques ou symboliques qui peuvent en réalité être le ciment d'une mosaïque qui réunit et met en lien une grande diversité de lieux et de groupes sociaux. Le racisme et l'intersectionnalité se retrouvent cependant présents dans ce tableau urbain, mais ils n'empêchent pas la création d'une « nouvelle ville », qu'évoquait Peter Klaren :

Dans une ville qui, historiquement s'enorgueillissait de ses origines européennes et de sa culture européenne et de sa culture cosmopolite, cette marée d'immigrants venus de l'« autre » Pérou, signifia ni plus ni moins que l'andinisation de la capitale, la redéfinition du pays, s'abandonnant à une identité autochtone et inclusive. (Klaren, 2004 : 19)

Cette idée d'une ville *criolla* « s'abandonnant » à une andinisation, bien qu'elle ouvre sur l'idée de la création d'une nouvelle réalité, reste cependant discutable, positionnant une fois de plus le raisonnement dans une logique d'invasion du monde urbain par un monde rural, opposés par une dichotomie radicale et insoluble.

Un nouveau visage de la ville ?

Si la migration vers Lima transforme totalement la capitale, comme nous avons pu le voir, créant une nouvelle ville hétérogène, dynamique et dont les contours n'en finissent pas de se redessiner, un tableau sombre du sort de ces migrants a pu être dressé. Comme coincés dans un *no man's land* catégoriel, l'installation de ces personnes dans la capitale serait le synonyme d'une perte de « repères identitaires », d'individualisme, de misère, pour finir par tomber dans

⁶² Instituto Nacional de Estadística e Informática, « Cuadro n°2.69. Perú: Población censada de 12 y más años de edad por sexo según autopercepción étnica, 2017 », *Perú – Perfil sociodemográfico – Informe nacional*, Lima, 2018, p. 214.

⁶³ Ce chiffre pourrait aussi laisser transparaître la volonté de certaines personnes des classes dirigeantes et des élites de gommer une « indianité » considérée comme gênante en valorisant une identité *mestiza* homogénéisante.

la délinquance (Favre, 2009 : 104). Cette perspective reste, il nous semble, à nuancer, en ne pensant pas en termes de perte ou de gain d'identité ou de traits définitoires, mais en termes de nouveauté et de potentiel de création dont sont douées ces personnes. Afin d'essayer d'adopter une vision qui ne soit pas circonscrite à un rapport de domination, nous proposons d'aborder de façon progressive cette question identitaire, en partant d'une conséquence concrète et visible, de quelque chose de tangible, créé par les migrations à Lima : les *barriadas*. Jean-Claude Driant les décrivait dès les années 1990 comme les lieux où s'observent de nouveaux traits culturels et identitaires, et surtout des lieux qui font partie de la ville, au point que les frontières entre ces dernières et la « ville conventionnelle » s'estompent et sont parfois difficiles à tracer :

Aujourd'hui, la *barriada* est une partie indissociable de l'image de Lima ; elle s'est convertie en un élément constitutif de la structure-même de l'agglomération. La *barriada* a introduit à Lima des modes de vie et des comportements, une culture populaire produite par l'acculturation d'une population essentiellement andine et de la transformation progressive de références surgies de la fusion du présent urbain avec le récent passé rural. [...] La *barriada* est ainsi une réalité complexe qui peut être analysée depuis des angles très différents. (Driant, 1991 : 15)

Nous aurons plus en aval l'occasion de revenir sur cette « culture populaire » et arrêtons-nous un instant ici sur le terme d'acculturation qui, dans ce cas, laisse rapidement entrevoir ses limites. En effet, le terme n'est peut-être pas le plus adapté dans le cas des migrants à Lima, si l'on en prend la définition donnée par le CNRTL : « modifications qui se produisent dans un groupe culturel [concernant la manière d'agir, de percevoir, de juger, de travailler, de penser, de parler] par suite du contact permanent avec un groupe (généralement plus large) appartenant à une autre culture »⁶⁴. Au vu des chiffres donnés par José Matos Mar en 1984 qui estimait que 41% des habitants de Lima étaient des immigrants, andins pour la majorité, on peut penser que si acculturation il y a eu, elle s'est aussi opérée chez la population liménienne « traditionnelle » (Matos Mar, 1984 : 73). Face à cette apparente juxtaposition entre deux mondes que tout semble opposer, Carlos Iván Degregori expliquait en 2000 que la tendance étatique dans le cas de gouvernements populistes était d'essayer de lisser les aspérités et les différences entre ces groupes. Les politiques néolibérales et populistes d'Alberto Fujimori à partir de 1990, peuvent ainsi être considérées comme une tentative de réduire l'oppositions binaire citée plus haut entre les Liméniens « traditionnels », d'un côté, et les migrants, de l'autre :

Si l'on considère que l'État et la société ne sont pas des blocs distincts et excluants mais qu'ils se créent et se recréent mutuellement, nous verrons ainsi comment les États populistes ont encouragé ce paradigme homogénéisateur aujourd'hui en crise, qui idéalisait le métissage, [et comment] certains États contribuent à construire de nouveaux sujets (dans

⁶⁴ [En ligne] Consulté le 14/12/18. <http://cnrtl.fr/definition/acculturation>

ce cas-là des sujets ethniques, au travers de lois, d'institutions et de programmes. (Degregori & Yamada, 2002 : 3)

Dans le cas du Pérou et plus particulièrement de Lima, ce qui se crée et attire l'attention, c'est ce que certains auteurs comme Jean-Claude Driant appellent la « culture *chicha* » (Driant, 1991 : 15), qui naît dans les *barriadas* et finit par s'étendre à l'ensemble de la ville. S'il affirme que ce nom vient de la boisson traditionnelle andine⁶⁵, cela reste, selon notre enquête de terrain, largement à prouver, car les opinions divergent sur l'histoire de ce mot qui est devenu le nom d'un genre *musical*. « *Chicha* » sera l'adjectif employé pour qualifier un grand nombre de manifestations esthétiques et culturelles, de façon d'être et d'agir, le plus souvent en lien avec l'informalité. Les définitions de la *chicha* comme genre musical abondent et sont encore aujourd'hui source de débats chez certains auteurs et musicologues, qui continuent d'essayer d'en délimiter les contours qui sont, par essence même de ce style, totalement flous. Nous reviendrons un peu plus tard en détails sur ce style musical, caractéristique des années 1980 et 1990 à Lima et né d'un mélange de musique andine, de rock, et de *cumbia*. Cette caractéristique sera sans doute le résultat d'une rencontre entre des influences urbaines-occidentales et andines, qui a fait de cette musique la représentation parfaite d'une réalité en particulier, pour les anthropologues comme pour les personnes qui l'écoutaient, la jouaient ou la chantaient. C'est en effet à partir de cette dernière que l'on pouvait enfin qualifier cet immense groupe qui n'était alors ni vraiment rural, ni vraiment urbain et n'allait cesser de grandir.

La *chicha* comme culture, trait, mode de relation ou de fonctionnement a rapidement été une aubaine pour les discours : elle permettait de catégoriser les habitants de Lima sans avoir à passer par l'épineuse question ethnique ou raciale et de contourner une « *choledad* » devenue difficilement tangible. Certains auteurs iront loin dans cette assimilation, allant jusqu'à se considérer eux-mêmes comme « sujets *chicha* » comme Dorian Espezúa Salmón, qui voit dans la *chicha* l'occasion pour les Péruviens de se définir, enfin, en dehors des catégories héritées de la société coloniale. Il distingue ainsi la « *cholificación* » de la « *chicheficación* » dans les dynamiques de transformation sociale : « Le processus de *cholificación* s'est fait dans un contexte où la mobilité sociale était moindre et plus lente, alors que dans le cas de la *chicha*, cela s'est fait dans un contexte où la mobilité était plus importante » (Espezúa Salmón, 2008). Ce qu'il met en avant ici, par le biais d'un mouvement musical, devenu culturel, correspondrait

⁶⁵ La *chicha* est une boisson dont le taux d'alcool varie en fonction de la préparation et que l'on retrouve dans les pays andins qui se prépare à base de maïs fermenté. La *chicha morada* est, elle aussi, une boisson, mais non alcoolisée, se préparant en faisant bouillir du maïs rouge (*morado*) dans de l'eau avec du sucre et des condiments.

à une fusion totale entre les mondes côtier et andin, en intégrant le monde amazonien. Il rappelle ainsi que : « Cette nouvelle culture que nous appelons *chicha* est urbaine et marginale ou rurale et surgit comme une conséquence des migrations internes et externes [...] ». Nous remettrons plus tard en question ce caractère marginal de la *chicha*, qu'il considère un peu plus loin comme « le nouveau paradigme culturel du Pérou ». Il la positionne comme une « culture intégrative » et ponctue sa description d'un ton prophétique et, à notre sens, avec un brin de démagogie, le tout dans une perspective relativement manichéenne : « La *chicha* est la nouvelle culture intégrative qui révèle l'existence d'un pays réel pourvu d'un projet lui aussi intégratif, en marge de l'officialité, qui va renverser la structure caduque de l'État » (*ibid.*). Ce que dépeint ce point de vue est à l'image d'un discours que nous avons pu rencontrer très fréquemment au cours de notre enquête de terrain. De par sa plasticité, la *chicha* devient un parfait objet sans contours à partir duquel on peut construire une culture, un processus de transformation sociale, une bannière ouverte regroupant des personnes issues de milieux socioculturels différents qui peuvent librement s'en approprier pour fonder des revendications identitaires et politiques, toujours dans une optique de confrontation avec ce qui est *officiel* : « Nous, les *chichas* sommes conscients que cet État n'est pas durable, mais nous n'espérons rien de lui car il ne nous a jamais rien donné » (*ibid.*).

Cette idée d'une sorte de rapport de confrontation entre un nouvel ensemble social formé par les mouvements migratoires qui viendrait transformer l'État était déjà présente chez Carlos Franco en 1991, mais dans une perspective d'homogénéisation à partir d'un ensemble *cholo* qui correspondrait à la nouvelle nation péruvienne.

Les changements qui ont eu lieu dans la confrontation ethno-raciale du pays ces trente dernières années, [...] s'expriment aujourd'hui dans le vigoureux développement d'une nation péruvienne, culturellement *chola*, et pourtant distincte des groupes indigènes et *Criollos* traditionnels. Si tant est que la société péruvienne reste pluriculturelle par essence, par la présence de groupes indigènes, de communautés de la Selva et de groupes *criollos*, le vigoureux développement de la culture *chola* promeut un puissant mouvement homogénéisateur dans lequel s'enracine la nouvelle identité de la société péruvienne. (Franco, 1991 : 40)

« L'autre modernité »⁶⁶ dont parle l'auteur correspondrait ainsi à cette « hégémonie en développement de la culture *chola* » qui s'exprimerait tant socialement qu'économiquement et pourrait peu à peu « s'étendre au contrôle politique de l'État » (Franco, 1991 : 41), offrant une

⁶⁶ Elle viendrait faire contre-poids à la « *contramodernidad* » ou contre-modernité, soulevée par Henri Favre en 1978 et que Guillermo Nugent considérait en 1992 comme une archaïsation de certains acteurs sociaux à partir des éléments propres à la modernisation matérielle.

occasion de prise de pouvoir national. Si l'idée d'un impact politique de ce nouveau groupe social liménien massif peut paraître séduisante, venant par ailleurs conforter la sensation d'un grand centralisme politique, la terminologie employée reste à discuter. De quoi parle-t-on, en 1991, lorsque l'on évoque des changements économiques et sociaux liés à cette culture *chola* ? Les acteurs sont-ils toujours ces personnes issues d'un milieu rural qui se sont installées à Lima ? Est-ce bien là un résultat induit par ces personnes ou est-on en train de parler des conséquences des mesures libérales et de l'informalité qui commencent, elles, à dessiner les contours de l'économie nationale ? D'autre part, le discours sur une supposée culture *chola* ou *chicha* et ses protagonistes reste extrêmement partiel au moment de parler de l'ensemble du territoire. Qu'en est-il alors de cette multitude immense, souvent pauvre, urbaine ou rurale au nom de laquelle on fonderait une nation à partir d'un groupe social liménien ? Guillermo Nugent mettait en garde vis-à-vis de l'emploi d'une catégorie sociale *chola*, cela étant selon lui « l'expression et le terme favoris pour hiérarchiser, pour déterminer qui est plus et qui est moins » (Nugent, 1992 : 78). Ce qui était devenu visible, dans cette période, c'était selon lui la limite d'un système de pensée catégoriel hérité de la période coloniale, sous-entendant le rapport de domination *Criollos* / Indigènes, du fait que ces catégories n'avaient, à la suite du brassage social produit par les migrations internes, plus de sens : « Lorsque le Pérou s'est "cholée", il a atteint la limite du fantasme colonial. La réalité sociale a cessé d'être abordable à partir des catégories établies » (Nugent, 1992 : 81).

Ce que met en évidence cette limite et les conflits que peuvent susciter le choix d'une terminologie pour parler de ce que nous appelons « le nouveau visage » de Lima et des transformations sociales qui s'opèrent également dans l'ensemble du pays, c'est, nous semble-t-il, le fait-même de penser en termes de catégories, d'essayer de classer ses habitants à partir d'une identité que personne ne sait vraiment comment définir. Face à ce que nous considérons comme une impasse, notre propos relève plus, nous le rappelons, d'une stratégie de contournement, en retravaillant cette question identitaire à Lima à partir de ce qui se fait, des pratiques, des mobilisations et des rapports sociaux dans la ville. C'est cet espace urbain qui conditionne, encadre et fait émerger des actions et des processus à partir desquels nous proposons de réfléchir. Nous avons pu voir que Lima s'est construite à partir de flux migratoires et qu'elle se caractérise par un espace hétérogène mais formant un ensemble sous-divisé par de multiples frontières poreuses, fluctuantes et parfois éphémères. Selon Bénédicte Florin et Gulçin Lelandais, l'espace urbain est conditionné par l'économie libérale qui « [...] implique des reconfigurations territoriales qui participent à une aggravation des processus de

marginalisation [...]» (Florin & Lelandais, 2016 : 9). Ce serait ces « marges » qui auraient ainsi le plus grand potentiel d'action et de création, dans une dynamique de résistance à cette exclusion. Nous proposerons ainsi d'explorer cette piste de réflexion depuis une culture ou une identité qui naîtrait de ces marges à Lima, pour en dégager à la fois les apports et les limites. Si comme l'affirment les deux auteurs, les politiques libérales façonnent une ville, nous allons voir que le virage néolibéral qu'a connu le Pérou, abrupt et jusqu'aujourd'hui, sans retour, n'a pas exactement fonctionné sur le modèle de l'exclusion d'une partie de la ville.

1.2.3 Les années 1990 : l'avènement du néolibéralisme

Marquant un tournant décisif dans l'histoire du pays et dans la vie de ses habitants, le néolibéralisme d'Alberto Fujimori a conditionné les façons de faire, d'être et de produire, en particulier dans la ville de Lima. S'il révolte les anticapitalistes et anime les discours antiglobalisation, il est devenu totalement consubstantiel de la société péruvienne et a littéralement englouti d'autres alternatives.

Le « shock » Fujimori

Alors que le Pérou semblait dans une crise économique grandissante et que le conflit armé faisait rage, l'arrivée au pouvoir d'Alberto Fujimori en 1990 a eu un impact économique et social sans précédent. Nous avons évoqué un peu plus haut l'échec de la politique hétérodoxe d'Alan García et de l'inflation record qui s'était installée au Pérou jusqu'à 1990, malgré un retour à des mesures d'austérité économique à partir de 1988, qui n'avaient fait qu'empirer la situation déjà très critique du pays – qui pâtissait déjà de l'inflation, de la chute des devises, mais aussi de la violence de la guerre entre les Forces Armées et Sentier Lumineux. Henry Pease et Gonzalo Romero peignent un tableau particulièrement dramatique de cette veille des élections de 1990 :

En 1990, le Pérou semblait s'approcher de ce que les internationalistes appellent un « État en déliquescence ». Avec un effondrement économique et un monopole étatique de la violence, apparemment ténue, il était évident que, 170 ans après l'Indépendance, le pays se trouvait face à sa pire crise. Ainsi, c'est dans ce contexte dramatique que l'on devait élire un nouveau chef d'État. (Pease & Romero, 2013 : 320)

Après l'échec du premier gouvernement apriste et « l'effondrement mondial du socialisme » entraîné par celui du bloc soviétique (Contreras & Cueto, 2004 : 363), la gauche

péruvienne est particulièrement affectée alors que la droite radicalise sa politique libérale. Mario Vargas Llosa, candidat pour une alliance de droite, promet une révolution culturelle au Pérou avec l'application d'un néolibéralisme radical, pour faire en sorte que le pays se rapproche d'un modèle européen, rappelant les politiques civilistes de la fin du XIX^e siècle. Sans étiquette politique, c'est Alberto Fujimori, ingénieur agronome d'origine japonaise ayant été recteur de l'Universidad Nacional Agraria, alors encore peu connu, qui remporte les élections. Outre sa campagne présidentielle où on le voyait conduire un tracteur tracteur sous le slogan « Technologie, honnêteté et travail » et le fait qu'il incarnait, selon José Contreras et Marcos Cueto, un exemple de « rigueur et d'efficacité asiatiques », ce furent les divisions au sein de la gauche et les alliances traditionalistes passées par Vargas Llosa (et qui le discréditèrent) qui profitèrent avant tout à A. Fujimori (Contreras & Cueto, 2004 : 364). Sa supposée proximité du monde agricole et paysan fut sans doute un des autres facteurs de son succès, son programme politique restait, lui, relativement énigmatique jusqu'à sa prise de fonctions. Alors qu'Hernando de Soto théorisait le « capitalisme populaire » à la péruvienne en 1986 dans *El otro sendero*, que préfaçait Mario Vargas Llosa, ce fut paradoxalement A. Fujimori qui mit en application de façon drastique les mesures économiques néolibérales soutenues par son concurrent à la présidentielle. Il s'agissait-là de ce que l'on a appelé le « *shock* », véritable raz-de-marée politique et économique, que l'on pensait être la seule solution à l'appauvrissement croissant de la population, entraîné par les crises successives des années précédentes.

Il faut ici rappeler que la dette extérieure du Pérou n'avait cessé de croître et que les aides du Fonds Monétaire International et de la Banque mondiale s'avéraient indispensables. En 1980, le Congrès de Washington lance une série de mesures qui seront appliquées dans plusieurs pays d'Amérique Latine, sous l'égide de la Banque Interaméricaine de Développement, du FMI et de la Banque Mondiale, ces deux dernières entités conditionnant l'aide étrangère pour les pays qui appliquaient des politiques économiques néolibérales, comme le rappellent Henry Pease et Gonzalo Romero. Parmi les mesures adoptées par A. Fujimori des directives du Congrès de Washington, on retrouve notamment la privatisation des entreprises publiques, l'ouverture aux investisseurs étrangers, le déblocage de la politique économique et des taux d'intérêt positifs et fixés par le marché pour éviter la fuite de capitaux (Pease & Romero, 2013 : 332). Le gouvernement fujimoriste déconstruit alors le peu d'interventionnisme qu'il restait au Pérou, hérité de la période de Velasco, et l'État se retire de plusieurs secteurs, entreprises et institutions. Ces mesures constituent le fameux « *shock* » ou « *fujishock* » qui est entré dans le langage pour désigner ce virage radical qui allait compter parmi ses conséquences

une augmentation impressionnante de l'activité informelle, suite à une diminution des salaires et au recul des droits des salariés. Le retour à l'orthodoxie en matière d'économie est ce qui caractérise « [...] la présidence d'Alberto Fujimori (1990-2000) par le biais d'une "politique d'ajustement" qui a durement comprimé la demande avec l'objectif de contrôler l'économie [...] » (Cosamalón, 2018 : 151).

Insatisfait des résultats de ces politiques et accusant le pouvoir législatif d'entraver sa politique de réformes, A. Fujimori réalise le 5 avril 1992, un « *autogolpe* », un auto-coup d'État, soutenu par les militaires et les médias : le mot clé et qui restera dans les mémoires est « *dissolver* », dissoudre. Il ferme le Congrès de la République, fait arrêter ses opposants, destitue la plupart des membres de la Cours Suprême et établit un « Gouvernement d'urgence et de reconstruction nationale » (Pease & Romero, 2013 : 352). Il jouit alors de l'appui de la majorité de l'opinion publique, alors que des scandales sanglants sont sur le point d'éclater et pour lesquels il ne sera jugé qu'en 2007, alors accusé de crime contre l'humanité. Entre autres, on le tiendra pour responsable de l'assassinat des étudiants de l'université La Cantuta⁶⁷ et le massacre de 16 membres de la même famille, pris pour des terroristes, à Barrios Altos en 1991, crimes perpétrés par le *Grupo Colina*⁶⁸ en plein conflit armé. Son bras droit et Premier Ministre, Vladimiro Montesinos, alors ex-capitaine de l'armée, lui permet de maintenir un lien étroit avec les hauts dignitaires des Forces Armées auxquelles Fujimori, transformant son mandat en régime autoritaire, octroie un pouvoir considérable. « S'établit alors une véritable mafia depuis laquelle on subordonnait et faisait du chantage à différents politiques et militaires pour qu'ils soutiennent le régime » (Pease & Romero, 2013 : 362). Les liens entre les hauts fonctionnaires militaires, le gouvernement et les auteurs de crimes ira encore plus loin, avec une loi d'amnistie en 1995 pour ceux d'entre eux qui étaient pris dans des affaires d'exécutions extra-judiciaires, d'assassinats et de violations des Droits de l'Homme.

Considéré comme celui qui était parvenu à en finir avec le terrorisme avec la capture d'Abimael Guzmán le 12 septembre 1992, A. Fujimori, malgré le régime autoritaire qu'il avait

⁶⁷ Henry Pease et Gonzalo Romero relatent cet évènement qui eut lieu à l'Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán del Valle, aussi connue sous le nom de « La Cantuta », alors sous tutelle militaire, dans un contexte où les universités étaient des lieux d'enjeux pour Sentier Lumineux où le groupe recrutait de nouveaux membres séduits par le courant dérivant du maoïsme. Neuf étudiants et un professeur disparaissent ainsi le 18 juillet 1992 et c'est sans succès que les familles entament des procédures pour les retrouver auprès des instances judiciaires. Ces personnes avaient été enlevées et tuées, leurs corps détruits de façon sordide, par les militaires. Selon H. Pease et G. Romero, « L'évènement montra le peu de respect qu'avait le régime pour les droits humains et le degré de proximité qui existait entre F. Montesinos, les chefs des Forces Armées et les exécutants de ces crimes : le groupe Colina ». (Pease & Romero, 2013 : 360).

⁶⁸ Il s'agissait là d'un escadron militaire anticommuniste, créé par Fujimori et qui fonctionna de 1990 à 1994.

mis en place, fut réélu en 1995 dès le premier tour, profitant également du succès de son combat contre l'inflation, la modernisation du pays et surtout de la capitale dont une grande part des services publics étaient désormais aux mains d'entreprises privées (Contreras & Cueto, 2004 : 391). Préoccupé dès le début de son second mandat par une réélection en 2000, il annule les règles constitutionnelles et détruit les institutions qui auraient pu entraver son régime autocratique (Pease & Romero, 2013 : 365). Alors que la croissance stagne depuis 1995, la spectaculaire et très médiatisée opération de libération des otages retenus depuis 4 mois à l'Ambassade du Japon – de décembre 1996 à avril 1997 – par le MRTA, donne un regain de popularité au président, le consacrant comme le défenseur du pays contre le terrorisme. Cependant, en 2000, au moment des élections, la menace de Sentier Lumineux et du MRTA n'est plus vraiment présente et les Péruviens tolèrent de moins en moins les abus du régime autoritaire (Pease & Romero, 2013 : 367). Dans un contexte moins favorable que celui des deux élections précédentes, mais grâce à un contrôle des médias qui lui permit, entre autres, de discréditer ses opposants, il est tout de même réélu devant Alejandro Toledo. La contestation ne se fait alors pas attendre et trois jours de manifestations massives (les 26, 27 et 28 juillet) s'enchaînent quelques mois après les élections : la « *Marcha de los cuatro suyos* », en référence aux provinces de l'empire inca. Avec à sa tête les personnalités et congressistes de l'opposition, ces manifestations rassemblèrent un nombre très important de personnes à Lima, protestant contre ce que l'on n'hésitait plus à qualifier de « dictature » et dénonçaient les atteintes au processus démocratique par les multiples arrangements orchestrés entre le Parlement et le Congrès. C'est à partir du mois de septembre suivant, avec des vidéos prouvant la corruption et le chantage fait par le Premier Ministre, Vladimiro Montesinos, auprès de militaires, politiques, journalistes ou chefs d'entreprises pour les faire entrer dans les rangs fujimoristes, que le régime est réellement mis à mal. A. Fujimori réduit alors son mandat à un an, programmant des élections en 2001, mais l'opposition se renforce et le gouvernement perd peu à peu son contrôle du pouvoir législatif. Le 13 novembre, il démissionne par fax depuis le Japon. Le Congrès refuse cette annonce que le Congrès refuse et le destitue alors pour « incapacité morale » (Pease & Romero, 2013 : 375).

Après le gouvernement de transition de Valentin Paniagua, Alejandro Toledo est élu en 2001 et A. Fujimori fait alors l'objet d'un mandat d'arrêt international pour homicide, enlèvement et crime contre l'humanité. De retour en Amérique Latine en 2005, il sera à nouveau candidat aux élections présidentielles péruviennes n'étant pas encore condamné. Il sera tout de même arrêté au Chili en 2006, avant les élections, pour finir par être extradé en 2007 puis

condamné en 2009 à 25 ans de prison pour violation des Droits de l'Homme, 7 ans et demi pour détournements auxquels s'ajoutèrent 6 ans pour corruption en 2010 et 8 ans pour d'autres détournements de fonds en 2015 (Pease & Romero, 2013 : 390).

L'épilogue viendra à la fin de notre enquête de terrain, le 24 décembre 2017, avec l'octroi d'une grâce présidentielle « humanitaire », en raison de l'état de santé d'A. Fujimori, par Pedro Pablo Kuczynski, que de nombreuses personnalités politiques et médiatiques dénonceront, venant se joindre à l'indignation d'une grande partie de la population, rassemblée en manifestations importantes. Un rebondissement aura alors lieu en février 2018, avec un retour au tribunal de l'ancien président et un nouveau chef d'accusation pour le meurtre de six personnes en 1992. Le 30 octobre 2018, il sera de nouveau incarcéré.

Même si le fujimorisme n'aura pas connu de nouveau mandat présidentiel et fut, en 2019 affaibli en grande partie à cause de l'incarcération de sa leader, Keiko Fujimori (la fille de l'ex-président) pour blanchiment d'argent⁶⁹, ce gouvernement des années 1990 a transformé de façon irréversible l'ensemble de la société péruvienne à partir de ses mesures néolibérales. Parmi les transformations d'ordre économique, le développement de l'informalité dans tous les secteurs d'activité, a été si important que cette dernière fut, non seulement tolérée, mais aussi, dans une certaine mesure, « officialisée » comme étant le mode de développement le plus efficace et rentable pendant les années Fujimori.

L'informalité comme seule issue

En 1986, Hernando de Soto décrit les débuts d'un processus de désengagement de l'État de la plupart des secteurs publics qui ne fera qu'augmenter pendant les dix ans de gouvernement d'A. Fujimori – retrait qui fait donc partie, comme l'avait rappelé Serge Audier, de la stratégie néolibérale pour aller vers une société concurrentielle. Entre le tournant néolibéral des politiques économiques d'une part et une incapacité de la part des instances décisionnelles à gérer un changement radical au niveau démographique de l'autre (dû aux migrations vers la côte) ce mouvement eut deux conséquences principales : une privatisation d'une grande partie des services publics et une explosion des activités informelles. Ces dernières étaient déjà vouées à devenir le seul moyen de subsistance pour de très nombreux Péruviens avant le *shock* néolibéral des années 1990, en particulier pour les migrants arrivant à Lima (De Soto, 1986 :

⁶⁹ Elle fut sur le point de gagner les dernières élections présidentielles de 2016 et contre laquelle ont été retenus 36 mois de prison préventive depuis octobre 2018.

12). L'inadaptation du système législatif aurait donc maintenu un groupe, arrivé sur le marché de l'emploi urbain, en dehors des cadres légaux et officiels, l'obligeant à « s'arranger » pour pouvoir assurer sa propre subsistance. Nous pourrions y voir une conséquence d'un centralisme politique et économique liménien que nous avons évoqué, totalement incapable de s'adapter à de nouveaux paramètres démographiques et d'inclure dans son système une population issue du monde rural, qui semblait être restée, jusqu'alors, dans un schéma similaire à celui de la période coloniale.

La population de Lima issue des migrations a induit, comme nous l'avons évoqué, des transformations importantes concernant la géographie de la ville et les discours sur la question identitaire. D'un autre point de vue, elle a également créé un véritable nouveau tissu urbain, social et économique, conditionné par l'urgence de se loger, de se déplacer ou de faire du commerce pour survivre, dans un contexte de crise et de fermeture d'un marché du travail sur lequel ces personnes avaient pu compter pour assurer leur avenir. Le cas des « invasions » et du processus d'accès à la propriété de 1986 en est un exemple marquant, avec ses 207 étapes administratives pour devenir propriétaire d'une friche appartenant à l'État de façon légale sont ainsi d'une complexité à la limite de l'entendement⁷⁰. Hernando de Soto considère que ces personnes sont ainsi passées de « migrants à informels » : « [...] lorsque le Droit impose des règles qui excèdent le cadre normatif socialement accepté, ne protège pas les attentes, les choix et les préférences de ceux qui ne peuvent pas se soumettre à de telles règles et l'État n'a pas la capacité coercitive suffisante » (*ibid.*). Cette apparente incapacité coercitive, engendrant un désengagement étatique, cette fameuse apparente politique de « laisser faire » qui se retrouve dans tous les secteurs, au-delà de la question de la planification urbaine, « [...] en réalité ne serait autre chose qu'adopter à contrecœur, une stratégie de retrait permanente » (De Soto, 1986 : 14). Hernando De Soto définit alors l'informalité comme étant un ensemble de manières d'agir, un phénomène conditionné par un contexte qui relève d'une crise multiscalaire :

Ce ne sont pas les individus qui sont informels mais leurs actes et leurs activités. L'informalité n'est pas non plus un secteur précis ni statique de la société, mais une zone d'ombre qui possède une longue frontière avec le monde légal et où les individus se réfugient lorsque les coûts pour respecter les lois excèdent leurs bénéfices. (*ibid.*)

En 2010, Félix Jiménez revenait sur cette idée d'informalité « obligée » et cette multiplication des « emplois-refuge⁷¹, de mauvaise qualité, précaires car instables et manquant

⁷⁰ Cf. Annexe 7.

⁷¹ L'expression employée en castillan est « *empleos de refugio* ».

de bénéfiques sociaux » que le néolibéralisme sera loin d'endiguer, bien au contraire (Jiménez, 2010 : 350). En ce qui concerne le contexte macroéconomique au moment de l'élection d'A. Fujimori, en rappelant que le Pérou connaissait une augmentation de ses déficits commerciaux et que le système bancaire se dollarisait, dépendant de plus en plus des capitaux étrangers. En appliquant les mesures néolibérales prescrites par le FMI, le pays connaît une première phase d'apparente amélioration économique : il remet un pied dans l'économie mondiale, avec quatre ans de croissance (de 1993 à 1997), le taux d'inflation se réduit et le chômage baisse de 9,5% en 1992 à 7,5% en 1995 (Jiménez, 2010 : 33). Cependant, cette amélioration a un coût et laisse de côté les employés du secteur public dont le nombre diminue de 6% entre 1991 et 1997, de la même manière les emplois créés s'avèrent peu pérennes et après des débuts sous de bons auspices, le chômage remontera à 9% en 1999 (Jiménez, 2010 : 349). Peut-on toutefois se fier à des chiffres officiels de l'emploi au Pérou, compte tenu de la croissance des emplois informels qui constituent cette « zone d'ombre » immense, entre les emplois du secteur public et ceux du secteur privé ? Pour se rendre compte de l'étendue de cette « zone » d'emploi, nous citerons ici des chiffres que donnait Hernando de Soto dès les années 1980 pour les marchés à Lima : 83% des marchés étaient informels (274 pour 57 construits par l'État) et plus de 38000 personnes occupaient des emplois informels dans les 239 marchés sur lesquels il a mené son étude (De Soto, 1986 : 65). Le nombre est impressionnant et ne concerne pourtant qu'un secteur de l'activité commerciale, l'ensemble des emplois informels étant totalement impossible à chiffrer, allant par exemple des commerçants ambulants aux chauffeurs et taxis ou aux personnes travaillant dans les services ou comme employés de maison. La définition que donne Félix Jiménez de ce type d'emplois informels et peu rémunérés laisse entrevoir leur nombre colossal au Pérou :

L'emploi formel correspond à celui généré par des entreprises de plus de cinq travailleurs, plus les professionnels et techniciens indépendants, et les employés du secteur public. De son côté, l'emploi informel incorpore le reste des travailleurs indépendants, employés dans des micro-entreprises et les travailleurs domestiques et de famille non rémunérés. (Jiménez, 2010 : 350)

L'auteur résume l'impact de ces politiques néolibérales comme ce qui a engendré une dérégulation générale du marché du travail, liée à une instabilité de l'emploi due à une réduction des coûts de licenciement, à une augmentation des sous-contrats dits de « service ». Les Péruviens sont alors, dans les années 1990, de moins en moins nombreux à bénéficier d'une sécurité d'emploi et beaucoup de personnes, après avoir perdu leur emploi formel ou ne

parvenant pas à y avoir accès, se tournent vers l’informalité. Jürgen Golte et Norma Adams expliquaient ce processus, déjà en marche, avant 1990 :

Après la phase finale d’émergence de la production industrielle qui se substitua à des formes de production artisanales, on peut percevoir, au plus tard après la fin des années soixante-dix, une augmentation toujours plus importante de formes de production casi-artisanales, de production à domicile, des formes de surexploitation de la main d’œuvre dans des rapports de production où priment le clientélisme, les liens de parenté et le *paisanaje*⁷², et se développent bien évidemment en marge de toutes les conquêtes ouvrières des décennies antérieures, et aussi à la marge de la fiscalité sociale et étatique. C’est cela qui formerait « l’informalité de l’économie ». (Golte & Adams, 1990 : 36)

À partir des années 1990, les dépenses publiques dans la santé et l’éducation (en comparaison avec le PIB) se réduisent et ces deux secteurs se privatisent. Félix Jiménez considère que cela « [...] montre que la principale préoccupation du régime néolibéral ne furent pas les conditions de vie de la population du pays » (Jimenez, 2010 : 352). On aurait pu penser que ce changement dans les investissements publics allaient avoir des conséquences bénéfiques sur l’économie péruvienne qui souhaitait se faire une place sur la scène internationale, mais le bilan se solde par une évidente « [...] inopérativité de la politique macroéconomique néolibérale du fujimorisme » (Golte & Adams, 1990 : 36). En effet, l’entrée de capitaux étrangers n’a pas entraîné d’augmentation des salaires ni de l’emploi et, lorsque ces derniers commencent à se retirer dans un contexte de crise internationale, le Pérou entre en récession. La dollarisation de l’économie s’étant étendue à la plupart des transactions domestiques et des entreprises (l’achat de biens immobiliers, de voitures se fait d’ailleurs encore généralement en dollars), lorsque les taux de change augmentent, le système financier est au bord de la crise généralisée et l’État reste totalement impuissant pour réguler la situation (*ibid.*).

Au-delà d’un désengagement ou d’un retrait étatique du secteur public et de la privatisation, l’État viendra, d’une certaine manière, officialiser l’informalité au travers de mesures libérales. Nous avons évoqué le cas des « formalisations » des *invasiones*, avec des vagues de distribution de titres de propriété sans avoir à passer par le processus administratif classique, mais un des meilleurs exemples de cette « officialisation de l’informalité » reste sans doute le cas des transports en commun à Lima. À partir des années 1980, le système de transport public ne suffisait plus pour couvrir les besoins d’une population et d’une ville qui ne cessaient de croître. Pour pallier l’absence d’investissement ou de projets de développement de la part de

⁷² « *Paisanaje* » vient de « *paisano* », mot que l’on utilise pour qualifier une personne qui a la même origine que soi, qu’elle soit rurale ou non, et renvoie donc aux relations qui existent entre personnes se reconnaissant comme *paisanos* entre eux.

l'État pour les transports publics, ce sont des entreprises privées qui ont développé de nouvelles « routes » et qui se sont mises à assurer le transport des habitants de la ville dans des *microbuses* aux trajets et arrêts fluctuants⁷³. Loin d'essayer de contrecarrer ce développement d'un réseau de transport urbain totalement impossible à cartographier ou à gérer et de chercher une façon d'améliorer du service de transport public, A. Fujimori favorise le développement du transport informel. En 1991, il signe ainsi un décret établissant la libre concurrence des tarifs des transports urbains, la libre ouverture de nouvelles *rutas* et l'autorisation « [...] exceptionnelle et transitoire des personnes naturelles et juridiques en général, à offrir, sous leur responsabilité, un service public de transport urbain et interurbain de passagers dans tout type de véhicules automoteurs, à l'exception de camions et de véhicules deux roues »⁷⁴. En 1992, un nouveau décret va plus loin encore et autorise la libre importation de biens d'occasion⁷⁵ et des camionnettes Volkswagen, les *combis* (plus petites que les *microbuses* et qui étaient moins onéreuses), se multiplient, traçant de nouvelles *rutas* et permettant à des personnes disposant de peu de moyens d'accéder plus facilement à un moyen de subsistance. Ces deux décrets successifs sur la question des transports en commun montrent parfaitement comment a fonctionné ce processus de normalisation ou d'officialisation de l'informalité par le biais de mesures qui ne légifèrent pas pour limiter ou endiguer cette dernière, mais lui donnent, au contraire, les recours légaux directs ou indirects pour se développer. Jesús Cosamalón expliquait ainsi que les plans de régulation et de contrôle des véhicules qui assuraient le transport public de 1992 se sont avérés être totalement impossibles à mettre en pratique par les municipalités des différents districts de Lima, en raison, justement du décret 651 :

[...] ce ne fut pas l'excès de réglementation qui empira le transport et démotiva la participation privée ; au contraire, l'évidence montre que l'absence d'une autorité qui régule efficacement le transport et la crise de l'État en général, ont contribué à ce que le système se détériore gravement. D'un autre côté, ce réseau informel de transport permet une flexibilité inhabituelle en comparaison avec d'autres villes. (Cosamalón, 2018 : 267)

Ce qui devait être une solution « transitoire », pour les transports (fonctionnant désormais 24h/24h et assurant un service dans toute la ville) comme pour la question du logement, finit ainsi par se pérenniser, au point qu'il serait extrêmement difficile, voire impossible, de revenir sur un schéma où l'État aurait une intervention effective et efficace dans

⁷³ Il n'existe pas, à l'heure où nous écrivons, de carte de la ville comportant les lignes ou *rutas* de bus privés, il s'agit là d'une véritable toile d'araignée qui se modifie en fonction du trafic, d'éventuels travaux de voirie et des interdictions que peuvent émettre les municipalités de districts en leur refusant l'accès à certaines avenues.

⁷⁴ Extrait de l'article 4 du Decreto Legislativo n° 651. [En ligne] Consulté le 20/12/18.

<http://www.leyes.congreso.gob.pe/Documentos/DecretosLegislativos/00651.pdf>

⁷⁵ Decreto n°25789. [En ligne] Consulté le 20/12/18.

<https://docs.peru.justia.com/federales/decretos-leyes/25789-oct-14-1992.pdf>

ces secteurs. Hernando de Soto considérait, alors qu'A. Fujimori n'est pas encore au pouvoir, que ce désengagement qui est déjà en marche dans les gouvernements précédents et ce que l'État présentait comme des mesures provisoires en attendant une éventuelle sortie de crise « [...], n'[était] autre chose, en réalité, qu'adopter de mauvaise foi une stratégie de retrait permanente. Retrait qui, pas à pas, compromettait sa validité sociale » (De Soto, 1986 : 14).

Outre le discrédit des personnalités politiques lié aux scandales de corruption, de blanchiment d'argent et aux accusations de crime dont fait l'objet A. Fujimori et pour lesquelles il sera condamné à plusieurs reprises, le désengagement de l'État et la disparition des services publics d'éducation, de santé et de transport qui soient fonctionnels et de qualité, entraîne une rupture entre ce dernier et la population. Pour la plupart des gens, en ce qui concerne les responsables politiques : « Tous sont corrompus ». Cette phrase est revenue de façon presque automatique au cours de notre enquête de terrain à Lima lorsqu'il était question de parler des hommes et femmes politiques. Cette absence de confiance, alimentée par les scandales de corruption à répétition, s'accompagne parfois d'un certain fatalisme et à ce problème de fond vient s'ajouter, selon les personnes avec qui nous avons travaillé sur le terrain, un individualisme généralisé en ville qui résulte, selon eux, directement du néolibéralisme. Cette théorie viendrait être renforcée par Henry Pease et Gonzalo Romero qui parlaient d'une « destruction du tissu social » et d'un mouvement de « démobilisation civique » qui se seraient amorcés dès le dernier quart du XX^e siècle et auraient été accentuées par les politiques néolibérales. Il nous semble intéressant de citer ici les propos de ces auteurs, avant d'aborder les manifestations et les réponses concrètes à ces politiques :

L'arrivée définitive du néolibéralisme a donc requis la destruction du tissu social de ces secteurs qui ont été actifs au moment de l'ouverture démocratique en 1980. Les syndicats, les organisations de quartiers, les organisations paysannes et d'autres formes d'associations se virent affectées par une crise économique aiguë entre 1975 et 1990, en particulier à cause de la violence *senderista*, laquelle entraîna une démobilisation civique croissante, avec une politique de militarisation qui eut plus l'effet d'effrayer plus le citoyen pacifique que les *senderistas*. (Pease & Romero, 2013 : 333)

Il serait cependant injuste de penser que les Péruviens se sont contentés d'un désengagement civique et se sont cantonnés dans une position de résignation et de passivité face aux événements et chocs politiques. En effet, c'est dans les pratiques quotidiennes, en particulier à Lima que l'on trouvera une multitude de formes d'arrangements et de stratégies pour s'assurer des revenus ou l'accès à certains biens et services qui pourront également être envisagés comme des pratiques de résistance. Cette idée d'assimiler informalité et résistance était déjà présente chez Hernando de Soto, qui parlait alors d'une désobéissance que

constituaient l'installation et les activités informelles des migrants des années 1980 : « Dans tous les cas, on a ouvertement désobéi aux dispositions légales en vigueur et on a défié les institutions, au point d'ouvrir une brèche par laquelle passe le reste de la société qui est aussi en train de désertter la formalité » (De Soto, 1986 : 13-14). Ce point de vue nous permet d'envisager les conséquences du néolibéralisme dans une autre perspective que celle des pertes, notamment dans services publics. Jaime Bailón et Alberto Nicoli y voyaient, en 2009, une forme d'*empowerment*⁷⁶ des migrants et de leurs descendants qui composent au début des années 2000 la majeure partie de la population de Lima. L'informalité ne serait alors pas seulement un moyen, une façon de travailler ou de faire du commerce, mais elle pourrait alors être considérée dans ce cadre comme un véritable nouvel ordre social :

Les migrants se virent obligés à construire un ordre parallèle, en créant leur propre musique, en érigeant des villes (d'abord les *pueblos jóvenes*, puis les districts, les *conos* et une nouvelle Lima) et en élaborant leurs propres mécanismes de production et emplois. Alors que le pays formel était toujours sous l'emprise du capitalisme disciplinaire (avec des horaires rigides, une protection étatique et un marché local), les migrants se rattachèrent à l'ordre post-capitaliste, avec des horaires et des emplois flexibles, du travail symbolique (moyens de communication, informatique), la création de nouvelles subjectivités, des pratiques de consommation et des unités économiques caractérisées par leur verticalité, l'entreprenariat et l'innovation. (Bailón & Nicoli, 2009 : 12)

Juan Carlos Vela Altamirano invite à envisager « l'informalité comme une stratégie » (Vela Altamirano, 2004 : 107) et c'est dans cette optique qu'elle pourrait ainsi être à l'origine de la création de nouveaux rapports sociaux, d'une nouvelle production culturelle, d'une organisation qui trouve sa stabilité et sa pérennité dans le fait qu'elle est totalement modelable, s'adapte et innove en fonction des nécessités. Intégratif et n'ayant ni entraves, ni concurrence de la part de l'État, ce nouvel ordre, cette nouvelle norme, s'implantera dans tous les secteurs et deviendra une caractéristique des années 1990 et du début des années 2000. Elle restera en vigueur jusqu'à l'heure actuelle, devenant le moyen de développer une activité le plus facilement et avec le plus de succès possible, comme on a pu nous l'expliquer à plusieurs reprises au cours de notre enquête de terrain. D'autre part, outre le fait qu'elle le mode de fonctionnement la plus efficace et rentable, nous allons voir que cette informalité formalisée ou « l'informalité comme normalité » (Vela Altamirano, 2004 : 144), fonctionne comme une véritable toile de fond de l'imaginaire et de ce que certains appellent la « culture *chicha* » qui

⁷⁶ Nous emploierons ce terme en langue anglaise à plusieurs reprises car il s'agit du mot employé par à la fois par plusieurs auteurs, mais également par les personnes avec qui nous avons travaillé sur le terrain pour faire référence à une augmentation du pouvoir économique et politique à partir de l'activité ou du travail.

émerge dans cette période-là et que les artistes avec qui nous avons travaillé considèrent comme une de leurs principales sources d'inspiration.

1.2.4 « *Éxito del migrante* », *chicha* et « *cultura combi* »

Si elle semble être un objet d'étude difficile à appréhender, la « culture *chicha* » est reconnue comme étant le résultat des facteurs politiques, économiques et sociaux que nous avons jusqu'ici détaillés. Migrations, modernisation, crise de l'emploi, conflit armé interne, néolibéralisme, informalité et stratégies de survie dans un espace urbain en construction, sont ainsi les principaux éléments qui semblent avoir conditionné ce phénomène. Arturo Quispe Lázaro résume la *chicha* à trois dimensions à partir desquelles nous nous proposons d'observer les caractéristiques de cette « culture » qui s'avère représentative de nombreux aspects de la ville de Lima dans les années 1990 :

1) l'esthético-culturel : les couleurs criardes, la combinaison culinaire, le mélange des traditions et des cultures, etc., que l'on a plus souvent associé au « mauvais goût » à partir de canons culturels différents ; 2) l'informel, le non-ordre, le Pandemonium, ect., associé au « mal fait » ; 3) la flexibilité des normes et des valeurs, ou ce qui se situe en dehors de la normativité officielle ou du formel. Il est évident que ces éléments sont encore présents dans la réalité sociale de la vieille et du pays, et que le terme *chicha* après avoir renvoyé à une expression culturelle et devenu une manière de décrire le social. (Quispe Lázaro, 2014 : 7)

Nous avons vu que les années 1990 étaient marquées par l'entrée brutale du Pérou dans une logique néolibérale qui a entraîné, entre autres choses, un développement exponentiel de l'activité informelle. Il n'est pas rare de retrouver aujourd'hui une forme de fierté⁷⁷, concernant l'appartenance à un système d'économie informelle, dans le discours de bon nombre de personnes dont les parents ou grands-parents ont été ces migrants qui se sont installés à Lima de façon illégale et ont créé leurs propres moyens de subsistance. Outre l'idée que l'informalité serait une désobéissance ou une forme de résistance de la part de personnes face à un système

⁷⁷ Ce type de discours sera souvent à demi-mots, les interlocuteurs n'allant pas jusqu'à dire que le néolibéralisme permet à leur famille de connaître une ascension économique. L'histoire familiale « classique » ou du moins celle qui nous a été le plus fréquemment racontée par des personnes correspondant à une troisième génération de migrants se fera sensiblement dans les mêmes termes et sur le même modèle. Par exemple, on raconte souvent l'histoire de grands-parents pauvres et issus des régions andines qui arrivent à Lima avec peu ou pas de moyens financiers, commencent à monter un petit commerce ambulante ou travaillent comme employés de maison puis « progressent » (le terme « *progresar* » est très fréquemment employé), c'est-à-dire qu'ils connaissent une amélioration économique. Les marchands ambulants achètent une boutique, les employés de maison ne dépendent plus d'un seul client ou emploient eux-mêmes d'autres personnes pour assurer les services, ils construisent leur maison avec des matériaux en dur. La maison « grandira vers le haut », au fur et à mesure que naîtront de nouvelles générations qui feront des études supérieures et dont les ressources seront devenues correctes à confortables.

qui les excluait du progrès, cette dernière renvoie au schéma et à l'expression faisant partie du langage courant : « *el éxito del migrante* » (« le succès du migrant »).

L'informalité naît ainsi de cet arrangement, de cette « stratégie de survie » des migrants à Lima (Altamirano, 1992 : 127), face à un environnement qui ne les intègre pas et souvent les méprise. C'est dans l'urgence, dans la survie au jour le jour que ces personnes créent des solutions avec les moyens et les expériences dont elles disposent, dans un espace où tout reste encore à construire, comme dans le cas des *invasiones*. Teófilo Altamirano expliquait que cette stratégie reposait sur « [...] certaines ressources sociales, culturelles et idéologiques d'origine rurale, qui sont mises en pratique par les paysans lorsque ces derniers doivent faire face à une série de pressions, que ce soit au niveau individuel, familial ou du groupe » (*ibid.*). En effet, ce qui permet à ces personnes de développer des stratégies quotidiennes, c'est avant tout le fait qu'elles sont insérées dans un ou plusieurs réseaux qui vont de la famille à l'association religieuse ou entre voisins. C'est au sein de ces réseaux (qui sont alimentés et renouvelés sans cesse par la parenté, les mariages, la coopération entre familles ou le voisinage) que naissent des relations d'entraide et d'organisation. Les nouveaux Liméniens créent ainsi très souvent leur micro-entreprise, qu'il s'agisse de faire de la vente ambulante, de cirer des chaussures, de laver des voitures, d'occuper un poste sur le marché ou encore, de créer une laverie, avec le soutien de la communauté ou des réseaux qui pourront, par exemple, donner des astuces, prêter ou louer du matériel ou un petit local. Ce que l'on pourrait appeler des « emplois d'urgence » n'avaient sans doute, dans un premier temps, pas vocation à se pérenniser ou à se développer, mais plutôt à « [...] réduire les risques permanents dans lesquels les migrants paysans vivent et, en même temps, [...] maximiser les chances de survie » (Altamirano, 1992 : 153-154). Ce mode d'organisation au jour le jour pour faire face à des conditions de vie difficiles finit par s'établir et devenir un moyen de *progresar*, de progresser et prospérer, pour reprendre le terme couramment employé. Les emplois informels d'appoint changent de statut dans les mentalités et deviennent des micro-entreprises et leurs créateurs, des auto-entrepreneurs. C'est là la logique du « capitalisme populaire », dont parlait Hernando de Soto, allant de pair avec l'informalité et la permissivité des autorités. L'établissement du commerce informel, qu'il décrit en 1986 et qui n'a cessé de croître jusqu'à nos jours, est un exemple particulièrement parlant des arrangements à l'échelle locale et de l'auto-organisation :

[...] le commerce [...] commença à se faire massivement en marge et même contre les normes étatiques propres à sa régulation. Le commerce informel surgit ainsi, se développant essentiellement dans les rues – sous la dénomination commune de commerce ambulante – et dans des marchés construits spécifiquement pour sortir de ces dernières.

Dans le cas du commerce ambulant, les gens commencèrent à envahir la voie publique, dont l'usage est de tous, pour en disposer et l'utiliser pour leurs opérations commerciales sans avoir de licences, sans donner des factures ni payer d'impôts, même si dans certains cas, cela a été favorisé par un régime d'exception légale qui, en échange du paiement d'un droit appelé « *sisá* », leur fait bénéficier de la tolérance municipale. (De Soto, 1986 : 64)

Jusqu'à une période récente (2019), ce système de paiement d'un droit de cité informel se retrouvait dans la plus grande zone commerciale de Lima, située dans le district de La Victoria et regroupant à la fois les innombrables galeries commerciales de Gamarra, le marché de La Parada et celui des grossistes, le *mercado mayorista*. Une quantité impressionnante de petits commerces ambulants installés dans les rues et sur les trottoirs ainsi que les vendeurs à pieds, proposant leurs produits aux passants, payaient une somme à la mairie du district, officiellement pour le nettoyage et l'entretien de la rue, mais en réalité pour pouvoir y rester. S'il est difficile de savoir quelle était la somme en question et à qui est-ce qu'elle revenait – police ou administration corrompues et mafias – le thème étant très délicat à aborder avec les vendeurs ambulants (entre 1 et 5 soles, d'après nos estimations), il est facile d'imaginer qu'il s'agissait là d'une source journalière de revenus importante, pour ceux qui perçoivent cette sorte d'impôt, parfaitement falsifiable et incontrôlable, personne ne sachant combien d'ambulants occupent cet espace⁷⁸.

Le commerce ambulant reste l'activité la plus représentative et la plus visible du secteur urbain informel aujourd'hui encore et le fait qu'il ait perduré et se soit maintenu au fil des transformations, à la fois de la ville et de ses habitants, viendrait du fait que mode de vente est pourvu d'une grande plasticité et d'une grande capacité d'adaptation des vendeurs, comme le rappelle Jesús Cosamalón :

Le commerce de rue a engendré diverses réflexions, en particulier pour comprendre son rôle dans le secteur informel urbain ; il a été considéré comme une « activité refuge », entreprise par des personnes qui ne peuvent pas s'intégrer à l'économie formelle dans des conditions qui leurs soient avantageuses [...].

[...] D'autre part, il a été établi que les vendeurs ambulants font preuve d'un *marketing* « intuitif » qui leur permet de s'adapter aux nouvelles demandes spécifiques. (Cosamalón, 2018 : 51)

⁷⁸ Pour donner un ordre d'idée, environ 5000 ambulants occupaient les abords du marché de la Parada en 2017, soit plus du double qu'en 2012 où la municipalité les avait expulsés, donnant lieu à des affrontements violents. Chiffres donnés par Cristina Fernández, « *La Parada : graves problemas a cinco años del desalojo* », publié dans *El Comercio*, le 25/10/17. [En ligne] Consulté le 24/12/18. <https://elcomercio.pe/lima/sucesos/mercado-parada-graves-problemas-cinco-anos-violento-desalojo-noticia-468490>

En effet, on retrouve les *ambulantes* dans tous les espaces de la ville, ils ne se cantonnent pas aux zones commerciales et aux marchés. Ils seront ainsi présents et mobiles sur la voie publique et sur tous les axes de circulation et « étapes » par lesquelles puissent passer les Liméniens dans leurs déplacements quotidiens, de la porte de leur habitation à leur lieu de travail en passant bien évidemment par les arrêts de bus, les feux rouges et croisements de rues fréquentés, pouvant se déplacer d'un point à un autre en fonction de l'heure (Cosamalón, 2018 : 53). Cette façon de faire du commerce et de s'organiser imprègne ainsi totalement les mentalités et fait se confondre, pour la plupart des personnes (dont celles avec qui nous avons travaillé), l'informalité avec la normalité.

Dans les discours des Liméniens, on retrouve très fréquemment une valorisation de l'auto-entreprenariat – qui sera la plupart du temps informel, du moins à ses débuts –, avec l'idée que le Pérou est un « *país de emprendedores* », un pays d'entrepreneurs. Les années 1990 et l'appropriation locale des orientations du néolibéralisme ont ainsi ouvert la voie à la création d'une myriade de micro-entreprises. Si nous reprenons ici le cas du système de transport en commun privés à Lima qui assure toujours la mobilité de l'immense majorité des habitants de la ville, celui-ci s'avère générateur d'emplois, le tout dans la plus grande informalité. Un *microbus* peut faire fonctionner jusqu'à trois entreprises et microentreprises : une qui loue ou vend des *combis*, des bus ou des *custers* d'occasion à une autre entreprise qui va, elle les louer, avec une *ruta* à laquelle le véhicule sera assigné, à un chauffeur et son *cobrador*⁷⁹. Dans certains cas, elle leur fournira également l'uniforme de l'entreprise chargée de la *ruta* en question, souvent des Sociétés Anonymes. Toute personne possédant un permis de conduire peut donc se présenter pour louer un véhicule et travailler comme chauffeur de transport en commun. La concurrence est alors libre entre les bus d'une même *ruta*, le but de chacun étant d'avoir le plus de passagers car c'est de cela dont dépendent leurs revenus. Nous ajouterons qu'un quatrième type d'emploi informel vient s'ajouter à ce système : les *dateros*⁸⁰. Ce sont des personnes qui travaillent seules et sont postées aux arrêts fréquents (les *paraderos*), et qui notent la fréquence des bus de telle ou telle ligne et s'ils transportent beaucoup ou peu de passagers. Ils donnent ces informations aux *cobradores*, qui peuvent ainsi savoir si le chauffeur doit aller plus vite ou au contraire ralentir, de façon à optimiser le remplissage de son véhicule.

⁷⁹ Le *cobrador* est la personne qui assiste le conducteur, il annonce les arrêts aux passagers, fait la promotion de sa *ruta* pour que les piétons montent à bord et se charge de faire payer les usagers. Il se chargera également de « faire la circulation », permettant au véhicule de stationner, et aidera le chauffeur dans sa conduite. Chaque *ruta* correspond à des couleurs qui seront sur le véhicule, qui portera également sur ses côtés les noms des principales avenues qu'il emprunte, les terminaux apparaissant à l'avant.

⁸⁰ Le terme vient du mot « *dato* », en français, « donnée » ou « information ».

Cet *éxito* du *migrante*, alors devenu *emprendedor* – emblème d’une réussite économique atteinte grâce à la permissivité des institutions face au développement des activités informelles et rapidement adoubée par le néolibéralisme – a également eu des répercussions politiques et culturelles, en particulier dans les nouveaux quartiers. Le succès économique entraîne une certaine visibilité de ces personnes issues des migrations et de leurs pratiques culturelles, qu’elles peuvent, en quelque sorte, assumer plus facilement. Nous ne sommes plus là dans une éventuelle tentative de se fondre dans un espace et dans une société urbaine, que l’on aurait pu rencontrer sur les premières installations de migrants à Lima, mais dans l’émergence de quelque chose de nouveau, au niveau organisationnel et culturel, qui se diffuse partout. Si nous reprenons l’exemple des *combis* ou *microbuses*, étant donné qu’ils se substituent à un transport public défaillant, ils deviennent indispensables dans l’ensemble de la ville et leur fonctionnement, informel, devient la nouvelle norme de fonctionnement des transports en commun.

Les classes populaires qui avaient déjà fait leur apparition, dès la première moitié du XX^e siècle, « [...] dans les espaces publics de la ville, jusque-là dominée et monopolisée par l’élite » (Klaren, 2004 : 311), connaissent alors un véritable *empowerment* depuis l’informalité. Cette montée en puissance économique s’accompagne de la diffusion de schémas de fonctionnement liés aux pratiques quotidiennes et l’informalité, qui se mettent alors à irriguer tous les secteurs de la vie urbaine, avant tout visibles dans l’espace public : « La ville-jardin devint le règne des vendeurs ambulants » (Golte & Adams, 1990 : 19).

Nous citerons ici, en guise de conclusion intermédiaire, un bref bilan réalisé avec un recul de plus de deux décennies par Jesús Cosamalón qui liste éléments marquants et qui sont pourvus d’une certaine permanence depuis ce qu’il appelle la « tempête » qui dura des années 1980 à 2000 (Cosamalón, 2018 : 420). Il évoque tout d’abord le rapport ambigu que les Liméniens entretiennent avec les « travailleurs des rues », soit les acteurs principaux et les plus visibles de l’informalité. Le ressenti se partage entre une certaine admiration en voyant comment « [...] ils ont créé d’innombrables façons de survivre à la crise économique brutale, à la violence et à la désintégration de l’État » et un grand sentiment d’indignation vis-à-vis des gouvernements successifs, injustes et irresponsables qui ont :

[...] exposé aux limites de la survie plus d’une génération de Péruviens, en les soumettant à une grave diminution de leurs revenus réels, les ont privés de leurs droits vitaux comme la santé, le logement et l’éducation, en plus de les exposer à la discrimination de par les formes de survie auxquelles ils avaient recours dans l’espace public. (*ibid.*)

Jesús Cosamalón voit ici un évident manquement de la part de l'État, incapable de contrôler et réguler les activités économiques et les de remplir ses engagements sociaux et de service public, une délégation du rôle de régulateur à des entités extérieures et privées qui constitue le deuxième élément faisant désormais partie du panorama politique et social actuel. « [...] cette réalité est devenue plus évidente dans les années 1990 à cause d'une politique néolibérale qui, dans de nombreux cas, abandonna sa tâche et régulation et prit pour acquis que les privatisations et le marché seraient des régulateurs de l'activité économique efficaces » (*ibid.*). Le troisième élément sur lequel l'auteur s'arrête est tout aussi sombre. Avec la fin de ce qu'il appelle la « vieille société *criolla* » et donc d'une segmentation des classes sociale à partir de la couleur de la peau, on aurait pu penser assister, au terme de ces vingt années, à une diminution du racisme. Il assure qu'il n'en est rien et que, bien au contraire, l'inverse se serait justement produit, mais serait toutefois contrebalancé par un mouvement de lutte contre ce type de discriminations :

Il s'agit d'une tentative tardive de maintenir des différences qui ne sont plus tangibles après le processus de désenclavement et de mobilité sociales de ces décennies. La couleur de la peau et la condition économique ne sont plus liées entre elles, c'est pour cela qu'il existe une réaction contre la discrimination liée à la couleur de la peau chez des personnes issues de diverses origines, qui ne permettent plus aux autres ce type d'attitude. (Cosamalón, 2018 : 420-421)

De ces trois éléments (développement de l'informalité, désengagement de l'État et racisme) et de leur permanence dans la société liménienne, nous verrons que l'informalité, envisagée comme un mode de fonctionnement et de développement d'une activité économique est particulièrement présente au sein du groupe d'artistes avec qui nous avons travaillé. Eux-mêmes se revendiquent héritiers d'une « culture *chicha* » qui inspire leur façon de s'organiser et le contenu de leurs productions artistiques. De plus, revendiquer cet héritage leur permet également d'expliquer ou de justifier, nous le verrons, leur position entre l'officiel et l'informel.

La littérature anthropologique et sociologique sur la *chicha* est abondante au Pérou et ce, depuis les années 1990. Par son caractère multiforme et mouvant, elle peut être décrite à l'infini, ne cessant de provoquer des polémiques entre les auteurs sur son statut, sa fin, sa persistance ou encore sur ses origines. Chacun peut ainsi la décrire la *chicha* et en définir les contours et la portée en fonction de ses affinités disciplinaires et théoriques. Si son côté plastique en fait un parfait objet d'étude pour les sciences humaines, il l'a également convertie en un objet difficile à appréhender lorsque l'on essaie de donner une sorte de panorama non

excluant de ce qu'est la *chicha* au Pérou, de façon à pouvoir comprendre au mieux sa présence dans les productions culturelles actuelles. Nous reprendrons pour cela certaines notions et caractéristiques développées par différents auteurs pour donner une idée de ce qu'est cet objet fluctuant et insaisissable, mais qui fonctionne comme une atmosphère qui enveloppe la ville de Lima dans les années 1990 et s'immiscerait dans toutes les sphères du social.

Il faut, pour commencer, comprendre que le terme en lui-même, « *chicha* », comme nous l'avions évoqué plus haut, renvoie à plusieurs choses, à une boisson des Andes en particulier, mais aussi, surtout aujourd'hui, à un style musical et à une esthétique qui seraient les expressions concrètes de la *chicha* comme « culture ». Le sens du terme est totalement lié à l'histoire des migrations internes au Pérou et, initialement, à l'espace de la *barriada* dans lequel aurait opéré un processus de « fusion » entre le monde andin-rural et le monde côtier-urbain, selon Jean-Claude Driant :

Cette fusion est appelée « culture *chicha* », nom qui vient de la boisson traditionnelle andine, mais aussi d'un genre musical extrêmement populaire dans les *barriadas*, qui mélange les airs de musique traditionnelle andine à ceux du rock anglo-saxon, la *cumbia* colombienne et la salsa cubaine. (Driant, 1991 : 15)

Cette idée d'une fusion culturelle se retrouve également chez Dorian Espezúa Salmón qui la voit comme le dernier stade d'un processus culturel et identitaire qu'il divise en trois étapes et décrit métaphoriquement comme un mélange progressif jusqu'à la dilution : des fruits, une salade de fruits et un jus de fruits (Espezúa Salmón, 2008 : 100). La *chicha* serait donc ce jus, une homogénéisation, dans lequel on aurait désormais du mal à distinguer les différents éléments constitutifs. Dans la même idée de mélange, l'idée de la considérer comme un hybride séduit Jaime Bailón et Alberto Nicoli, qui voient dans « *chicha* » un synonyme d'improvisation, tant que d'incompétence comme de créativité (Bailón & Nicoli, 2009 : 72).

La *chicha* qui renvoie, dans un premier temps, à un mélange musical qui émerge dans des quartiers pauvres, a rapidement été associée à ce « mauvais goût » dont parlait Arturo Quispe Lázaro que nous avons évoqué plus tôt. Javier Garvich va même, à ce propos, parler d'une véritable re-sémantisation du terme « *chicha* » auquel les « agents de la culture hégémonique » auraient donné un adjectif qui signifie à la fois kitch, criard, surchargé et de mauvaise qualité : « [...] l'emploi du mot *chicha*, en soi, caricature et déforme un produit culturel » (Garvich, 2009 : 126). Au-delà du produit, elle viendrait constituer une « culture », dans le sens où elle imprègnerait des champs aussi divers que la musique, la nourriture, l'économie, les médias et une véritable façon d'être et de consommer. Qualifier cet ensemble

de créations culturelles et de pratiques propres à la vie des migrants et de leurs descendants à Lima comme « culture *chicha* » et non comme « culture *chola* », tel que le proposait Carlos Franco (Franco, 1991 : 40), contourne l'ambivalence du terme « *cholo* » et permet de lui donner un aspect inclusif et en ne la limitant pas à un groupe social qui est le résultat d'un processus de catégorisation particulier. Le fait de parler d'une culture *chicha* permet ainsi de parler de quelque chose que l'on retrouve dans toute la ville de Lima, dans divers secteurs, qu'ils soient culturels, commerciaux ou de l'ordre de comportements et de goûts par exemple.

Représentant une réalité urbaine, « La *chicha* est la volonté de modernité des descendants de migrants, leur perméabilité à l'innovation, le fait qu'ils cherchent à satisfaire et à améliorer la consommation interne » (Garvich, 2009 : 127). La particularité de cette volonté, c'est le fait qu'elle opère dans l'informalité la plus totale, alors présentée et assumée comme le seul moyen d'action face à l'absence de l'État et des institutions. Elle constituerait donc « [...] le point de rencontre de matrices culturelles locales et globales » (Bailón, 2004) et un ensemble de façons de faire qui sont nées de « stratégies de survie » et d'arrangements quotidiens. La culture *chicha*, pour Arturo Quispe Lázaro, regroupe trois dimensions qui sont le fruit d'un processus de transculturation : l'esthético-culturel, l'informel (ou le désordre) et la « [...] flexibilité des normes et des valeurs, ou ce qui se situe en dehors de normativité officielle ou formelle » (Quispe Lázaro, 2014 : 7). Elle serait ainsi un véritable état d'esprit dans lequel la norme s'est dédoublée, par le processus de formalisation de l'informalité que nous avons décrit plus haut.

C'est à partir du constat que la *chicha* est présente dans différents champs de la vie sociale que Juan Gargurevitch la qualifie de « culture urbaine » (Gargurevitch, 2002). Outre la musique et l'esthétique, on retrouve l'idée ou le qualificatif de *chicha* dans plusieurs domaines traversés par l'informalité ou l'idée de mauvais goût. La « presse *chicha* », des tabloïds à scandale et des journaux de faits divers, se développe pendant la période du fujimorisme avec ses couvertures tape-à-l'œil, des photos sanglantes, provocantes ou de mannequins dénudées, et une saturation totale de l'espace de la page. Dépourvue de contenu politique et critique, elle sera reconnue comme un instrument de propagande du gouvernement d'A Fujimori qui détiendra les principaux quotidiens. Dans la même fibre que ce type de journaux qui sont les plus lus par les Liméniens, à la fois vendus à chaque coin de rue ou feu rouge et bon marché, on retrouve l'idée de « *chicha* » dans les émissions de télévision et de radio où l'on invite des

vedettes et des politiques pour des talk-shows qui tournent à la farce et au ridicule⁸¹. Selon Javier Garvich et Juan Gargurevich, la *chicha* se retrouve aussi dans l'alimentation, avec des combinaisons culinaires très populaires⁸²: « [...] il n'y a pas de plats proprement *chicheros*, les nouveaux Liméniens préfèrent mélanger les plats traditionnels pour faire des combinaisons qui seraient, pour beaucoup impossible à consommer » (Gargurevich, 2002). *Chicha* serait ainsi tout mélange issu des nouveaux quartiers de Lima, une façon de faire ou un esthétique choquante, exagérée, trop chargée, un excès selon les canons esthétiques *criollos* qui prédominaient au moment de son émergence. Elle est aussi, en plus de ce contenu, une façon de produire, de reproduire et de diffuser la culture, qu'il s'agisse de la « culture *chicha* » elle-même ou d'une culture occidentale. Les radios, cassettes, CD, puis plus récemment DVD pirates en sont le meilleur exemple, une véritable industrie informelle qui permet d'avoir accès à moindre coup à des biens culturels étrangers et de diffuser, à une certaine échelle, les productions locales, comme la musique *chicha* (Mesía Macher, 2014).

C'est en prenant en compte ces différents aspects que Marcel Velázquez Castro donne une définition de la *chicha* qui nous semble être l'une des plus complètes :

[...] la culture *chicha* est un mélange incessant de conduites (transgression, irresponsabilité, individualisme), de valeurs (hédonisme, succès social), d'idéologies (racisme, machisme, capitalisme populaire) et de codes esthétiques (kitch, pop andin et imagination mélodramatique) qui offrent de nouvelles catégories de pensée, de nouvelles façons d'être et d'être présent dans une ville simultanément andinisée et globalisée. (Velázquez Castro, 2009 : 111)

Sans adhérer à la proposition de création d'une nouvelle catégorie sociale dont parle en particulier Javier Garvich, celle des « sujets *chicha* », cette dernière nous informe tout de même sur l'ampleur de ce phénomène, la *chicha* devenant le marqueur identitaire d'un « [...] Nouveau sujet social : les jeunes descendants des migrants déjà établis dans la ceinture de quartiers, *pueblos jóvenes* et bidonvilles qui entourent Lima [...] » (Garvich, 2009 : 126). Ces derniers gagnent souvent leur vie dans l'informalité, écoutent la musique *chicha* et ont des habitudes de vie et de consommation (alimentation, goûts, etc.) qui sont considérées comme *chicha*. L'auteur nuance toutefois cette catégorie en considérant que les sujets *chicha* peuvent être très divers et

⁸¹ On les désignera comme faisant partie de « la *Farándula* » qui renvoie à un ensemble d'émissions de télévision et de presse à spectacle qui mettent en scène des « vedettes » et leur vie privée.

⁸² Nous citerons ici l'exemple de l'*aeropuerto*, dont le nom vient du fait que ce plat était préparé par des ambulants aux abords de l'aéroport de Lima, et qui regroupe des spaghettis sautés, du poulet et du riz *chaufa* (un riz sauté propre à la cuisine *chifa*, fusion péruvienne et asiatique). Un autre exemple très populaire est le *mostrito*, que l'on mange dans la rue, qui rassemble, dans la même assiette, du poulet panné et frit, des pommes de terre frites et du riz *chaufa*.

que la figure change en fonction du point de vue et de l'image que l'on souhaite donner de ces personnes. Le sujet *chicha* peut ainsi être vu comme un personnage triomphant, « [...] un authentique *selfmademan* sorti des *barriadas* de Comas, le *cholo* moderne, maître de lui-même qui accumule du capital, s'élève socialement et – face au déficit et à l'inaction des politiques de l'État – était en train de changer le paysage urbain et la composition sociale du pays » (Garvich, 2009 : 128).

Chercher à définir un groupe social comme étant *chicha* nous semble relativement réducteur et nous préférons parler ici de ce phénomène ou de cette culture dans ses manifestations, qu'elles soient synonymes de créativité ou de dérives. Il nous semble ainsi intéressant de développer un exemple que nous avons cité plus haut qui est toujours actuel et cristallise tous les aspects excessifs et négatifs de la *chicha* en les rassemblant dans un même espace, lui-même en mouvement dans la ville : les *combis*⁸³. S'ils peuvent matérialiser ou donner un exemple concret d'une partie l'héritage de la nébuleuse *chicha* de la fin du siècle dernier, ce que l'on appelle la « *cultura combi* », porte une connotation négative. Elle est, pour les Liméniens, le pan extrême de ce que serait la culture *chicha*, un capitalisme populaire effréné ayant tourné à l'individualisme le plus prégnant, ignorant les normes et les règles avec un seul objectif : le bénéfice individuel, même s'il doit se faire au dépend des autres. Ce qu'il se passe avec les *combis* et autres véhicules informels de transport en commun, c'est qu'ils concentrent cet extrême, allant jusqu'à façonner les rapports et échanges entre usagers. Le gain dépendant du nombre de passagers, on remplira les bus au-delà de leur capacité, les règles de transports et le code de la route seront profondément ignorés. On tentera parfois de soudoyer les agents de police chargés du trafic, les passagers se bousculeront pour s'entasser dans l'habitacle et à nouveau pour en sortir au plus vite, le véhicule n'effectuant parfois pas réellement d'arrêts mais ralentissant tout juste, parfois n'importe où, le tout avec une radio musicale omniprésente et souvent à plein volume. Dans ce tableau chaotique et dangereux, les passagers n'ont qu'à se débrouiller pour ne pas tomber alors que le chauffeur freine, accélère ou donne des coups de volants, faisant la course avec un autre véhicule de la même *ruta*. La *cultura combi* est un exemple extrême d'une activité se développant dans une absence de normes, pouvant aller jusqu'à l'absence de morale et d'éthique, que l'on retrouve dans tous les secteurs, en particulier les transports, le commerce ou encore dans la construction. Il nous semble tout de même que ce point de vue d'un chaos urbain et de la concentration de toutes les impolitesses, dangers et

⁸³ Nous utiliserons le terme de *combi*, le plus communément utilisé, pour renvoyer à l'ensemble des véhicules de transport en commun privés.

transgressions dans les *combis*, s'il est partagé par les Liméniens qui vivent et dépendent de cet enfer des transports quotidiennement, peut être envisagé, au niveau symbolique, comme un révélateur et comme un concentré de réalité. En effet, c'est au travers des *combis* que l'on peut avoir une vision extrêmement complète de ce qu'est Lima et de comment elle s'organise. Alex Huerta Mercado, dans un article publié en 2001, proposait un panorama de la ville à partir d'un voyage en *combi*, où le lecteur traverse la mégapole et ses quartiers (Huerta Mercado, 2001). La musique que l'on entend alors à la radio est une *cumbia*, une *chicha*, ou plus récemment, un reggaeton, les véhicules continuent d'être les relais des radios et tendances musicales, souvent inchangées depuis les années 1990. Pendant le trajet, on observe les emplois informels, des vendeurs ambulants et leur *caretilla*⁸⁴, ceux qui montent dans le véhicule pour vendre des sucreries ou chanter en espérant gagner un peu d'argent. On passe devant les marchés, sur les grandes avenues, des tours de bureaux modernes de San Isidro aux vieux quartiers coloniaux de Callao, de *cono* Nord à *cono* Sud. Les échanges entre les passagers aussi s'observent, allant de l'entraide au plus grand égoïsme, tout comme les façons de parler, le vocabulaire ou la *jerga*, le jargon, qui varie d'une génération à une autre, d'un quartier à un autre. Ce sont toutes ces nuances que l'on peut observer à partir de ce moyen de transport, lui-même particulièrement représentatif de l'histoire récente et du fonctionnement de la ville. Regroupant l'informalité, les conséquences des migrations et de l'inertie de l'État, les arrangements au jour le jour tout comme la diversité sociale et spatiale de la ville, nous pourrions presque paraphraser Marcel Mauss et considérer le *combi* comme un « véhicule social total ».

Pour en revenir à la question de la *chicha* comme phénomène culturel dont nous développerons un peu plus loin les aspects musicaux et esthétiques, il est intéressant de noter que, pendant les années 2000, plusieurs auteurs l'ont considérée comme vouée à une évolution et à une transformation rapide. Nous citerons par exemple Juan Gargurevich qui, en 2002, prédisait une transformation de la *chicha* :

La *chicha* disparaîtra probablement aussi vite qu'elle est arrivée et, grâce au contexte, une nouvelle variante surgira et la remplacera dans le goût populaire. De fait, la *chicha* est en train de varier, tant dans ses expressions musicales que journalistiques, en cherchant de nouveaux espaces et formes d'expression. (Gargurevich, 2002 : 10)

Sept ans plus tard, Javier Garvich confirmait cette piste d'une transformation, d'une réinvention, d'« un processus *chicha* qui n'est pas encore terminé » (Garvich, 2009 : 132). Nous

⁸⁴ La *carretilla* est un chariot poussé à la main ou à l'aide d'un vélo auquel on le fixe et qui sert d'échoppe de cuisine ou de magasin ambulants.

verrons que c'est ce qui semble s'être produit sur la fin des années 2000 avec ce que bon nombre d'auteurs et artistes considèrent comme un « *revival* »⁸⁵ de la *chicha*, une transformation, une évolution. Il semblerait que s'opère ainsi un nouveau modelage de cette dernière, restée extrêmement plastique, qui intégrerait de nouveaux éléments. Il ne s'agit pas là d'une réhabilitation ni d'une renaissance, mais d'un mécanisme plus ou moins continu de mélange d'influences culturelles, conditionné par le contexte social et chaque nouvelle génération. Nous citerons ici les propos d'Alfredo Villar, qui invitait, en tant que commissaire de l'exposition *¡A mí qué chicha!* au Centro Cultural de España de Lima en 2013, à penser la *chicha* comme un concept relatif, dépendant du point de vue, et voué à une évolution continue :

Le mot « *chicha* », est un des péruanismes des plus utilisés et des moins compris dans notre pays. Pour certains, il renvoie au désordre, à l'improvisation et au déséquilibre provoqués par la culture et les masses populaires. Mais on peut aussi comprendre ce qui est « *chicha* » comme la manifestation irrévérente, audacieuse, qui questionne ces masses qui débordent d'elles-mêmes et qui créent une nouvelle culture, amalgame de tous les sangs et cultures du Pérou. Excitant mélange, accouplement et hybridation, qui transcende le « bon goût » de l'hégémonie et elle s'éloigne de l'officiel ou subvertit le colonialisme en s'appropriant de ses propres codes. *Chicha*, c'est ce qui vient « d'en bas » mais qui se nourrit voracement de tout ce qui vient « d'en haut » pour créer une esthétique, une musique et une façon de vivre qui a la force du populaire et la désinvolture de ceux qui la produisent. (Villar, 2013 : 5)

C'est au travers de l'étude de cette transformation, de ce modelage culturel que nous proposons de repenser certaines questions et concepts que nous avons pu voir jusqu'ici et qui peuvent s'avérer plus riches et porteurs si on les observe, comme la *chicha*, sous différents angles, en ne se limitant pas à une seule perspective.

1.3 NOURRIR UNE RÉFLEXION SUR LA « QUESTION IDENTITAIRE » À PARTIR D'UN TERRAIN URBAIN

1.3.1 Repenser la migration

Il s'agira ici de questionner la terminologie que les sciences humaines ont eu tendance à employer pour parler du phénomène migratoire depuis les Andes vers la côte et en particulier

⁸⁵ Le terme anglais est souvent employé par les journalistes et les protagonistes de la scène indépendante, lorsqu'il s'agit de la musique en la considérant comme un renouveau, une reprise ou une revitalisation de la *chicha*.

à Lima, ainsi que de ses conséquences. Cette terminologie est également celle qui est employée par les habitants de la capitale et nous allons voir que certaines notions, véhiculées par un vocabulaire particulier, sont peut-être à déconstruire afin de ne pas s'enfermer dans une perspective réductrice sur l'histoire de la ville et de ses habitants.

Nous citerons ici, en guise d'introduction et pour préciser notre propos, quelques exemples, en commençant par José Matos Mar, qui considérait les *barriadas* comme étant des « colonies de peuplement » dans un « processus d'adaptation et d'intégration à la vie urbaine » (Matos Mar, 1976 : 173). En 1984, il titrait son ouvrage « *Desborde popular y crisis del Estado* », qualifiant alors de « débordement populaire » la conséquence des migrations et de l'installation massive de population rurale à Lima. Jürgen Golte et Norma Adams, en 1990, parlaient d'une « insertion » ou d'une « intégration » de ces personnes dans la ville (Golte & Adams, 1990 : 56), invitant à ne pas positionner les migrants, comme le préconisait Teófilo Altamirano en 1984, comme des « sujets passifs et/ou réceptifs » (Altamirano, 1984 : 81). Les auteurs proposaient alors d'analyser les influences que le passé rural des migrants avait eu sur le processus d'insertion en adoptant le point de vue de ces « envahisseurs vainqueurs », filant la métaphore de la prise militaire de Troie par les Grecs, comme l'indiquait le titre de leur ouvrage, *Los caballos de Troya de los invasores (Les chevaux de Troie des envahisseurs)*. Dix ans après cette supposée conquête de la ville de Lima, Wilfredo Hurtado Suárez constatait que l'intégration ou insertion annoncée n'avait pas eu lieu : « Les nouveaux migrants ont laissé la campagne et la province mais sans parvenir à acquérir pleinement une identité urbano-occidentale, [...] » (Hurtado Suárez, 1995 : 41). Ces terminologies enferment également la thématique dans un point de vue qui ne laisse pas voir, à notre sens, les processus importants qui ont été à l'œuvre à Lima dans cette période et cela parce qu'elles cantonnent les acteurs dans un certain positionnement et dans une volonté particulière qui est bien souvent éloignée de la réalité.

Afin de pouvoir penser en termes de création d'une nouvelle ville et d'élaboration de nouveaux rapports sociaux en tâchant d'être au plus proche de la réalité, il nous tient à cœur de remettre en question une perspective purement urbaine sur cette thématique. Il convient, à notre sens, de sortir d'une vision dichotomique d'une ville envahie par un monde rural, d'une conquête, de l'insertion ou de l'intégration de personnes issues des campagnes dans la ville. La volonté des migrants n'était pas celle d'une conquête ou d'une colonisation de l'espace urbain mais s'inscrivait plutôt dans le désir de s'insérer dans cet espace, de faire partie de la ville, par le biais du travail et la construction d'un lieu où habiter. La réalité fut différente et ce n'est pas

un processus d'intégration qui s'opéra. Sans être un échec, les vagues migratoires débouchèrent sur la création d'un nouvel espace et d'une nouvelle société, d'où le fait qu'il soit important de passer par ces questionnements pour pouvoir aborder la question des identités à Lima de façon renouvelée.

Dépasser la figure du « paysan andin » en ville

Afin de déconstruire ou du moins de sortir d'une image étriquée du paysan andin migrant à Lima, il convient de comprendre comment cette dernière s'est construite depuis la ville et comment est-ce qu'elle a pu influencer des discours qui ont diffusé une vision négative du phénomène migratoire, qualifié d'invasion ou encore de débordement. Plusieurs points sont ainsi à aborder en envisageant, non pas de la pénétration d'un tissu urbain par des individus isolés, mais plutôt dans celle de la rencontre entre deux réseaux d'acteurs, fonctionnant de façon différente.

Nous avons vu jusqu'ici que le centralisme de la capitale était extrêmement fort au Pérou, faisant de Lima une ville moderne et centripète. En pleine période de migration vers la ville, José Matos Mar rappelait alors dans les années 1980 que l'idée de nation péruvienne était restée une question insoluble, résistant à tout consensus général et n'ayant jamais pris corps⁸⁶. En effet héritée de la Conquête et de la période coloniale, une opposition nette entre *serranos* et *costeños* (les habitants de la côte), entre le rural et l'urbain, persistait et semblait avoir remplacé un rapport de domination de l'État colonial sur la société par une hégémonie côtière et liménienne sur le reste du territoire qui subit une discrimination (Matos Mar ; 1984 : 26). Actuellement, le clivage se maintient dans les mentalités, entre deux mondes ou deux sociétés que l'on considère comme deux blocs indissolubles et stéréotypés : l'un rural, pauvre, agricole, peu développé et « traditionnel » et l'urbain, riche, industrialisé, développé ou « moderne ».

À partir de cela, si l'on souhaite comprendre comment se forme Lima en mettant sur le devant de la scène les migrants issus des Andes, nous pouvons commencer par considérer que la représentation de ces personnes est le produit d'une construction depuis la côte urbanisée. En poursuivant la réflexion que nous avons entamée plus haut concernant la question indigène et d'un « discours sur » (exogène) et non pas d'un « discours de », nous nous permettons ici de proposer une mise en parallèle avec le ce processus de construction que décrivait Pierre

⁸⁶ José Matos Mar parle d'une « *nación inconclusa* » (Matos Mar, 1984 : 26).

Bourdieu dans le cas de la paysannerie française, qu'il envisage en tant que classe soumise à un rapport de domination : « Dominées jusque dans la production de leur image du social, les classes dominées ne parlent pas, elles sont parlées », par les classes dominantes (Bourdieu, 1977 : 4). Ces dernières effectuent un travail d'objectivation, de théâtralisation et d'esthétisation de ce que sont les paysans qui se retrouvent dans une situation de subordination et « [...] doivent compter avec une vérité objective de leur classe qu'ils n'ont pas faite, avec cette *classe pour autrui* qui s'impose à eux comme une essence [...] » (*ibid.*). C'est là pour Pierre Bourdieu « [...] l'exemple par excellence de la classe objet, contrainte de former sa propre subjectivité à partir de son objectivation » (*ibid.*). Dans cette perspective d'une dépossession du pouvoir de s'auto-définir, la paysannerie construirait son identité en rapport avec celle qui lui est imposée par les classes dominantes, toujours dans un rapport d'opposition ou de réaction, avec des paysans obligés de se construire « contre » un discours exogène sur ce qu'ils sont. Cette dépossession et cette catégorisation semblent être immuables et ne laissent pas d'ouverture vers une possibilité de libre définition de soi car elle se ferait toujours à partir d'un cadre identitaire imposé et souvent dans l'ignorance totale de la réalité et de ce qui serait une identité paysanne.

[...] sans prétendre y voir des invariants d'une condition paysanne dont seule la cécité citadine ignore l'immense diversité, il reste que l'étroitesse du champ des rapports sociaux, qui, en favorisant la fausse contextualisation, oriente souvent à tort, la révolte, la fermeture de l'horizon culturel, l'ignorance de toutes les formes d'organisation et de discipline collective, les exigences de la lutte individuelle contre la nature et de la concurrence pour la possession du sol, et tant d'autres traits de leurs conditions d'existence prédisposent les paysans à cette sorte d'*individualisme anarchiste* qui leur interdit de se penser eux-mêmes comme membres d'une classe capable de se mobiliser en vue d'imposer une transformation systématique des rapports sociaux. (Bourdieu, 1977 : 5)

Il est ici intéressant de voir que le cas des paysans andins à Lima peut être étudié à partir de ce texte de Pierre Bourdieu, sans que le modèle soit pour autant totalement transposable. En effet, s'il est vrai que l'image du paysan andin pauvre, analphabète et contraint à la survie est celle qui prédomine et qui émane de la capitale ou de d'autres grandes villes et des classes hautes, elle ne met pas en lumière les actions de ces personnes. L'« individualisme anarchique » que nous avons dans le cas de la paysannerie française comme conséquence et seul champ d'action pour une classe qui s'est convertie en objet de discours, pourrait trouver son écho liménien dans l'informalité et le capitalisme populaire, à la différence que ce dernier a été favorisé, dans une certaine mesure, par l'État et les institutions. Ce qui nous semble important ici, c'est d'essayer de dépasser la perspective d'un rapport de domination urbain/rural ou citadins/paysans et de considérer, comme l'invite à faire Teófilo Altamirano, les migrants

andins en dehors d'un stéréotype de passivité ou d'attitude de réception face à des normes et à un discours dominant (Altamirano, 1984 : 21). Les migrants sont des sujets qui se définissent dans l'action, bien qu'il s'agisse d'une action dans un environnement hostile et qu'elle se fasse dans l'urgence et dans un objectif de survie, elle s'avère être, avant tout, une action collective. Si l'individualisme lié à l'avènement du néolibéralisme peut sembler désormais avoir pris le pas sur l'entraide, la coopération ou la solidarité, ces personnes se sont établies dans des nouveaux quartiers qu'elles ont construits et organisés de façon collective. Associations de voisins, d'entrepreneurs d'un même secteur, de paroissiens, entraide, réseaux familiaux, commerciaux ou de personnes venues d'une même région qui se tissent dans les *barriadas*, autant d'éléments invisibles pour ceux qui ne vivent pas dans ces quartiers, sont ainsi la preuve d'une capacité d'organisation et d'action en dehors d'un cadre urbain qui les exclut. L'installation de ces personnes à Lima peut ainsi être envisagée non pas comme adaptation ou une négociation avec la ville et ses habitants à partir d'une « invasion », mais plutôt comme la création, à partir d'une action collective, d'une nouvelle réalité urbaine, d'une nouvelle ville se formant autour d'un ensemble urbain déjà en place et qui n'était pas en capacité d'accueillir ou rejetait cet afflux de nouveaux habitants. Ce qui se détache ici, dans cette capacité de création, c'est avant tout le fait que la migration des paysans andins ne s'est pas faite selon l'image d'une nuée d'individus isolés tentant de pénétrer une sorte de bulle urbaine. Si ces personnes n'étaient peut-être pas toutes hispanophones et ne savaient parfois ni lire ni écrire, elles avaient très fréquemment l'expérience d'une organisation dans un cadre rural, sur le même schéma que celui de l'association avec, par exemple, des coopératives agricoles, des terres collectives et des réseaux d'achat et de vente de leurs productions. Il serait ainsi totalement injuste de se limiter à cette idée de passivité des migrants et, bien que ces personnes se soient installées dans des conditions extrêmement précaires, il est important de les considérer comme étant à l'origine, par leur action, des profonds changements qu'a connus la culture liménienne.

Le phénomène d'association serait ainsi une manifestation, dans un cadre urbain, d'une organisation à laquelle ces personnes étaient coutumières, par la proximité géographique ou leurs relations de parenté ou économiques, dans un contexte rural. Les migrants ont ainsi recréé, dans les *barriadas*, un système de fonctionnement collectif qui peut s'inclure dans les « stratégies de survie ». « [...] dans les grandes villes, les migrants ruraux constituent un secteur politiquement mobilisable et les associations peuvent assumer des rôles organisationnels et de formation politique, en parallèle à leurs fonctions régionalistes et d'identité culturelle » (*ibid.*). Les échanges et la réciprocité, propres à cette organisation collective rurale, se reproduisent

ainsi dans un cadre urbain, souvent entre personnes issues de la même région. Teófilo Altamirano voyait dans cette capacité créative et organisationnelle, un grand « [...] dynamisme pour réutiliser, dans des conditions urbaines, leur culture d'origine »⁸⁷ (Altamirano, 1992 : 127), avant tout pour créer un environnement et des moyens qui leur permettent de se maintenir et de s'établir dans ce nouvel espace.

La migration aurait donc entraîné le développement et la réutilisation de certaines formes d'organisation et de traits culturels propres au monde rural, dans un autre environnement, montrant à la fois l'ingéniosité et la capacité à créer des solutions, de la part de ces paysans. On peut retrouver des phénomènes semblables sous d'autres latitudes, avec d'autres villes qui se construisent sur le modèle de migrations internes, et Bénédicte Florin et Gulçin Erdi Lelandais parlaient ainsi, dans le cas de villes méditerranéennes, de « stratégies d'appropriation » et de « [...] stratégies et [...] tactiques d'intégration urbaine faisant appel aux compétences et arts de faire » d'un espace urbain (Florin & Lelandais, 2016 : 11). La ville devient alors « [...] un espace de conflictualité où les rapports de force et de domination se déploient » (Florin & Lelandais, 2016 : 16). Dans le cas de Lima, les choses sont sensiblement différentes et s'il existe un conflit et un rapport de force qui se créent avec l'installation de personnes issues du monde rural, ce ne sont pas des « [...] nouvelles formes de résistance, d'opposition, d'adaptation et/ou de contournement [...] » (*ibid.*) qui se mettent en place, mais plutôt la création d'une nouvelle réalité urbaine, concentrique à la Lima coloniale et républicaine qui finira par former l'ensemble urbain actuel de la capitale.

De la même façon qu'ils deviennent maîtres d'un espace qu'ils viennent de créer et dont ils gèrent le fonctionnement, les migrants acquièrent également la possibilité de faire émerger un discours sur eux-mêmes et sur ce qu'ils sont, en particulier par le biais de la musique *chicha*. D'une « classe objet » dont parlait Pierre Bourdieu, on passerait alors à une « classe sujet » ou à une « classe active ». Pour Gonzalo Portocarrero, ce changement serait profond et transformerait le caractère « subalterne » de ces personnes qui pâtissent d'une « [...] difficulté radicale pour parvenir à une expression autonome » de ce qu'ils sont, alors que ce « [...] vide est comblé par les intellectuels et les moyens de communication, par les professionnels en charge de l'élaboration des représentations collectives » (Portocarrero, 2015 : 13). Selon lui, la possibilité d'élaborer une image d'eux-mêmes s'est construite par une massification de leur

⁸⁷ Bien que le terme de « culture d'origine » ne nous paraisse pas des plus convaincants et qu'il nous semble maladroit, nous considérerons ici que l'auteur renvoie à un « mode d'organisation tel qu'il existait dans les communautés dont ils sont originaires ».

groupe de population d'origine rurale au fil de l'intensification des flux migratoires, puis de la naissance d'une nouvelle génération. Elle fut accompagnée par une croissance de leur pouvoir économique et d'entrepreneuriat : « Quoi qu'il en soit, la situation actuelle pourrait se définir à partir de la conjonction entre l'hégémonie néolibérale et la capacité croissante des subalternes pour se définir eux-mêmes, pour devenir des individus capables de se représenter » (Portocarrero, 2015 : 14). Nous ajouterions ici que ces personnes étaient sans doute parfaitement capables de se définir et de se représenter, mais que leur discours n'était pas audible ou visible et que cela ne faisait peut-être pas partie de leurs priorités ou nécessités immédiates étant donnée la précarité de leur situation à leur arrivée à Lima.

Ce qui s'est passé dans le cas de ces personnes, que l'on a regroupées sous des termes homogénéisants et auxquels on a donné des connotations souvent dépréciatives comme dans le cas de « *campesinos* », « *serranos* » ou « *cholos* », c'est que l'on a généralement eu tendance à ne les penser autrement que dans un rapport de domination. Au travers de leur organisation à Lima et de la visibilité croissante de leurs discours, en particulier par le biais de la diffusion de la musique *chicha* dans la ville, ce que l'on observe c'est une population ayant, certes, souvent peu de ressources économiques, mais qui est douée d'une capacité organisationnelle et créative impressionnante, qui a d'ailleurs littéralement élevé de nouvelles villes dans le désert entourant la capitale avec les *barriadas*. De la même manière que ces personnes se sont établies peu à peu à Lima, leur discours a connu une visibilité croissante, au fur et à mesure que leur mode de fonctionnement et de la croissance se répandait avec succès, la croissance de leur pouvoir économique dans l'informalité ayant été validée et encouragée par le néolibéralisme d'A. Fujimori. À l'inverse, une répression de ces initiatives d'organisation et de ce fonctionnement dans l'informalité aurait été difficilement envisageable, non seulement à cause du désengagement ou du retrait de l'État et des institutions qui n'avaient pas la main sur ces secteurs sociaux et d'activité, mais également par le caractère extrêmement massif des transformations de Lima liées aux migrations. Cela nous amène à questionner la supposée marginalité de ces « migrants » car, en effet, peut-on encore parler d'une marge, géographique ou socio-économique, lorsque celle-ci devient un ensemble majoritaire ?

Remettre les « marges » en question

Les marges sont, dans le sens commun, ce qui se situe à la périphérie, ce qui est dans le pourtour, à l'écart de quelque chose⁸⁸. Elles sont une sorte de zone ou un espace qui serait l'opposition du centre, là où les choses se passent, se décident et sont visibles.

En 1977, Alain Touraine posait la question de la marginalité en se situant au cœur d'un débat dans les sciences humaines sur l'Amérique Latine qu'il nous semble intéressant de relancer ici, dans le cadre de la migration à Lima. En effet, si les *barriadas* de Lima et leurs habitants ont été considérés comme faisant partie de la marge de la ville, à la fois géographiquement et socio-économiquement, réfléchir sur cette terminologie nous amène à nous concentrer sur cet espace physique et symbolique, dans lequel les habitants se constituent en tant qu'acteurs. Questionner la marginalité et la marge nous permet également de saisir ce qui a pu être considéré comme une surprise ou un paradoxe : le succès des productions culturelles qui y sont nées, au point qu'elles sont profondément ancrées dans l'imaginaire et dans les goûts péruviens. Les auteurs que nous citerons ici nous invitent à changer de perspective, avant tout pour voir que la marge se construit, comme l'image du migrant ou du paysan andin, depuis le « centre » et qu'elle est toujours pensée dans un rapport de domination.

Si le débat sur la marginalité est au centre des travaux sur l'Amérique Latine, ce n'est pas seulement parce qu'il est obscurci par beaucoup de confusion ; c'est surtout parce qu'il débouche vite sur un choix embarrassant pour tous : ou bien la marginalité correspond à une « frange », n'est donc pas liée à la structure économique et sociale mais seulement à des conjonctures transitoires et les conduites des marginaux sont, comme on peut en effet le constater le plus souvent, d'apathie, de retrait ou de soumission à la démagogie ; ou bien au contraire la marginalité est, si on peut parler ainsi, un phénomène central, c'est-à-dire intimement lié à la nature générale d'une économie dépendante et on peut s'attendre à voir les marginaux jouer un rôle central dans les mouvements de libération sociale et marginale [...]. (Touraine, 1977 : 3)

Si l'on prend le cas de la ville de Lima à la fin du XX^e siècle, il est en réalité impossible de considérer les nouveaux quartiers de la ville comme des « marges » et leurs habitants comme des « marginaux ». Premièrement, au niveau spatial, on observe sur la carte représentant l'expansion de la capitale⁸⁹ que les quartiers formés après 1968 occupent un espace bien plus important que ceux qui sont plus anciens. Avec une telle répartition, les *barriadas*, si elles sont une « marge », représentent en réalité la plus grande partie de la ville. D'autre part, bien que leurs habitants vivent dans des conditions bien souvent plus précaires que ceux occupant des quartiers plus anciens et « intégrés », la structure socio-économique de ces espaces ne se situe

⁸⁸ Définitions données par le CNRTL. [En ligne] Consulté le 02/01/19. <http://www.cnrtl.fr/definition/marge>

⁸⁹ Cf. Annexe 3.

pas, comme dans la première définition donnée par Alain Touraine, dans une position de retrait ou de soumission face à un centre économique et décisionnel. Ces « marges » ont créé, comme nous l'avons vu, leur propre indépendance en inventant de nouveaux modèles d'aménagement urbain et une économie propre et dynamique. Certes, les *invasiones* et les *pueblos jóvenes* représentaient initialement cette solution « transitoire », tout comme l'économie informelle, mais ces quartiers et ce mode de développement économique ne se sont pas transformés pour se fondre dans un centre qui les auraient intégrés en les faisant entrer dans ses propres normes, au contraire, ce serait plutôt l'inverse. C'est depuis les supposées « marges » que s'est imposée l'informalité comme norme, de la même manière que c'est depuis la migration et avec l'établissement des ces populations à Lima que la ville a fini par se constituer. Dans une flagrante impuissance de l'État face à l'installation massive de migrants à Lima et au développement tentaculaire de l'économie informelle, A. Fujimori tâchera d'inverser ce rapport et de donner une impression de reprise de contrôle de la situation en valorisant et en officialisant ce mode d'extension et de développement économique. Ce n'est donc plus un centre-ville ou un centre politique qui conditionnerait et dicterait les conditions de leur intégration aux marges qui l'entourent, mais bel et bien l'inverse, soit l'adaptation des lois à un fonctionnement « marginal » et la création d'une nouvelle ville où les frontières socio-spatiales sont totalement poreuses qui se sont opérées.

Ce que l'on retrouve concernant la marge, c'est qu'elle est, elle aussi, le produit d'un discours dominant, un discours qui a une visibilité et une audience elles-mêmes pourvues d'un certain pouvoir, qu'il soit d'ordre idéologique, politique ou économique. Bénédicte Florin et Gulçin Erdi Lelandais, à partir de leur étude des formes de résistance et des mobilisations urbaines, donnaient une définition de la marge comme étant le produit d'un discours hégémonique sur une réalité exogène :

En utilisant ce terme « marges », nous postulons que les marges urbaines et socio-spatiales ou, encore, le territoire marginalisé, recouvrent une population et son espace de vie désignés, qualifiés, représentés, sinon produits, comme tels, par les acteurs urbains dominants : acteurs public et privés pesant dans l'aménagement des villes et groupes sociaux aux revenus élevés. (Florin & Lelandais, 2016 : 8)

Si l'on considère la marge comme un concept créé par un secteur social dominant, elle ferait donc partie du « discours sur » un espace différent de celui qu'il occupe et « sur » un « autre », le « marginal ». Cette marge peut donc être remise en question à partir du moment où l'on comprend qu'elle est construite depuis ce que l'on considère être un « centre », qualificatif qui s'avère avoir perdu de son sens après les migrations. Mary Louise Pratt, dans son ouvrage

Ojos Imperiales (2011) où elle observe l'impact de la littérature de voyage européenne sur la construction des codes et d'une certaine façon de concevoir les mondes extra-européens, propose d'envisager ce qui est apparu comme des « marges » du monde occidental ou moderne, comme des constructions culturelles. Ses exemples se situent dans la période coloniale, mais nous retiendrons ici certaines propositions analytiques qui fonctionnent dans le cas de la ville de Lima à la fin du XX^e siècle où l'on fait entrer dans un jeu d'oppositions binaires des thématiques et des réalités dont la symbolique est similaire : la métropole impériale s'opposant à la colonie encore en cours d'exploration, le colon espagnol s'opposant à l'indigène des Amériques. Le parallèle se retrouve sans trop grossir le trait entre une capitale moderne et connectée internationalement à laquelle s'opposerait une campagne andine, pauvre et isolée. Une fois posées ces oppositions et catégorisations que l'on retrouve dans la littérature produite en Europe sur ce Nouveau Monde et de laquelle découleront les premières expressions indigénistes au Pérou, Mary Louise Pratt propose de se concentrer sur l'espace où se produit la rencontre entre deux ensembles que l'on a construits comme étant opposés. Il s'agit de la « zone de contact », « [...] l'espace des rencontres coloniales, l'espace dans lequel les personnes qui sont séparées géographiquement et historiquement entrent en contact entre elles et entament des relations durables, qui impliquent en général des conditions de coercition, d'inégalité radicale et de conflit intolérable » (Pratt, 2011 : 33). En proposant de ne plus penser en termes de marginalité mais en termes de contact, l'auteure nous fournit ainsi un outil méthodologique qui permet d'observer les actions et interactions entre les deux groupes ou réalités qui se rencontrent, tout en sortant du point de vue dominant. Elle ouvre ainsi la question des transformations bilatérales, des négociations, des conflits et de l'interpénétration de deux maillages différents, de deux réseaux d'acteurs, l'un établi et relativement homogène, l'autre créé dans l'urgence à partir de certains communs précédant le voyage ou la migration, si l'on parle du cas de Lima dans les années 1980 et 1990.

La « zone de contact » déplace le centre de gravité et le point de vue vers l'espace et le temps de la rencontre, le lieu et le moment où des individus qui ont été séparés par la géographie et l'histoire coexistent désormais dans un même point, le point de croisement de leurs trajectoires respectives. Le terme de *contact* met au premier plan les dimensions interactives et imprévues des rencontres coloniales, laissées si facilement de côté et parfois même éliminées par les récits de conquête et de domination racontés depuis le point de vue de l'envahisseur. Une perspective « de contact » met en avant le fait que les individus qui sont dans cette situation se constituent dans une relation réciproque. (Pratt, 2001 : 34)

La « zone de contact », dans le cas péruvien, pourrait se retrouver dans la plupart des grandes villes côtières et se maintenir durant toute la période des migrations andines. Il s'agit d'une rencontre entre la ruralité et l'urbanité, entre ce que l'on considérerait comme traditionnel

ou archaïque et ce dans quoi on voyait la modernité, entre l'andinité et une ville en voie d'insertion dans un monde globalisé. Si l'on schématise, avant d'en arriver à la situation de relation ou de transformation réciproque de ces deux ensembles en contact, l'un va rejeter l'autre et, bien évidemment, le marginaliser, le discriminer et tâcher de s'en préserver. Ce qui se produit, c'est que le développement de cette « frange urbaine » est si important et les « marginaux » qui l'habitent, si nombreux et organisés, que leurs formes d'agir prendront le pas sur ce qui était en place dans le « centre ».

Émilie Doré reprenait les différentes façons de s'approcher de la question des marges dans le cas liménien, pour finir par adopter une position particulière à partir de ce cas de migration ayant débouché sur une nouvelle réalité. Les premières études s'intéressant aux migrants en tant qu'individus marginaux sont issues de l'École de Chicago qui s'est attachée à décrire ces personnes dans une situation d'installation au travers de « [...] la façon dont [le migrant] pouvait s'adapter à son nouvel environnement, en recréant des stratégies et codes originaux nés de l'adaptation à sa position marginale dans la grande ville » (Doré, 2012 : 12). Sans réfuter cette première analyse, Émilie Doré la complète par une vision de la marginalité d'inspiration marxiste, dans laquelle on pose ce phénomène comme étant le résultat de l'échec ou des défaillances d'un système social ou économique qui ne fonctionne que dans un rapport de domination : « Le développement économique se ferait [...] par l'exclusion d'une partie de la population, dépendante du centre et constituant une armée industrielle de réserve, la marginalité est alors le produit d'un système capitaliste par nature excluant » (*ibid.*). Cette perspective nous rappelle ici celle d'Henri Favre, que nous avons cité plus haut, avec un système qui maintiendrait un groupe subalterne en gravitation autour de lui, de façon à pouvoir « l'utiliser », dans ce cas-là, comme main d'œuvre peu qualifiée et bon marché si la nécessité se présentait. Cette image d'une marge qui correspondrait à un groupe de migrants en position de satellites autour d'un centre n'est pas sans rappeler les théories sociologiques de la dépendance que cite également Émilie Doré, relation qui est caractéristique des rapports envisagés entre ce que l'on présente comme un centre et ses périphéries, marges ou satellites. Dans le cas de Lima, c'est la création d'un nouveau système de fonctionnement qui s'est opérée dans l'espace urbain qui a été constitué comme marginal, avec ses propres règles, rapports de réciprocité et échanges commerciaux, qui n'existait pas dans l'espace « central ». C'est à partir de l'informalité que les personnes, les espaces et les activités de ces marges ont évolué pour finir par devenir la norme et la ville actuelle.

Les deuxième et troisième générations de migrants issus de l'exode rural sont composées de citadins dont le lien avec la ruralité s'est estompé, qui se considèrent comme pleinement urbains. [...] Au cours des années 1980, la notion de marginalité a été peu à peu remplacée par celle d'informalité, qui remplaçait les activités des habitants pauvres des villes au cœur du système économique. (Doré, 2012 : 13)

Émilie Doré fait alors référence à Alain Touraine, dont nous reprenons ici la citation, venant lui aussi transformer le concept de marge à partir d'une réalité latinoaméricaine particulière, correspondant au cas de Lima : « Rien ne justifie mieux la notion de secteur informel que la transformation de la marginalité en une situation majoritaire » (Touraine, 1988 : 61).

Les rapports de domination, les contacts et rencontres, l'évolution des *barriadas* et l'explosion de l'informalité qui finira par devenir normalité étant posées, nous allons pouvoir observer ce qui se crée au niveau culturel (musique et esthétique) dans ces espaces. Ces marges qui ne sont pas synonyme de minorités et qu'il est désormais plus juste de considérer comme des espaces en dehors de la norme ou de l'officiel, sont le berceau de deux mouvements musicaux qui ont inspiré la scène indépendante et alternative actuelle, par leurs sonorités mais également par ce qu'ils représentent : la création de nouveaux communs, d'une nouvelle culture partagée dans cette période succédant aux vagues de migrations.

1.3.2 Création de nouveaux communs culturels

Les migrations vers Lima doublées des premiers pas de la globalisation culturelle dans la capitale ont multiplié les connexions concrètes et symboliques entre des espaces et des groupes sociaux différents, de l'intérieur et de l'extérieur du pays. Nous allons ici nous concentrer sur la question de l'impact culturel de cette mobilité qui a regroupé, dans un même espace urbain, des personnes issues d'horizons culturels différents. Cette rencontre n'a pas donné lieu un repli sur soi et sur les « cultures d'origine », pour reprendre le terme de Teófilo Altamirano, mais plutôt sur un mélange d'influences. Au-delà du multiculturalisme, nous allons voir que se sont créés de nouveaux communs culturels, en particulier dans les années 1980 et 1990, que les artistes de la scène alternative actuelle revendiquent comme source d'inspiration, sous le terme de « *cultura popular* », qui apparaît à de nombreuses reprises dans leurs productions et dans leurs discours.

Nous commencerons tout d'abord par définir et travailler sur ce qui semble être une certaine catégorie de « culture » et qui porte à discussion au moment de la délimiter et de la

définir. Nous essaierons par ce biais de comprendre en quoi elle peut être revendiquée comme source d'inspiration (en représentant l'histoire récente d'une ville et de ses habitants) par les artistes de la scène alternative qui créeront, à leur tour, de nouveaux communs propres à leur génération, donnant un côté contestataire et rebelle à la « culture populaire ».

Une « culture populaire » ?

Le concept de « culture populaire » semble extraordinairement plastique et pratique, permettant, à première vue, de regrouper sous une même bannière un certain type de productions culturelles, chaque discipline, échelle ou courant idéologique en dessinant les contours qu'il estime lui correspondre. Afin de poser certains repères de définition de ce que serait ou ne serait pas cette culture dans le cas de Lima, nous allons revenir séparément sur ces deux mots de façon à voir comment l'anthropologie et les sciences humaines en général n'ont cessé de réactualiser et de réinventer le sens de ces termes pour parler de la réalité contemporaine.

Si nous devons donner ici une définition large de la « culture », nous la considérerions comme un ensemble, un objet d'étude vivant et ainsi, par définition, difficilement saisissable. Une définition en chasse une autre en fonction des évolutions et des changements continus que connaissent les sociétés humaines. Hervé Carrier, dans son ouvrage *Lexique de la culture*, la décrit dans ce sens, telle que l'a peu à peu conçue l'anthropologie, comme un processus, une chose perpétuellement en marche :

La culture, c'est tout l'environnement humanisé par un groupe, c'est sa façon de comprendre le monde, de percevoir l'homme et son destin, de travailler, de se divertir, de s'exprimer par les arts, de transformer la nature par des techniques et des inventions. La culture, c'est le produit du génie de l'homme, entendu au sens le plus large ; c'est la matrice psycho-sociale que se crée, consciemment ou inconsciemment, une collectivité : c'est son cadre d'interprétation de la vie et de l'univers ; c'est sa représentation propre du passé et son projet d'avenir, ses institutions et ses créations typiques, ses habitudes et ses croyances, ses attitudes et ses comportements caractéristiques, sa manière originale de communiquer, de produire et d'échanger des biens, de célébrer, de créer des œuvres révélatrices de son âme et de ses valeurs ultimes. La culture, c'est la mentalité typique qu'acquiert tout individu s'identifiant à une collectivité, c'est le patrimoine humain transmis de génération en génération. (Carrier, 1992 : 100-101)

Dans l'idée d'une adaptation et d'une évolution continues, Jorge Thierold Llanos, s'inspirant des perspectives de Clifford Geertz et de Cornelius Castoriadis, rappelle que la culture est « [...] une tentative d'appréhender une réalité que nous percevons comme toujours plus complexe » (Thierold Llanos, 2000 : 2017). Elle est ce qui permet de donner du sens au

monde qui nous entoure, en nous l'appropriant, et c'est pour cela qu'elle est difficile à définir, car sa substance-même se transforme au fur et à mesure que la réalité se transforme. D'autre part, on observe que les cultures, au-delà d'être malléables, sont également perméables, s'immiscent les unes dans les autres et ce, tendant de plus en plus vers ce qui pourrait s'apparenter à une « homogénéisation culturelle ». À l'heure de la multiplication des flux instantanés d'information à l'échelle mondiale, on parle désormais de « globalisation culturelle ». Dans ce contexte, Denis-Constant Martin observe que la culture est plus que jamais intimement liée à des questions de pouvoir et de luttes politiques, il y voit un « terrain » sur lequel entrent en rivalité « les forces sociales et les organisations politiques » :

La culture constitue [...] un terrain d'affrontement où sont en jeu : les représentations de la société et du pouvoir, les pratiques et les produits culturels. Créer, c'est donner une signification à l'environnement, souvent porter sur lui un jugement moral sans nécessairement proposer un moyen de redresser ses insuffisances. Influencer sur les pratiques culturelles, les infléchir est une manière d'essayer de modifier les représentations collectives du pouvoir, donc aussi le système de pouvoir en place. (Martin, 2000 : 180).

En adoptant cette perspective, il remet la culture au cœur des enjeux et des manœuvres politiques dans le sens où, si elle correspond à une manière d'interpréter le réel par le biais de la création, l'objet ou le produit culturel qui résulte de cette interprétation constitue un support de diffusion de cette même perspective portée sur le réel. C'est dans ce sens que la culture peut être envisagée comme un objet de propagande direct ou indirect qui répand, dans un public (et plus largement dans une société), un message symbolique construit à partir d'un point de vue particulier sur le monde dans lequel vit ce public et auquel il peut adhérer. Elle constitue donc un levier politique important et « [...] une tentative pour canaliser les émotions, mobiliser les soutiens en favorisant l'identification à un individu ou à une organisation » qui crée ces produits culturels (*ibid.*).

Dans le cas du Pérou, Pedro Mendizábal rappelle que la catégorisation des cultures, que ce soit depuis le point de vue folkloriste jusqu'à celui parlant des cultures « hybrides », a fonctionné dans un double mouvement : « [...] en préservant les racines, en redéfinissant les frontières entre nous et les autres » (Mendizábal, 2005 : 74). Les études folkloristes, caractéristiques d'une anthropologie du début du siècle dernier, construisent par exemple un « indigène atemporel », une image romantique et stéréotypée de l'Inca. On collecte des traits que l'on considère caractéristiques du monde andin et on les nomme « traditions », « [...] c'est-à-dire des extraits encore vivants d'une période antérieure à la culture » (Mendizábal, 2005 : 75-77), de véritables échantillons du monde précolonial. On recherche, avec les études

folkloristes, l'expression d'une authenticité, une sorte de base de ce que serait l'identité nationale à partir des expressions culturelles de province, dont l'on prendra bien entendu le soin de s'approprier et de resémantiser dans un autre espace, celui de la ville et du monde *criollo*. Ce qui s'opère dans le courant du XX^e siècle, rappelle Pedro Mendizábal, c'est un changement dans la pensée intellectuelle, en particulier avec les années 1970, où les influences marxistes se fraient un chemin dans les réseaux universitaires et intellectuels. On ne parlera alors plus de « folklore », terme devenu péjoratif, de la même manière que le substantif « *Indio* », et les institutions ou les médias adopteront le terme d'« art populaire », pour parler des manifestations culturelles andines et amazoniennes. Il explique par exemple que les événements folkloriques se multiplièrent dans l'espace public, mais sous l'appellation « populaire ». Les danses, l'art, les musiques andines et amazoniennes devinrent alors visibles dans les milieux officiels et dans l'espace public, comme à la télévision et à la radio⁹⁰. On assisterait à ce moment-là à une sorte d'inclusion partielle, de la part des institutions, de certains traits du folklore (ou de ce que l'on a souhaité conserver) dans la culture, au travers de l'appellation « art populaire » ou « culture populaire ». La frontière reste tout de même encore marquée, à ce moment-là, entre ce qui serait « la culture », soit la culture érudite, « *lo culto* », et cet « art populaire », comme l'explique Néstor García Canclini :

L'histoire de l'art et la littérature, et la connaissance scientifique avaient identifié un répertoire de contenus que nous devons manier pour être *cultivés* dans le monde moderne. D'un autre côté, l'anthropologie et le folklore, de même que les populismes politiques, en revendiquant le savoir et les pratiques traditionnelles, ont construit l'univers du *populaire*. Les industries culturelles ont engendré un troisième système de messages *massifs* dont s'occupèrent d'autres spécialistes : les spécialistes de la communication et les sémiologues. (García Canclini, 1990 : 16)

Cette explication de la catégorisation des productions humaines entre cultivées, populaires et massives s'avère extrêmement intéressante pour comprendre comment, actuellement, la « culture populaire » peut recouper des manifestations différentes et pour quelles raisons sa définition n'en finit pas de diviser. Lorsque l'on dit d'une musique qu'elle est « populaire », on peut très bien renvoyer à un « tube de l'été », un reggaeton tout droit venu d'une production nord-américaine qui fera danser les jeunes Péruviens et sera incontournable dans les discothèques, comme à un fameux *huayno* andin chanté en quechua ou traduit à l'espagnol que chacun aura, à un moment ou à un autre, fredonné. Nous citerons ici les propos

⁹⁰ Pedro Mendizábal cite par exemple la création par le gouvernement des « *Festivales Inkarrí* de promotion de l'art populaire ». (Mendizábal, 2005 : 89)

de Roger Chartier, recueillis par Thierry Wedling dans un entretien de 2015, qui résume les trois grandes définitions que peut avoir le terme « populaire » :

« Populaire » peut s'entendre au sens social des pratiques (de production ou de réception) de milieux que l'histoire sociale définit comme populaires (les artisans, les petits boutiquiers, une partie du monde rural). C'est une définition sociologique, objective, même si elle peut varier. « Populaire » peut aussi caractériser ce qui a du succès, comme on dit qu'une chanson est populaire quand on en vend beaucoup de disques. [...] « Populaire » peut aussi désigner quelque chose qui traverse toute une société. C'est généralement lié au succès, mais ça peut être une œuvre, une image ou une pratique qui est partagée parce que traversant tous les écarts sociaux. On peut jouer sur ces trois définitions. (Chartier *in* Wendling, 2015)

Dans le monde actuel et dans un contexte de globalisation culturelle, d'une part, et de massification des moyens de communication et d'omniprésence des médias de l'autre, les frontières se brouillent et le populaire n'est plus forcément quelque chose de folklorique ou possédant le label d'authentique ou de traditionnel. De la même manière, *lo culto*, dans le sens d'érudit, pourrait sembler se fondre dans la culture de masse.

La modernisation diminue le rôle du *culto* et du populaire traditionnels dans l'ensemble du marché symbolique, mais ne les supprime pas. Elle réoriente l'art et le folklore, l'art académique et la culture industrialisée, sous des conditions relativement similaires. Le travail de l'artiste et de l'artisan se rejoignent lorsque chacun se rend compte que l'ordre symbolique spécifique duquel il s'alimentait est redéfini par la logique du marché. [...] Ce qui disparaît ce ne sont pas tant les biens connus comme *cultos* ou populaires, mais plutôt la prétention des uns et des autres de former des univers autosuffisants et que les œuvres produites dans chaque camp soient uniquement l'expression de leurs créateurs. (García Canclini, 1990 : 18)

En somme, la culture populaire est une construction totalement plastique, elle est une « mise en scène », selon Néstor García Canclini, de certaines manifestations par différents acteurs, des folkloristes aux industries culturelles ou aux populismes politiques. Chacun regroupe dans cette catégorie ce que bon lui semble, en fonction de la construction qu'il en a faite. Cela qui entraîne, selon l'auteur : « [...] la crise théorique actuelle dans la recherche sur le populaire vient de l'attribution indiscriminée de cette notion à des sujets sociaux formés par des processus distincts » (García Canclini, 1990 : 193). Denis-Constant Martin partageait le même constat : « Dans les études culturelles le "populaire" est assez populaire... Littérature vaste, approches multiples parfois contradictoires, un point cependant réunit la quasi-totalité des auteurs : il est pratiquement impossible de définir ce que signifie, ce qu'englobe "populaire" » (Martin, 2000 : 171). Avec Bennetta Jules-Rosette, ils soulignaient quelques années auparavant le fait que si la culture populaire était celle qui était produite et consommée par le peuple, cette dernière devait impérativement être analysée en prenant en compte le contexte de sa production et de sa consommation (Jules-Rosette & Martin, 1997 : 22). Ils

insistaient ainsi sur le fait que les situations de domination et d'exploitation sont toujours à prendre en considération dans le sens où elles conditionnent les pratiques culturelles et peuvent les charger, par exemple, d'un contenu propre à des questions d'ordre identitaire ou lié à des différences sociales, en fonction des détenteurs du pouvoir, de ceux qui veulent y accéder et des enjeux qui animent ces différents acteurs :

L'entremêlement des réseaux de la culture populaire soulève le problème de l'identité et de la différence car s'y déroulent des phénomènes d'échange subtils et complexes qui affectent la structure, le contenu et la signification des formes culturelles mises en circulation. Constituant un terrain d'affrontement idéologique et politique, la culture populaire est, dans ce système de circulation, en rapport avec le pouvoir. De ce fait elle peut être politisée mais jamais automatiquement ; jamais non plus dans un sens déterminé, qu'il soit celui de l'obtention de la soumission ou au contraire de la protestation et de la révolte. (Jules-Rosette & Martin, 1997 : 39)

Nous compléterions cette citation en ajoutant que la portée politique de cette culture est d'autant plus importante justement par son statut « populaire » qui en implique une production et une consommation importante. Son audience est massive, sa visibilité indéniable et son pouvoir est donc particulièrement important, par le nombre de personnes qu'elle mobilise et touche.

D'autres auteurs, nous allons le voir, abordent la question des cultures « populaires » à partir du contenu et du type de représentations que l'on situe dans ce pan des pratiques et productions culturelles, en d'autres termes, dans leur aspect « matériel » et thématique, sans entrer dans la symbolique ou portée qu'on peut leur donner. Pedro Mendizábal explique à ce propos que, dans les années 1980, une association entre le populaire et l'andin s'opère à Lima avec les migrations depuis les Andes. Dans cette période où la pensée marxiste est en déclin et où l'on commence à se centrer sur le rôle de la culture dans le fait social, un objet considéré comme « traditionnel » rentre dans la « modernité » : le « populaire ». C'est là le « ré-enchantement » dont parlait Néstor García Canclini, qui n'est que favorisé, dans ce cas-là, par un environnement urbain, et qui ne cesse de brasser ou de transformer les manifestations culturelles et de déconstruire les catégorisations rigides :

L'environnement urbain a fini par mettre au jour la grande fluidité des éléments culturels partagés et constamment reformulés par les diverses populations en contact continu, ce qui – en anticipant les points de vue actuels de cultures hybrides, diversité et hétérogénéité culturelle – a établi les bases permettant de remettre en question l'image « essentialiste » de ce qui est andin, caractéristique des époques antérieures. (Mendizábal, 2005 : 93)

Nous allons voir que, dans le cas des certaines productions culturelles nées à Lima dans cette période des années 1980 et 1990, denses politiquement et socialement, culture, musique

ou art que l'on qualifie de « populaires » vont se pourvoir d'une nuance déterminée par ce contexte. Les productions populaires commenceront ainsi à être associées à l'informalité et au non-officiel⁹¹.

Si nous reprenons l'idée que les initiatives culturelles gouvernementales des années 1970 transformaient le folklorique en populaire de façon officielle, cela fonctionnait dans le cas de productions artistiques que l'on considérait comme « pures », propres à la culture andine ou amazonienne par exemple. Dans une fibre discursive rappelant l'indigénisme, c'est cet art populaire qui était valorisé. Ce qui naît dans les *barriadas*, mélangeant les codes esthétiques et musicaux issus de divers univers, ce que l'on appelle *chicha* ne correspond pas alors à « cette » culture populaire, d'où son rejet par les institutions et les industries culturelles. Gonzalo Portocarrero explique qu'elle « [...] surgit dans un milieu social qui est en train de retransformer la culture andine y qui tend à être exclu et méprisé, du fait que l'État ne lui fournit pas les services minimaux et que le monde *criollo* le stigmatise comme vulgaire et ignorant » (Portocarrero, 2015 : 16). C'est là la « culture populaire *chicha* », une culture fondamentalement urbaine qui a grandi dans la confluence des cultures populaires andines (ex-folkloriques), de celles venues de l'Occident et des États-Unis (massives). De par le rejet qu'elle subit, avant tout de la part des industries culturelles, elle emprunte le même chemin que l'économie ou l'emploi, celui de l'informalité et de la création de sa propre industrie culturelle de production et de ses propres canaux de diffusion.

Arturo Quispe Lázaro considérait la *chicha* comme une culture qui s'opposerait à avec ce qui serait la « culture officielle », prolongeant le clivage dont parlait Néstor García Canclini entre populaire et *culto*. Elle serait ainsi une « culture » par le terrain qu'auraient pu gagner ses manifestations et productions sur la culture officielle, avant tout par le biais de la diffusion musicale. Émilie Doré, dans le cas du postulat de l'existence d'une culture *chola* – souvent assimilée à la culture *chicha* – expliquait qu'« [...] elle favorisait activement l'intégration des migrants et leur sortie de la marginalité » (Doré, 2012 : 15). Nous ajouterons à cela qu'il ne s'est pas agi d'une sortie de la marginalisé par intégration dans un système officiel ou dans une « culture nationale » (que les institutions voulaient construire dans un savant mélange de culture populaire, soit « traditionnelle andine » et de modernité), mais plutôt de la transformation de ce

⁹¹ Précisons ici que pendant la période du gouvernement de J.Velasco (1968-1975), l'État appuya les productions populaires. La création du Festival Inkari qui regroupait folklore et artisanat andin en 1973 et le fait que le *retablita* (les retables de bois sculptés et peints sont typiques de la région d'Ayacucho) Joaquín Lopez Antay ait obtenu le Prix Nacional d'Art en 1975, sont deux exemples de ces politiques de soutien aux productions musicales et plastiques populaires.

système, comme nous l'avons vu, dans lequel la norme et l'officialité sont désormais dictées par d'autres règles que celles de l'État. En effet, dans le cas de l'informalité de l'économie, les règles sont celles du néolibéralisme et du progrès économique individuel alors que dans celui de la culture et de la musique, les règles seront celles de l'audience et de la visibilité. Javier Garvich expliquait que la *chicha* est devenue la représentation d'une culture populaire péruvienne, le résultat chaotique, mouvant, informel et souvent à la limite du mauvais goût des processus économiques et politiques connus par le Pérou. Elle serait ce fruit désordonné, informel, venu des classes pauvres et s'étant propagé dans la ville comme une façon d'être, offrant le « [...] reflet tortueux du processus social qu'a vécu le pays au cours des 15 dernières années » (Garvich, 2007 : 64) :

Je crains que nous ne devions parler de la culture *chicha* comme de la fraction la plus importante de la culture populaire. Et alors ? Pouvions-nous espérer quelque chose de mieux après la victoire des Forces Armées dans notre guerre interne, après l'implosion du fujimorisme dans tout le pays, après l'affaiblissement des institutions syndicales, après l'imposition du silence, sous peine de peine de punition, aux organisations populaires de gauche et de l'hégémonie globale du néolibéralisme ? (*ibid.*)

La *chicha* comme style musical et comme culture, selon certains auteurs, est ainsi au cœur de cette question de la représentation de ce qu'est la culture populaire péruvienne. Nous verrons que pour les acteurs de la scène alternative, « populaire » peut être considéré comme un genre musical ou artistique et que la « culture populaire » péruvienne qu'ils revendiquent comme influence joue le rôle d'un label, garantissant une certaine honnêteté et authenticité dans leurs productions. Le mécanisme que l'on observait au début du XX^e siècle semble alors se reproduire, on recherche et valorise à nouveau une culture « pure » ou authentique, sauf qu'on ne la nomme plus « folklore » mais « culture populaire » et que l'on parlera alors, lorsqu'il s'agit de la *chicha*, d'un pur produit du monde urbain moderne, construit par des personnes issues de la migration et dans un contexte de libéralisme et de globalisation.

Nous allons ainsi nous pencher à présent sur deux mouvements musicaux, qui ont été contemporains à Lima : la *chicha* et la scène punk-rock, *subte*, qui lui est contemporaine. Les artistes de la scène indépendante de Lima les considèrent comme étant leurs deux influences musicales principales, faisant entrer l'une dans la catégorie de « culture populaire » et faisant de l'autre l'expression de la révolte des jeunes Péruviens des années 1980, ce qui vient ajouter, d'une certaine façon, le label « rebelle » au label « populaire ».

Deux exemples fertiles sur fond d'informalité : Lima chicha, Lima subte

Les ouvrages et articles d'anthropologie, sociologie, musicologie et ethnomusicologie sur la musique *chicha* abondent et les débats autour de sa naissance et de l'origine du terme sont encore d'actualité. Nous commencerons ici, à partir de plusieurs auteurs qui ont traité de ce phénomène, est à la fois musical et aussi visuel, de retracer son histoire pour comprendre comment il a réussi à s'implanter de façon durable dans la ville de Lima jusqu'à marquer les productions culturelles actuelles.

La rencontre qui s'est opérée entre les populations andines rurales et celles, urbaines, de la côte reste le phénomène central duquel découlent toutes les transformations culturelles, auxquelles les politiques économiques et culturelles donneront un tournant ou une teinte particulière, dans des tons d'informalité aux nuances globalisées. Si nous revenons aux vagues migratoires des années 1950 et à leurs conséquences dans la production musicale, Raúl Romero parle d'une transition d'un *huayno* rural à un *huayno* commercial⁹². Ce style qui correspond à la fois à des chants et à une danse, emblématiques du monde andin, voyage avec les migrants vers la ville de Lima :

Au fur et à mesure que la population [des] *barriadas* grandissait, la demande de musique andine, qui était la principale expression culturelle que les migrants avaient apportée dans les villes, augmentait aussi. Ayant dû laisser derrière eux d'autres habitudes culturelles comme les vêtements, la langue et la nourriture, en cherchant à s'adapter aux habitudes et stratégies urbaines, la musique était une des manifestations culturelles qui pouvaient continuer d'exprimer leur identité, leur nostalgie régionale et leur résistance à une complète intégration à la vie et aux valeurs urbaines. (Romero, 2008 : 14)

Bien qu'il ne soit pas complètement certain que la musique andine ait pu se constituer comme une forme de « résistance » à une sorte de culture urbaine, le *huayno*, alors considéré comme une musique folklorique andine par l'industrie culturelle mais déjà présent dans la capitale, finit de s'y imposer à partir des goûts des nouveaux Liméniens, toujours plus nombreux, qui se rassemblent le dimanche dans les *coliseos*, des stades souvent convertis en espaces de concert pour ces occasions (Romero, 2008 : 15)⁹³. On entend cette musique, jouée et enregistrée en ville, dans les radios qui émettent depuis les nouveaux quartiers et par le biais de cassettes puis de CD pirates, faisant partie intégrante de l'économie informelle qui

⁹² Il existe de très nombreuses variantes régionales du *huayno*, un genre musical qui daterait de l'époque précolombienne. On retrouvera cependant une structure musicale similaire avec des rythmes et des mélodies pouvant aller de la musique enjouée à la mélancolie. Les instruments que l'on retrouve le plus souvent dans le *huayno* andin sont la flûte *quena*, la harpe, le *charango* ou encore la guitare.

⁹³ C'est à cette période, et en particulier grâce aux enregistrements de chansons de *huayno* andin que réalise José María Arguedas à la fin des années 1940 que cette musique s'officialise dans la capitale.

commençait à se développer. Parmi les artistes les plus emblématiques, Raúl Romero cite par exemple Picaflor de los Andes ou Flor Pucarina, avec des noms de scène renvoyant très fréquemment à la nature ou au monde andin.

En parallèle à l'entrée du *huayno* dans l'industrie culturelle à Lima, un autre style est aussi particulièrement en vogue dans la capitale et sur la côte du Pérou à la fin des années 1960 : la *cumbia* venue de Colombie qui observait le même processus de commercialisation. Depuis les zones rurales où elle était jouée par des orchestres locaux, cette musique festive et de danse s'est diffusée dans les villes par le biais d'enregistrements, gagnant un succès populaire prévisible, étant donné que « [...] la population urbaine de Lima avait reçu avec enthousiasme la *rumba* cubaine, le *merengue* dominicain et le *mambo* de Pérez Prado⁹⁴ » (Romero, 2008 : 21). C'est par ce biais d'urbanisation, de brassage et de modernisation des moyens de diffusion que le *huayno* et la *cumbia* se diffusent et développent au Pérou et sont reproduits en dehors de leurs régions d'origine. Le mélange entre les notes tropicales et andines n'allait alors pas tarder à se faire entendre, comme le raconte Wilfredo Hurtado Suárez :

C'est dans ce contexte de mélange musical de 1963, quand certaines grandes figures de la musique *serrana*, comme « Los Pacharacos », commencent à diffuser une nouvelle nuance musicale semblable à la *cumbia*, à la *guaracha*, en introduisant dans leurs interprétations de *huaynos* la guitare électrique « *hechiza* »⁹⁵ (une guitare classique avec des micros connectés à des amplificateurs), le güiro et le saxo, faisant naître ce qui serait plus tard la *cumbia* andine. [...]

La nuance fut aussi adoptée par des groupes connus comme des groupes folkloriques-tropicaux, des groupes typiques-tropicaux, ceux que l'on appelle aujourd'hui des groupes *show*, qui ont aussi commencé dans ces années-là à inclure le côté propre aux traditions andines dans leur répertoire tropical. (Hurtado Suárez, 1995 : 10-11)

Parmi ces groupes, Los Demonios del Mantaro, groupe de *cumbia* né à Huancayo et dirigé par le compositeur Carlos Baquerizo, sort à ce moment-là un titre qui mélange ces rythmes de *cumbia* traditionnelle avec des sonorités de *huayno* andin : « *La Chichera* », qui aurait donné son nom au genre musical la *chicha*, selon de nombreux auteurs, dont Raúl Romero et Wilfredo Hurtado Suárez. Le style sera affirmé et prendra réellement corps sous l'appellation de *cumbia peruana* ou *chicha* depuis Lima avec Los Destellos qui resteront une référence classique et qui sera proche de faire l'unanimité jusqu'aujourd'hui⁹⁶:

⁹⁴ Dámaso Pérez Prado (1916-1989) était un musicien et compositeur cubain, surnommé « *El Rey del Mambo* », « le Roi du Mambo », qui sera une véritable icône de ce genre musical qui se diffusera en Amérique Latine au travers de ses tournées de concerts.

⁹⁵ « *Hechiza* » signifie « envoutante » et renvoie aux sons propres au rock ou à la musique psychédélique.

⁹⁶ Notons qu'à partir de la fin des années 1980 et du début des années 1990, c'est Edith Delgado Montes, la sœur du fondateur du groupe, Enrique Delgado, qui reprendra la tête de Los Destellos, qui font toujours des concerts à

Fondé à Lima en 1968 par Enrique Delgado (1949-1996), Los Destellos utilisaient des guitares électriques, une basse électrique et un jeu de timbales. Les congas et les bongos furent incorporés plus tard et, au milieu des années soixante-dix, le clavier électronique. Cette instrumentation reflétait aussi bien la forte influence du rock, de la pop que de la musique tropicale (caribéenne) qu'avait la *cumbia peruana*. Lima, après tout, était une ville cosmopolite dans laquelle les films, la télévision, la radio et les autres moyens de communication offraient un accès à la musique globale et aux courants culturels étrangers. Les vinyles des Beatles, par exemple, se vendaient à Lima au même moment que leur lancement au Royaume Uni et étaient diffusés par les radios. (Romero, 2008 : 22)

Lima, carrefour des influences propres au Pérou, est aussi le lieu où arrivent ces thèmes musicaux et ces traits culturels issus de l'Europe ou des États Unis. La capitale, par sa concentration des activités et des industries culturelles sera aussi le centre à partir duquel rayonneront les groupes de *chicha* dont Los Destellos auraient, eux aussi, revendiqué l'origine, seconde version de l'histoire proposée par Jorge Thierold Llanos :

Quelqu'un demanda à Enrique Delgado l'origine du nom générique de sa musique et il déclara que, lorsque la maison de disques lui demanda comment appeler ce nouveau produit, il se souvint que lorsque la chanteuse *criolla* María Jesús Vásquez⁹⁷ demandait à ses anciens musiciens – dont il faisait partie – d'improviser quelque chose, elle leur disait : « Faites de la *chicha* ! » (Journal *La República*, 22/02/85). Vraisemblablement, la chanteuse faisait référence, avec ce mot, à une improvisation qui mélangeait les *valeses*, les *pasillos*, les *cumbias* et les boléros. (Thierold Llanos, 2000 : 197)

Si son origine ou sa date de naissance précise, restent encore flous, la *chicha* est en tout cas un style musical au travers duquel transparait toute une époque de changements sociaux et culturels que connaît le Pérou et en particulier sa capitale. Elle est, selon certains, un « hybride », un mélange à l'image de ceux qui la produisent : « La musique *chicha*, hybride entre la *cumbia*, le *huayno* et divers rythmes tropicaux, a eu comme protagonistes principaux, depuis ses débuts, les Péruviens issus des multitudes migrantes de l'intérieur du pays » (Bailón & Nicoli, 2009 : 72). Son style s'affirme avec son succès auprès du public liménien et péruvien, grâce à sa validation par la diffusion et la valorisation qu'en feront en particulier les radios qui sont alors en train de devenir des médias de masse et dont la portée dépasse l'échelle locale ou urbaine.

Les années 1980 sont le véritable « boom » de la *chicha* avec, en 1981, la sortie de ce qui devint un immense succès, la chanson *El Aguajal* du groupe Los Shapis dirigé par Jaime

Lima, jouant les classiques qui ont rendu le groupe célèbre, et dont le style musical a très peu évolué depuis les années 1970.

⁹⁷ María Jesús Vásquez (1920-2010) était une chanteuse emblématique de la *música criolla* ou *canción criolla* (d'ailleurs connue comme la « *Reina de la canción criolla* »), un style propre au Pérou côtier et à la ville de Lima qui mélange des influences européennes, africaines et andines avec des thématiques romantiques pour la plupart. Le *cajón* et la guitare classique en sont les instruments caractéristiques.

Moreyra et Julio Simeón, « Chapulín ». Le groupe conquiert les classes populaires liméniennes, donnant les premiers concerts massifs, de plusieurs milliers de personnes, et jouissant d'un public rapidement fidélisé qui s'identifie à des artistes qui le représente, du fait que ces derniers sont eux aussi des nouveaux habitants de Lima. Un exemple intéressant et impressionnant de la ferveur collective et également de la violence du clivage entre catégories sociales, entre ceux désignés de façon péjorative comme *Cholos* et les *Criollos*, a eu lieu en 1985. Jaime Bailón et Alberto Nicoli racontent ainsi un concert qui avait été organisé à « Matute », le stade du club de football Alianza Lima, qui réunissant, pour un public de plus de 7000 personnes Los Shapis et le groupe de salsa Alegría, pour un véritable « *clasico* musical » sur fond de racisme urbain et de ségrégation socio-spatiale :

Dans un climat de tension digne d'un affrontement footballistique, la salsa et la *chicha* s'entrechoquent. Les partisans *salseros* et *chicheros* proféraient des insultes comme s'ils étaient les *barras bravas*⁹⁸ de deux équipes adverses. Les *salseros* représentaient les secteurs populaires *criollos* de Lima. Le stéréotype du *salsero* était marqué au niveau territorial par des espaces situés de préférence proches de la mer (le port de Callao est reconnu comme le lieu où se sont faites les premières auditions de musique salsa au Pérou). L'ascendance afro a été importante, au niveau ethnique, bien que les adeptes du genre étaient en majorité des fils de migrants andins « *acriollados* »⁹⁹. [...]

Lorsque Los Shapis firent leur apparition sur la pelouse du stade de la Alianza Lima, leurs adeptes hissèrent les couleurs de l'arc-en-ciel (le drapeau du Tawantinsuyu) et lancèrent des « Vive Los Shapis ! ». Un cri encore plus assourdissant les fit alors taire : « Barrez-vous les *chicheros* ! », « *Chicheros*, retournez dans votre *pueblo*¹⁰⁰ ! ». (Bailón & Nicoli, 2009 : 89)

Cet exemple montre que la *chicha* et ses groupes phares comme Los Shapis incarnaient, littéralement, une catégorie sociale, ce qui fut un élément déterminant dans leur succès. Au fil des années 1980, c'est un véritable *star-system* qui se crée peu à peu, avec des musiciens et des chanteurs professionnels, des chorégraphies, des costumes et des concerts mis en scène et travaillés (Hurtado Suárez, 1995 : 39). Les disques et cassettes pirates font partie de ce succès et la *chicha* inonde le marché culturel liménien, en étant écoutée et consommée par une immense partie de la population. Un personnage totalement iconique de la scène *chicha* émerge alors. Chacalón, de son vrai nom Lorenzo Palacios Quispe (1950-1994). Avec son groupe, La Nueva Crema, ils connaissent un succès immense auprès des classes populaires avec, entre autres, un titre qui sera repris par de très nombreux groupes actuels de la scène indépendante,

⁹⁸ Le terme renvoie aux supporters inconditionnels et réputés violents des équipes de football, la « *barra* » étant la tribune, la « *barra brava* » est celle qui est la plus vive et souvent violente, où l'on ne verra quasiment que des hommes, correspondant aux tribunes Nord et Sud.

⁹⁹ Qui se seraient « *criollisés* », par leurs goûts culturels ou leur mode de vie, c'est-à-dire éloignés de traits culturels andins dans ce cas-là.

¹⁰⁰ Nous n'avons pas traduit le terme de « *pueblo* » par « village » car il peut aussi bien correspondre à la contraction de « *pueblo joven* » qu'à une occurrence à l'origine rurale et de province des personnes que l'on injective, double sens contenu dans ce terme.

« *Soy provinciano* » qui raconte l’histoire d’un jeune migrant venu de la province andine qui tente de gagner sa vie en travaillant à Lima¹⁰¹. L’identification pour le public était alors évidente et le succès donnait lieu à des concerts énormes, jusqu’à en faire une expression populaire imagée traduisant cette ferveur populaire : « *Cuando canta Chacalón, los cerros bajan* »¹⁰².

Plus qu’une musique, la *chicha* devient pour les migrants un moyen d’expression et de représentation de cette réalité nouvelle qu’est leur vie et leur installation à Lima, alors que les concerts se convertissent en véritable exutoire et restent aujourd’hui encore l’emblème d’une génération. Nous avons ainsi, au cours de nos enquêtes de terrain, fait la connaissance fortuite de personnes, souvent des chauffeurs taxis, qui avaient connu ces concerts *chicha* des années 1980 et la fameuse « *Carpa Grau* », un lieu emblématique des concerts dans le centre de la ville, aujourd’hui disparu. Le discours de ces personnes est unanime, tous assurent que les concerts de *chicha* (qui, outre le cas de la *Carpa Grau*, se situaient plutôt dans l’actuel *cono* Nord, avec des lieux mythiques comme le « *Huaralino* », qui accueille toujours du public, ou sur les abords de la *carretera central*, des discothèques ou de simples terrains vagues), étaient des événements très masculins, réputés pour être « *densos* » (« denses » ou « intenses »), dangereux dans le sens où de nombreuses tensions et frustrations se concentraient dans un même espace. La *chicha* n’est pas une musique aux paroles gaies et si son succès vient sans doute aussi de son rythme enjoué propice à la danse, les paroles racontent la dureté de la vie des travailleurs migrants à Lima et les discriminations qu’ils subissent, la nostalgie de la terre d’origine, des amours déçus que l’on noie dans l’alcool. La très grande majorité du répertoire *chicha* correspond à des chansons qui parlent de ces thèmes propres à la réalité du public selon Wilfredo Hurtado Suárez¹⁰³. Ces thématiques et, de fait, la vie de cette population migrante, seront ainsi mises en scène et dramatisées, offrant au public une représentation évidente de sa réalité et une voix qui exprime son vécu, créant une symbiose totale entre les groupes et leur auditoire.

Nous ferons une brève parenthèse ici sur un point important qui différencie ces événements. Dans le cas des concerts de *cumbia peruana* de cette période et de ses variantes plus actuelles, que nous avons pu observer dans des événements dans le *cono* Nord en 2016, en réalité, le public ne va pas « voir » ou « écouter » tel ou tel groupe, mais se retrouve à l’occasion

¹⁰¹ Cf. Annexe 8.

¹⁰² En français : « Lorsque Chacalón chante, les montagnes descendent », renvoyant à la multitude de son public qui littéralement descendait des *cerros*, les périphéries en hauteur entourant Lima.

¹⁰³ Dans sa classification thématique de 937 chansons, la dominante est nettement celle des chansons d’amour (42.2%) suivie par les thématiques sociales et politiques (15.6%), le « machisme et l’alcool » (15.5%), le travail (13.1%), les racines andines (9.4%), la religion ou l’humour (4,3%). (Hurtado Suárez, 1995 : 52)

du concert qui sera comme un prétexte. Luis Antonio Vicente, chanteur de la Nueva Invasión, nous parlait de ces concerts comme d'un « lubrifiant social »¹⁰⁴, ils seront l'occasion de bagarres et règlements de compte, parfois armés entre bandes rivales qui s'y retrouvent, parfois dans cette optique, tout comme une manière, pour une personnalité ou un parrain (« *padrino* ») du quartier, d'un groupe ou d'un district, de s'assurer le soutien de son entourage en offrant des caisses bouteilles de bière. Les concerts étaient et sont toujours un lieu de socialisation où se créent des alliances comme des conflits¹⁰⁵. Il est ainsi amusant de voir comment, au fil de la soirée, les caisses en question s'empilent les unes sur les autres jusqu'à former de véritables tours autour desquelles se rassemblent les personnes d'un même groupe. On dansera entre soi, les uns face aux autres dans le cercle, le centre de l'attention n'étant plus la scène où joue le groupe, mais la tour de caisses de bières, qui sera souvent un objet de fierté, tant pour le pouvoir d'achat que pour la quantité d'alcool bue qu'elle représente. La performance de ce public sera donc complètement différente de celle que pourrait avoir le public dans un concert plus « classique », tourné vers la scène et attentif au *show*.

Les concerts sont parfois des espaces de performances extrêmes, avant tout de la part du public. Beaucoup racontent que ce public dans les années 1980 et 1990 était composé en très grande majorité d'hommes dont la consommation d'alcool très importante (et n'ayant pas forcément dans un but festif, mais plutôt pour oublier des conditions de vie précaires) débouchait fréquemment sur toutes sortes d'excès. Les témoignages sont ainsi nombreux concernant des concerts de Chacalón y la Nueva Crema, où l'émotion entraînait le public, certains pleurant en chantant des paroles qui les touchaient car racontaient leur réalité ou celle de leurs parents, poussant l'exutoire jusqu'à s'entailler les bras avec des tessons de bouteille, mettant en scène la tristesse et le désespoir chanté¹⁰⁶.

¹⁰⁴ Luis Antonio Vicente, 2016.

¹⁰⁵ Nous citerons ici les mots d'un agent de sécurité, dans un concert de Chacalón Junior (fils de Chacalón), en 2016 à la discothèque Cucalambé (Santa Anita). L'agent en question était employé par la Promotora Palacios, maison de production créée par le chanteur des années 1990. Il nous expliquait que les filles étaient la cause de la plupart des bagarres, sans doute pour essayer de ne pas parler des mafias et des échanges de drogue, pourtant évidents : « Imagine, tu es là, avec ta copine, tu dances... et elle te dit : "Tu vois, là-bas c'est mon ex-petit ami, et il m'a fait beaucoup souffrir !" Alors toi comme tu as bu et que tu es chaud, tu vas aller lui taper dessus pour venger ta copine. S'il réplique ou casse une bouteille [pour te frapper avec] et qu'il est avec du monde, cela dégénère et fini et bagarre générale. Ah, oui, il y a aussi les mafias et les histoires de drogue, parfois il y a des coups de feu. C'est dangereux ». (« *Ponte, estás aca, con tu flaca, bailando... y ella te dice : "Mira allí está mi ex novio, ¡me hizo sufrir mucho!"*. Entonces tú, como tomaste y estás achorado, vas a pegarlo para vengarla. Si replica o rompe una botella y que está con gente, se pone feo y termina en gran pelea. Ah sí, también están las mafias y las historias de droga, de vez en cuando hay balaceras. Es peligroso ».)

¹⁰⁶ Ce type de détail nous a été raconté à de très nombreuses reprises par des témoins de ces concerts et fait également partie, pour les générations plus jeunes, de ce qui caractérisait l'intensité de ces concerts.

C'est sans aucun doute cette ferveur populaire, due à une symbiose avec son public qui a fait de la *chicha* une musique particulière qui a profondément marqué le Pérou et qui occupe encore aujourd'hui une place importante dans les programmes radio. Elle est devenue l'emblème d'une génération, d'une catégorie sociale, d'un tournant total dans l'histoire du pays, venant mettre en chansons la réalité des migrants qui restaient jusque-là invisible. Elle s'est également diffusée à une grande majorité des secteurs socio-économiques de la ville et il sera fréquent d'écouter une chanson de *chicha* dans une réunion de famille ou dans une fête privée, comme un « tube » des années 1990.

Carlos Leyva Arroyo propose une définition qui nous semble être parmi les plus complètes, décrivant ce style comme un véritable phénomène social : « La “musique *chicha*” peut être considérée de façon formelle comme un concept qui regroupe des sonorités spécifiques, une esthétique, une chorégraphie, un type de ritualité déterminé et implique un groupe social qui la produit, l'apprécie et la consomme » (Leyva Arroyo, 2008 : 29). Ce qui fait la force de la *chicha*, ce qui la rend massive au-delà des émissions radio, des cassettes pirates et de ses protagonistes proches des classes populaires, c'est également une visibilité importante. En effet, si elle s'écoute, elle est aussi une chose qui se voit dans la ville, comme nous l'avions évoqué en introduction. Les affiches faisant la promotion des concerts de *chicha* naissent elles aussi dans les années 1980 et fleurissent sur les murs de l'immense majorité des quartiers de Lima, exception faite des quartiers de classe haute. Leur succès vient sans doute de leur esthétique visuelle : une sérigraphie fluo qui se détache des nuances de gris qui caractérisent la ville de Lima, où la poussière, la pollution et un ciel de nuages bas en sont la toile de fond permanente. Cette esthétique et ces couleurs sont des outils de publicité extrêmement efficace, totalement reconnaissables. Les affiches *chicha* attirent le regard le plus distrait comportent juste les informations nécessaires en s'adressant à un public d'habités et local. Par exemple, jamais l'adresse exacte du lieu où se tiendra le concert ne seront pas indiqués, le public de tel ou tel district sachant où se situe « *el Huaralino* », telle esplanade ou tel marché, et à quel lieu on fait référence lorsque l'on écrit par exemple : « en face des banques de Santa Anita »¹⁰⁷. La force de la communication des affiches *chicha*, en plus de leurs couleurs et de leur typographie massive et très lisible, c'est également qu'elles constituent une publicité ciblée, brève, simple et efficace. Regroupées avec les pancartes publicitaires calligraphiées au pinceau pour des services ou des boutiques, des dédicaces ou des phrases pieuses peintes sur les bus ou les

¹⁰⁷ Il est ainsi difficile, pour une personne ne connaissant pas le district et les noms ou surnoms donnés à certains lieux de parvenir à situer un lieu de concert, comme nous en avons pu faire l'expérience à plusieurs reprises.

camions, elles forment la « *gráfica popular* » qui est toujours présente à Lima. L'esthétique *chicha* n'a pas perdu de sa vigueur ou de son usage, elle reste un vecteur de communication à des fins de promotion commerciales, la plupart du temps. Des artistes contemporains la feront cependant passer du statut de publicité à support de revendications politique et à œuvre d'art, ce que nous verrons un peu plus loin.

La *chicha* comme musique et comme esthétique ou comme culture, pour certains, serait venue, par sa popularité et son omniprésence sonore et visuelle, mettre un terme à une hégémonie culturelle et identitaire *criolla*, idée que défendait Jorge Thierold Llanos :

Nous proposons de considérer ce qui, depuis quelques années a commencé à être nommé *culture chicha*, comme une nouvelle et déconcertante chaîne de sens qui se retrouve au milieu d'un processus visant à articuler l'embrassement d'un nous total. [...]

C'est avec [cette construction d'un nouveau tissu symbolique de projection nationale] que nous pouvons dire que nous n'avons pas cessé de nous *cholear* entre nous, mais qu'il s'agit-là d'une nouvelle façon de dire « nous » : depuis une perspective qui ne prétend pas être blanche ni côtière. (Thierold Llanos, 2000 : 189)

La *chicha* n'aurait donc pas seulement un rôle fédérateur, mais serait ainsi dotée d'une certaine dimension subversive dans le sens où elle correspondrait à une forme de revendication identitaire inscrite dans un rapport de domination, comme l'envisage Wilfredo Hurtado Suárez : « Les éléments de réaffirmation culturelle et de résistance à des patrons "dominants" ont donné à la *chicha* une connotation de contestation antisystème » (Hurtado Suárez, 1995 : 34). Si nous nous permettons de remettre en question l'idée de « réaffirmation culturelle » étant donné que la *chicha*, comme nous l'avons vu, est une création nouvelle à partir d'un mélange d'influences rendu possible par un cadre urbain et que l'idée d'une résistance est à nuancer, celle de la construction d'un discours différent du discours hégémonique produit par les élites intellectuelles, politiques et les industries culturelles officielles, reste intéressante. Il s'agirait alors, en termes de discours sur l'identité, de l'émergence et de la visibilisation du « discours de », un discours identitaire sur ces nouveaux liméniens par ces nouveaux liméniens. Ce qui serait venu mettre un frein à la cristallisation d'une forme d'identité péruvienne et, par extension, à la construction d'une nation péruvienne inclusive à partir de la *chicha* ne serait autre que son origine, son moteur principal qui a façonné les relations et recompositions sociales, tout comme les productions culturelles, de façon plus ou moins indirectes: « [...] c'est, avant tout, le capitalisme lui-même qui enveloppe le commerce des groupes *chicha* et qui entrave leur libre apport à la construction d'une nouvelle péruanité fondée sur le principe de la différence et de la diversité » (*ibid.*).

On pourrait ainsi reprocher à la *chicha* de s'être si rapidement commercialisée et d'être devenue un produit de consommation massive, de perdre ou de ne pas revendiquer son essence et ses origines de migration. On pourrait aussi lui reprocher ne pas avoir réellement lutté contre le « système », dans un schéma manichéen, reste à savoir quel était ce système. L'État, devenu faible, retiré du social, poussant les plus vulnérables à l'auto-organisation pour leur survie et occupé à endiguer le terrorisme de Sentier Lumineux ? Le capitalisme qui dans sa version « populaire » et dans l'explosion de l'informalité permettait aux péruviens de connaître une ascension économique par la libre entreprise ? Les médias de masse, qui avaient fourni à la *chicha* et à ses représentants une fenêtre indispensable et immense pour se diffuser et atteindre le succès ? La question reste en suspens et nous semble peu pertinente dans le cas de la *chicha* qu'il ne faudrait pas trop hâtivement considérer comme née d'une volonté de créer un discours de contestation ou une résistance. Elle aura joué, bien évidemment, le rôle d'un nouveau discours et sans doute d'un contre-discours sur l'identité, mais la volonté de renverser un ordre établi reste encore à prouver, s'agissant plus, à l'image du capitalisme populaire, d'essayer de s'en sortir, quel que soit les moyens, la musique en étant un.

Si l'on cherche un réel discours antisystème, contre le capitalisme et les prémices de la globalisation culturelle, prônant la révolution, l'anarchie et l'insoumission, on le trouve ailleurs que dans les *conos* et dans leurs concerts massifs. Discrète mais extrêmement productive, la scène *subterránea*, ses rockers et ses punks, hurlait sa révolte à quelques *cuadras* de la *Carpa Grau* où Chacalón chantait « *Soy un muchacho provinciano...* ».

En parallèle à l'effervescence de la scène *chicha*, un autre mouvement musical se développait ainsi à Lima, et bien qu'ayant eu une audience, certes, plus réduite, il a laissé une empreinte et un héritage importants qui ont inspiré les musiciens et artistes de la scène alternative. Caractérisée par un discours contestataire et antisystème, la scène punk rock liménienne, *subterránea*, désignée par son diminutif « *subte* », a connu elle aussi un véritable boom dans les années 1980 et sur le début des années 1990, avec des groupes aussi prolifiques qu'éphémères. La littérature sur la scène *subte* est bien loin d'être aussi abondante que celle portant sur la *chicha*, même si certaines publications récentes en esquissent les contours *a posteriori*, à partir d'interviews de ses anciens protagonistes. Ces derniers ne racontent pas seulement un style musical, ne parlent pas forcément de rythmes, d'accords ou d'instruments propres, mais surtout d'une « attitude partagée » entre ces membres (Kahhat, 2018 : 6), et surtout d'une cohésion dans l'instant, celui du concert.

L'histoire de cette scène est intimement liée au contexte politico-économique péruvien de la seconde moitié du XX^e siècle, entre ouverture et fermeture du pays aux influences étrangères, car c'est en effet à partir de groupes de rock anglo-saxons et nord-américains que naît le « rock péruvien » dans les années 1960. Francisco León explique qu'il s'agit, d'un point de vue sociologique, d'un mouvement fondamentalement jeune, universitaire, et de classe moyenne à haute (León, 2014 : 28). Si l'on compare le rock péruvien de cette période à ce qui pouvait s'écouter et se produire dans les quartiers de migrants et les classes basses de Lima à la même période, on trouve le *huayno* commercial que nous avons cité plus haut. Autant ce dernier est tourné vers les Andes, autant le rock péruvien regarde continuellement vers les Etats Unis et l'Europe. Il restera sur ses débuts, par cette internationalité, relativement cantonné aux classes sociales qui ont accès à cette culture internationale, qui se diffuse en grande partie à partir du monde universitaire auquel tous les jeunes Péruviens sont loin d'appartenir.

On jouait alors deux types de rock, avec une grande prédominance des paroles en anglais : un style plutôt « pop » avec des groupes comme Los Dolton's ou los Belkin's, renvoyant plutôt aux Beatles ou à la musique surf des Etats Unis, et un style plus rock, avec des groupes comme Los Saicos, se situant plutôt dans la fibre des Rolling Stones, par exemple.

Le premier [courant du rock péruvien] se caractérisait, [...] par un son plus *light*, un esprit romantique et une esthétique conservatrice et *naïve*¹⁰⁸. Le second, en revanche s'identifiait plus avec le rock le plus moderne et décontracté de l'époque, proposait un son plus dense et viscéral qui incorporait volontiers les nouveaux effets de distorsion et, en termes d'image, imitait les couleurs psychédéliques hippies. (Cornejo Guinassi, 2018 : 16)

Au beau milieu du développement de cette scène et de ses deux courants qui ne sont pas sans rappeler, sur certains points, le clivage Beatles / Rollings Stones anglais, le gouvernement de Velasco fut considéré par plusieurs auteurs comme ce qui vint compromettre l'évolution du rock péruvien qui se nourrissait de l'influence des groupes étrangers. Cette analyse positionne ainsi le rock péruvien, dès ses premiers pas, dans une position contestataire ou, du moins, dans une rupture avec le pouvoir en place. Francisco León explique ainsi qu'à partir du coup d'État de 1968 et avec gouvernement militaire sur lequel il déboucha, « Les moyens de communication furent nationalisés et l'importation des instruments atteint des prix inaccessibles » (León, 2014 : 38). Selon lui, le gouvernement nationaliste et anti-impérialiste, voyait dans le rock une forme d'aliénation de la jeunesse par la culture « *yankee* », et aurait fermé la porte de façon progressive aux influences musicales étrangères. Farid Kahhat, dans

¹⁰⁸ En français dans le texte.

son prologue de la nouvelle édition de *Alta tensión* de Pedro Cornejo Guinassi, partage la position de Francisco León et cite un évènement qui aurait révélé une volonté gouvernementale de « fermeture » qui aurait isolé le rock péruvien de la scène internationale : l'annulation du concert de Santana en 1971 à Lima, qui aurait marqué la fin de ce que les journalistes et critiques musicaux considèrent comme l'âge d'or du rock péruvien.

En effet, peu d'années après que le gouvernement du général Velasco Alvarado interdise le concert de Carlos Santana au stade San Marcos, le rock péruvien est entré dans une léthargie de laquelle il commença à sortir précisément au début des années 1980. Cette censure se fondait sur l'idée que le rock était une musique aliénante et un instrument culturel de l'impérialisme. Nous parlons ici du même groupe que celui qui s'était présenté au festival de Woodstock en 1969, alors considéré comme un pilier de la contre-culture, qui condensa les aspirations du mouvement pour les droits civils, le mouvement hippie, la seconde vague de féminisme et la campagne contre la guerre du Viet-Nam. (Kahhat, 2018 : 5)

Lorsque Belaúnde débute son deuxième mandat en 1980, les espoirs sont nombreux chez les jeunes Péruviens qui espèrent que le retour de la démocratie permettra une ouverture culturelle internationale. Le rock péruvien sort de sa léthargie et devient une référence en termes de musique populaire urbaine au Pérou pour les jeunes. Très rapidement une ramification naît de ce courant musical, véhiculant la voix de ceux qui s'indignent des promesses non tenues par le gouvernement, qui s'avère être un « *desgobierno* », un affaiblissement et un désordre étatique plutôt que l'avènement de la démocratie :

Le côté obscur [du rock péruvien] était celui qui était en gestation, une fois de plus, dans les marges de la scène « officielle ». Là, animés par la philosophie *punk* du *do it yourself* (« fais-le toi-même ») et regroupés sous le nom de *subterráneos*, apparut au milieu des années quatre-vingt, une génération de rockeurs qui, avec une sensibilité insolente, athée et agitée, affolèrent le circuit local. [...]

Il ne faut pas oublier que le retour de la démocratie après douze ans de dictature avait créé une expectative énorme, en particulier parmi les jeunes qui vivaient une expérience de ce type pour la première fois. De là vint la frustration face à l'échec d'un ordre social, économique et politique qui les avait déçus. De là vinrent aussi les diatribes furieuses « contre le système » qui peuplèrent les chansons des premiers groupes *subterráneos*. (Cornejo Guinassi, 2018 : 85-86)

Le punk péruvien naît en 1983 avec le groupe emblématique Leusemia, suivi de près par Narcosis, véritables feux follets musicaux qui enflamment la scène du premier concert du genre à Lima en 1984, « *El rock subterráneo ataca Lima* », organisé par la revue musicale *Ave Rock*. C'est avec eux qu'émerge, selon Marcos Salinas, un véritable phénomène social doté d'une « conscience viscérale de la réalité éco-sociale » et surtout « viscéralement contestataire » (Salinas, 2017), en confrontation permanente avec l'ordre établi. La déception de cette génération face à ce qui représentait un retour de la démocratie débouche sur des discours prônant l'insurrection et l'anarchie, allant parfois jusqu'au nihilisme, à l'image du

slogan punk anglais « *No future* »¹⁰⁹. Le positionnement politique reste flou, mais s'en détache tout de même un anticapitalisme radical, un rejet de toute forme d'autorité ou de pouvoir absolu. Les punks sont « par essence, fondamentalement antisystème », assure Shane Greene dans son analyse marxiste de la scène punk liménienne (Greene, 2017 : 91). Il explique ainsi que les artistes de ce courant établissent, en quelque sorte, les contours de cet ennemi gigantesque, qui régit la vie de tout un chacun et reste inatteignable : le « système ».

[...] la réification du système qui rend possible la conceptualisation des processus structuraux comme s'ils étaient totalisants, donne lieu au fantasme d'une entité externe et toute puissante qu'il est impossible de mettre à mal à moins que l'on ne la détruise totalement, dans une recherche de renouveau purificateur. (Greene, 2017 : 90)

Les « *subtes* » paient cette essence contestataire et rebelle, ajoutée à leur musique nerveuse et agitée, d'une mauvaise réputation. La violence des paroles de leurs chansons, incitant à la révolte attirent, à la fin des années 1980, les convoitises des partis politiques d'extrême gauche, qui voient de nouveaux adeptes à conquérir au sein de cette scène et de son public. Si certains ont pu penser ou diffuser l'idée que le mouvement *subte* avait été affilié, d'une manière ou d'une autre, à Sentier Lumineux et au MRTA, ses anciens membres s'en défendent et dénoncent un fâcheux amalgame (Cornejo Guinassi, 2018 : 93). Aníbal Dávalos, bassiste de Barrio Calavera et ancien musicien du groupe punk Psicosis, qui a connu, à la différence de la plupart des autres musiciens de la scène alternative avec qui nous avons travaillé et qui sont plus jeunes, l'effervescence de la scène punk, nous racontait ainsi qu'il était fréquent que des policiers ou des militaires arrêtent des membres de la scène *subte* : « On les mettait en taule parce qu'on croyait que c'étaient des terroristes, alors qu'ils étaient anarchistes, qu'ils rejetaient toute idée partisane. Mais ça, les flics ne le comprenaient pas. Si t'étais contre le système, pour eux, t'étais communiste »¹¹⁰. Il nous nous racontera ainsi l'histoire d'un musicien anarchiste emprisonné qui aurait passé des mois à dormir dans la cour, entre deux pavillons, refusant d'aller dans celui des membres de Sentier Lumineux et dans celui des prisonniers de droit commun. Pedro Cornejo Guinassi parle lui aussi d'un amalgame et défend une scène qui était totalement hors des circuits politiques ou partisans :

Alors qu'il est totalement faux que, dans cette période, le rock *subterráneo* s'était identifié à l'idéologie et à la pratique de certains groupes qui avaient engagé une lutte armée (Sentier Lumineux et MRTA) – de fait, la thématique politique ne faisait même pas partie de

¹⁰⁹ *No future*, en français « pas de futur » est l'expression du désenchantement et du nihilisme des protagonistes de la scène punk. Titre d'un des morceaux de l'album *God save the Queen* des Sex Pistols, sorti en 1977, les deux mots sont devenus un slogan punk.

¹¹⁰ « *Los metían en cana por terrucos, mientras eran anarquistas, botaban a cualquier idea partidaria. Pero eso, los policías no lo entendían, si estabas en contra del sistema, eras comunista* », Aníbal Dávalos, 2018.

la proposition musicale de beaucoup de groupes *subte* – il est évident qu’il y eut des groupes qui ont radicalisé l’orientation idéologique de leur proposition jusqu’à des niveaux qui pouvaient se prêter à des confusions et des malentendus dangereux. (Cornejo Guinassi, 2018 : 88)

On suspecte la scène *subte* car elle regroupe, en plus du punk, tous les courants qui ont issus de la ramification non officielle du rock péruvien des années 1980, incluant le métal et le hard rock. « Avec cette étiquette – musique *subterranea* – on voulait faire référence à l’espace parallèle, en marge du circuit commercial par lequel passaient les autres groupes » (*ibid.*). Concrètement cela renvoie à un procédé de production musicale artisanale, guidé par le slogan « *Do it yourself* », une philosophie du « fais-le toi-même » qui pouvait transformer n’importe quel local en salle d’enregistrement de cassettes que l’on allait reproduire et qui étaient vendues de la main à la main dans les concerts, par des boutiques informelles ou des vendeurs ambulants dans le Centro de Lima¹¹¹. Les groupes, souvent éphémères, qui prolifèrent dans cette production indépendante et parallèle, jouent dans certaines discothèques spécialisées, des bars ou dans des festivals organisés et autogérés, en grande partie dans le Centro. La scène est un objet de scandale facile pour la presse et les médias, on les dits violents, drogués et antisociaux (Cornejo Guinassi, 2018 : 90).

À partir de 1986, année de la séparation de Leusemia, un an après celle de Narcosis, groupes à l’origine du mouvement, on entre dans une période que Fabiola Bazo, par exemple, qualifie de *post punk* (Bazo, 2017 : 186). La scène *subte*, fonctionnant toujours dans des circuits de production de cassettes et de fanzines parallèles et souvent artisanaux, se divise à ce moment-là en trois courants musicaux selon elle : « [...] on assiste à une explosion de groupes de différents styles et menés par Voz Propia (*dark*), G3 (*hardcore*) et Eutanasia (*punk*) » (*ibid.*). Pedro Cornejo Guinassi parlera alors plus d’une division d’ordre idéologique ou, du moins, relative à la conception que chacun avait du mouvement, séparation qui peut être envisagée comme un avant-goût du dilemme existentiel que connaîtra la scène *subte* dans les années 1990 :

Surgirent alors [en 1986] jusqu’à trois tendances dans le mouvement : celle de ceux qui voulaient préserver le caractère original, ouvert et inclusif du rock *subterraneo* comme un espace de rencontres de toutes ces expressions du rock – indépendamment de leur genre ou de leur « définition idéologique » - qui circulaient en dehors du circuit commercial ; celle des « radicaux », qui cherchaient à faire une sorte de « purge » qui ne laisseraient dans le mouvement que ceux qui en étaient ses « authentiques » représentants ; et celle de ceux qui

¹¹¹ Pedro Cornejo Guinassi cite à ce propos les rues Quilca et La Colmena qui sont au cœur du Centro de Lima, proche des places San Martín et du Palacio de Gobierno (*ibid.*, p. 89).

voyaient le rock *subterráneo* comme un espace de lutte sociale, idéologique et donc politique, contre le « système ». (Cornejo Guinassi, 2018 : 90)

La scène *subte*, aussi éphémère que multiple, marque les esprits par son impressionnante production musicale informelle qui circule au sein d'une jeunesse frustrée et déçue par des rêves de démocratie mis à mal par le second gouvernement de Belaude. À peine commençait-elle à prendre corps avec quelques producteurs locaux et issus du mouvement qui assuraient des enregistrements musicaux de qualité correcte, que la crise économique de la fin des années 1980 frappe cette scène encore fragile et rend la production musicale difficile, alors que les instruments et les supports techniques manquent. À cela vient s'ajouter la censure et le durcissement du conflit armé interne, avec son lot de violences, d'attentats, d'arrestations et de couvre-feux, alors que la scène commençait à s'étendre à certains pubs et bars de Miraflores et de Barranco.

Tout comme il a profondément marqué la scène *chicha*, le tournant néolibéral du début des années 1990 affecte particulièrement la scène *subte* et ses positions politiques, dans un contexte où tous les repères se brouillent. L'ennemi qu'était le « système », le gouvernement, n'était plus le même et avait mis fin à la violence du conflit armé. Les chansons qui prônaient la révolution, l'anarchie et l'insoumission, où la jeunesse était par essence rebelle, semblent alors ne plus avoir de sens à l'aube de l'arrivée de la culture de masse au Pérou. « La société péruvienne se dépolitisa et tout le monde sembla alors tourner les yeux pour se regarder soi-même et essayer de résoudre ses problèmes individuels » (Cornejo Guinassi, 2018 : 123).

Outre un passage aux années 1990 qui marque aussi un changement dans les fondements de ce mouvement, nous allons voir que l'on peut établir des ponts et des parallèles pouvant paraître surprenants entre les scènes *chicha* et *subte*, tant au niveau organisationnel qu'au niveau symbolique, alors qu'elles auraient pu fonctionner, au niveau musical, comme l'antithèse l'une de l'autre.

Des points communs

Les deux courants musicaux et scènes dont nous venons de retracer synthétiquement l'histoire ont fonctionné de façon relativement synchronique et dans la même ville. Au-delà de ce partage d'une temporalité et de l'espace de Lima, ils se sont construits de la même manière, à partir d'influences extérieures, qu'elles soient issues de d'autres régions du Pérou ou de

l'Amérique latine, comme venues des États-Unis ou d'outre Atlantique. Nous l'avons vu, la *chicha* s'est formée à partir de traits culturels et musicaux véhiculés par les populations migrantes qui, une fois installées à Lima les ont retravaillés et en ont créé un mélange sur fond de guitare électrique. Dans le cas du punk et du rock *subte*, c'est une inspiration étrangère qui domine, avant tout anglaise et espagnole¹¹², influences auxquelles les musiciens et leur public ont pu avoir accès grâce à une diffusion à l'échelle mondiale de la production culturelle issue de l'Europe et des États-Unis avec le début des médias de masse. On retrouvera dans certains discours l'idée que la *chicha* s'opposerait à la scène punk rock dans le sens où elle serait issue des classes pauvres, alors que cette dernière serait née d'initiatives d'étudiants de classe moyenne qui avaient accès à une culture étrangère de par leur supposé niveau de vie. Il serait injuste et rapide de classer ces deux mouvements en fonction d'une catégorie sociale uniforme qui les produirait et les écouterait. Dans le cas de la *chicha* et de son *star-system*, certains groupes s'enrichirent énormément et devinrent de véritables vedettes, tout comme les personnes qui les écoutaient et se reconnaissaient dans ce style pouvaient être des enfants de migrants qui avaient « progressé » et menaient des vies relativement confortables dans les *conos*. De la même manière, la scène punk attirait des jeunes issus de différentes strates sociales, ce qui n'était pas sans heurts et reflétait les tensions et clivages propres à la société liménienne :

Eutanasia et G3, [...], furent les figures de proue des deux factions qui divisèrent le *punk* et le *rock* local en 1987 : les dénommés « *misiopunks* » (d'extraction populaire) et les dénommés « *pitupunks* » (d'origine bourgeoise ou petits bourgeois)¹¹³. Le conflit entre les deux secteurs – qui se traduisit par de violents affrontements – montrait à quel point la scène *subterránea* s'était transformée en une « cocotte-minute » dans laquelle se cuisinait les tensions et les ressentiments sociaux (racisme inclus) qui, dans des proportions bien plus importantes, menaçaient de faire exploser la société péruvienne. (Cornejo Guinassi, 2018 : 92)

Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit d'une génération de personnes qui, par les influences qui les animent, le contexte social économique et politique en pleine transformation – que ce soit un « retour à la démocratie », une ouverture vers l'étranger ou le boom du « capitalisme populaire » –, se construisent comme des nouveaux sujets qui se mettent à produire un nouveau discours. Victor Vich considérait les chansons *chicha* dans cette perspective de discours auxquels on voulait donner un impact social et politique, qui n'est pas sans rappeler les débuts de la scène *subte* qui se construit sur la base d'une contestation face à

¹¹² Nous soulignerons ici le fait qu'ont été évoqués, au cours de plusieurs entretiens avec des musiciens de la scène alternative, un goût pour le punk espagnol et basque radical des années 1980 et 1990, qu'ils présentent comme des références ou des classiques incontournables tels que Kortatu, Negu Gorriak ou Eskorbuto par exemple.

¹¹³ « *Misio* » est un mot de *jerga*, de langage familier, qui signifie « pauvre », il s'oppose à « *pituco* » du même registre, qui désigne une personne riche de façon dépréciative.

un système qui étoufferait toute progression démocratique et citoyenne : « [Les chansons] aspirent à se constituer comme des discours performatifs destinés à demander la construction de nouvelles relations sociales capables de produire une égalité entre les citoyens » (Vich, 2003 : 15).

Dans un élan, parfois désespéré, pour s'en sortir et progresser ou dans une attitude prônant le « vivre libre ou mourir », qui traversèrent les deux scènes dans les années 1980 à Lima, où les inégalités sociales se creusent alors que le conflit armé s'installe peu à peu dans le pays, le choc qu'entraîna le gouvernement de Fujimori et son virage économique eurent des répercussions si importantes qu'elles marquèrent les deux mouvements d'un tournant radical. Il semble alors que les deux productions aient basculé sans y avoir été préparés dans un XXI^e siècle, lui aussi en gestation, mais dont les caractéristiques économiques et culturelles étaient déjà suffisamment présentes et relayées pour faire loi.

De la *chicha*, et en particulier avec la mort de Chacalón qui marque la fin de l'âge d'or de ce style musical en 1994, naît alors une ramification qui connaîtra un succès populaire immense : la *tecnocumbia*. Raúl Romero en détaille les principales caractéristiques qui ont donné à cette musique une portée aussi importante que la *chicha*, en particulier en lui « enlevant » ce qui freinait la progression au-delà des populations issues des migrations. Alors que les premiers *fast food* comme McDonald's ou Burger King ouvrent à Lima en 1991, un phénomène venu de la région Amazonienne, Rossy War (de son vrai nom Rosa Guerra Morales), fait une entrée fracassante sur les ondes radio de Lima et à la télévision¹¹⁴. Icône de la *tecnocumbia*, elle incarne le renouveau d'une *chicha* qui a connu, selon l'auteur, plusieurs transformations et en particulier une « désandinisation » : on a retiré à cette musique ses traits de *huayno*. En même temps, on la rend sensuelle, avec des protagonistes féminines peu vêtues qui incarnent les fantasmes que l'on projette sur les femmes amazoniennes séductrices et insouciantes. Ces chanteuses et ces danseuses incarnent aussi la modernité avec notamment des costumes qui témoignent d'une globalisation du style musical ou du moins de sa tentative, où les Stensons côtoient les bottes en cuir, à la mode *Far West* ou *Tex Mex*. Le dernier élément de mutation que cite Raúl Romero est une « massivité médiatique » qui a été la clé du succès de la chanteuse et de la *tecnocumbia* :

La *tecnocumbia* telle que la faisait Rossy War devint hautement massive dans les médias. La radio, la télévision et l'industrie du disque se concentrèrent sur ce genre comme sur l'affaire la plus rentable de l'époque. Peu de temps après le succès de Rossy War, les producteurs indépendants commencèrent à former des groupes de jeunes chanteurs de

¹¹⁴ Son premier album, *Como la flor*, sort en 1993.

tecnocumbia, en imitant les groupes de la pop mexicaine qui avaient beaucoup de succès en Amérique latine. (Romero, 2008 : 40)

Parmi les artistes qui suivent les traces de Rossy War, avec des chansons aux thématiques plutôt gaies et romantiques et de nouveaux instruments phares comme le clavier électrique ou le synthétiseur qui remplacent la guitare électrique, on trouve la chanteuse Ruth Karina, originaire de Pucallpa en Ucayali. Dans son cas, on force le trait sur la sensualité des danses et avec des costumes toujours plus minimalistes, comme des bikinis, mais portant des motifs amazoniens. Loin de choquer les foules, le succès et l'audience furent immédiats, avec un public conquis par un imaginaire amazonien séduisant. Nous relèverons ici le fait que ce qui s'était passé une vingtaine d'années plus tôt avec le folklore andin à Lima et le *huayno* commercial qui, d'une certaine manière, représentait ce que l'on souhaitait « avoir » des Andes dans la capitale, se répète avec la *tecnocumbia*. Du monde andin on aurait gardé, pour l'industrie musicale, une réalité correspondant aux paroles de chansons, le paysan mélancolique à la vie dure mais authentique dans les montagnes, amoureux d'une femme timide, mais authentique, aux longues tresses qui garderait son troupeau. Du monde amazonien on garderait aussi un stéréotype, encore très largement répandu à Lima, celui d'un monde de chaleur humide peuplé de femmes peu vêtues et enchanteresses, dont la sensualité, ajoutée au climat, inciterait à se laisser aller aux plaisirs sexuels¹¹⁵.

On peut aisément imaginer qu'un tel succès populaire suscita un intérêt de récupération de la *tecnocumbia* qui, bien que n'atteignant toujours pas les classes hautes et les élites liméniennes, s'avérait être un vecteur de communication d'une grande puissance, par son audience colossale, relayée par les radios, la presse et la télévision. En effet, en 2000, elle fut utilisée comme outil de propagande politique par A. Fujimori qui cherchait une réélection, avec la chanson « *El ritmo del Chino* », écrite à son honneur et interprétée par la chanteuse Ana Kholer. Cette utilisation de la musique à des fins de propagande politique laissa une empreinte sur la *tecnocumbia* qu'une partie de son public rejeta en l'associant au fujimorisme. C'est d'ailleurs le discours qui domine lorsque l'on parle de ce genre au sein de la scène indépendante

¹¹⁵ La réputation de ceux et celles que l'on appelle les *Charapas* à Lima (surnom donné aux personnes vivant en Amazonie ou issues de cette région, du nom de la *charapa*, une tortue d'Amazonie) est relativement homogène dans les discours liméniens, racontant un alanguissement et une lascivité généralisée. Un chauffeur de taxi nous expliquait par exemple qu'il était bien heureux de s'être marié à une femme de Puno, *serrana*, comme lui, car les gens de la Sierra sont travailleurs : « J'aurais été très malheureux avec une *Charapa*. Elles sont très coquettes, elles ne travaillent pas. Les gens de la Selva sont comme ça, lents, sensuels, d'ailleurs il y a beaucoup de prostituées. C'est à cause de la chaleur et de l'humidité ». (« *Hubiera sido muy infeliz con una charapa. Son muy coquetas, no trabajan. La gente de la Selva es así, son lentos, sensuales, hay muchas prostitutas. Es por el calor y la humedad* »). Conversation avec un chauffeur de taxi, Centro de Lima, Juin 2017.

actuelle, qui y voit une représentation parfaite de la période Fujimori : un attrait pour la culture Nord-américaine débouchant sur un pastiche ridicule, des *shows* grotesques au contenu aussi médiocre que celui d'une presse à scandale narrant les aventures amoureuses de telle danseuse ou chanteuse, un abrutissement général et massif sur fond de paillettes et de synthétiseur.

Les années 1990 furent aussi celles d'une désagrégation de la scène *subte* des débuts, qui viendrait à renaître sous diverses formes, avec par exemple une sorte de satellisation qui répartira ce mouvement dans de nouveaux espaces et sous d'autres appellations. Fabiola Bazo explique ce tournant par la récession économique qui aurait entraîné la fermeture de nombreuses salles de répétition et l'appauvrissement des groupes qui n'avaient plus les moyens de se fournir du matériel d'enregistrement ou de payer les salles de répétition en question. D'autre part, les musiciens se retrouvaient, selon elle, enfermés dans un système de production et de micro-circulation ou micro-diffusion de leur musique qui « [...] fermait les portes à tous ceux qui souhaitaient continuer à développer le circuit alternatif car on associait ce qui était *subterráneo* à la violence et à la destruction (et même au terrorisme) » (Bazo, 2017 : 186). Ce qui rendait en effet les *subtes* suspects, c'était le fait que, contrairement à la *chicha* (qui elle aussi se diffusait par le biais de productions informelles), leur musique n'avait pas pour vocation de devenir massive ou de gagner en audience et en visibilité, mais était un appel à la révolte qui s'inscrivait dans un mouvement antisystème. C'est justement sur ce point-là que se cristallisèrent des divergences au sein du mouvement qui finirent par créer des dissensions insolubles quant à son évolution :

[...] un des dilemmes théoriques du punk est de nature essentiellement dialogique sur le risque qu'encourt quelque chose d'être « sous » à un moment (selon un point de vue particulier ou comme dépendant d'un contexte), mais qui risque de surgir et d'arriver à être « sur » à un autre moment. (Greene, 2017 : 30)

En d'autres termes, il s'agit là d'un dilemme d'ordre existentiel ou épistémologique concernant l'orientation que prenaient les groupes, entre rester dans des micro-circuits et dans l'autogestion avec peu de moyens mais en conservant leur liberté de parole, ou entrer dans des circuits de production plus importants mais souvent formalisés et au sein desquels leur marge de manœuvre et leur liberté de parole se réduiraient. Marcos Salinas expliquait ainsi que « [...] certains groupes [évoluèrent] à la marge du circuit commercial dominant jusqu'à ce qu'ils parviennent à s'en approcher ou à intégrer ce que l'on appelle le "rock national actuel" » (Salinas, 2017). Les groupes qui n'empruntèrent pas le chemin allant vers une industrie musicale ou, du moins, ne passèrent pas par des réseaux et des circuits considérés comme

*mainstream*¹¹⁶, ne durèrent pas ou peu car de véritables labels ou producteurs doués d'une plus grande portée ne se mirent pas en place dans la scène *subte*. Nous verrons que ce grand dilemme se retrouve en toile de fond de l'actuelle scène indépendante, à la fois désireuse de grandir, de se professionnaliser, tout en continuant à jouir de la liberté donnée par l'autogestion et la production informelle. Les groupes qui grandissent ou se renouvellent ont du succès, c'est le cas de Leusemia qui fait un retour en 1995, après dix ans d'absence, en même temps que son chanteur, Daniel F., commence une carrière en solo. Narcosis revient aussi en 2001, avec deux concerts à guichet fermés, l'un à Barranco et l'autre dans le centre de Lima. La fin des années 1990 et le début des années 2000 se caractérisent donc par cette division au sein de la scène entre une faction qui se réclamera « alternative » qui s'est adaptée à un marché culturel massif et s'est disposée à grandir, et une faction restée dans l'*underground*, dans la fibre des *subtes* de la première heure, comme le résume Pedro Cornejo Guinassi :

Dans ce contexte, beaucoup de groupes *subtes* qui venaient des années 1980 et représentaient la ligne dure – politiquement parlant – du mouvement, perdirent pied et restèrent sur le bord du chemin (Eutanasia, Desayunados, Crimentales, Intrascendentes, Ellos Aún Viven). D'un autre côté, l'irruption du « rock alternatif » au niveau mondial et la disparition des frontières ce que l'on considérait « commercial » (le *mainstream*) et ce que l'on considérait « authentique » (l'*underground*), produisirent une explosion, une espèce de décentrement de la scène *subte*. [...] Après le succès de Nirvana, en revanche, le « rock alternatif » faisait partie de l'industrie, c'est-à-dire du courant principal de la musique pop, du *star-system*. (Cornejo Guinassi, 2018 : 123)

Si nous devons ici faire un bilan de l'impact des politiques libérales d'une part et du gouvernement de censure et de contrôle des médias que fut celui de Fujimori d'autre part, nous aboutirions à deux évolutions pour la *chicha* et la scène *subte*. Premièrement, on assiste une « mainstreamisation », commercialisation, ou massification due à l'entrée de ramifications de ces scènes dans une industrie culturelle qui leur donne de la visibilité et de l'audience. Deuxièmement, on observe une globalisation de productions culturelles auxquelles on a, soit enlevé les références que l'on considère comme folkloriques ou trop spécifiques et incompatibles avec l'internationalisation et la modernité, soit policé un discours trop subversif. En d'autres termes, le contenu a sans doute perdu de ses couleurs politiques et sociales et de ses traits culturels locaux spécifiques, mais la musique, elle, s'est diffusée jusqu'à des sphères qu'elle n'aurait pas pu atteindre sans passer par ce processus de croissance, d'apparente formalisation¹¹⁷ et de filtrage.

¹¹⁶ Le terme anglais qui se traduit par « courant principal » et renvoie à l'origine, à un courant de jazz, est celui employé par les personnes avec lesquelles nous avons travaillé sur le terrain.

¹¹⁷ Notons ici que le passage à un travail avec des maisons de productions reconnues, par exemple, n'est pas un gage de formalisation. Un groupe peut très bien travailler avec un producteur de façon informelle, même si les

Outre ce virage vers le *mainstream*, ce qui caractérise ces deux scènes, c'est leur rapport à l'informalité. Ce mode de fonctionnement a été décisif dans leur émergence et dans leur maintien ou leur évolution, qu'il soit considéré comme une « stratégie de survie » ou une ode au « *do it yourself* ». Il fut un passage obligé pour des artistes que l'industrie musicale rejetait, soit parce qu'elle dénigrait le style musical qu'ils produisaient, soit parce que leur discours contestataire lui en faisait fermer ses portes. On pourra penser que les *subtes* avaient choisi de ne pas être officiels et que cela allait dans le sens de leur position antisystème, alors que la *chicha*, par son extraction sociale migrante, était condamnée à un circuit parallèle. Toutefois, si l'on replace le discours d'insurrection de cette scène *subte* dans un contexte de conflit armé, puis de régime autoritaire, on peut rapidement comprendre que la voie de l'informalité était plus ou moins la seule qui existait pour ces groupes. La différence résiderait alors dans le fait que l'informalité, comme l'autogestion d'ailleurs, est revendiquée par la scène *subte* comme un moyen d'action contre le système, une forme d'organisation qui se veut, par essence, subversive, alors qu'elle est une évidence et la seule option pour la scène *chicha*, elle n'est pas « pensée » mais fait partie intégrante de la scène, comme un câble électrique reliant une guitare à un amplificateur.

Cette informalité se retrouve également dans les réseaux de distribution et de diffusion de ces musiques, totalement en adéquation avec le quotidien et la vie de leur public, car ils émanent de la même sphère sociale. À ce propos, de très nombreuses radios pirates naissent dans les *conos* et constituent à la fois un moyen de diffusion musicale comme un moyen d'information. Il convient ici de mentionner le fait que leur présence augmente considérablement dans la ville de Lima au début des années 1980. Si le nombre de radios « formales » (qui sont déclarées, ont des autorisations et des licences) passe par exemple du simple au double entre 1981 et 1983 (Alegria, 1993 : 247), l'augmentation la plus importante est sans aucun doute celle du nombre de radios « informales » (fonctionnant sans aucun permis ni licence) qui fleurissent dans toute la ville. Alonso Alegria expliquait cette explosion du nombre de radios informelles ou pirates, par le fait qu'elles constituaient un moyen de communication relativement facile à mettre en place :

Ce qu'il se passe c'est que la radio, parmi les [différents] moyens de communication, est celui qui est le plus efficient à la portée de toutes les bourses. Grâce à une grande avancée technologique, on peut désormais créer une radio comme une petite entreprise familiale, de la même façon que l'on crée une épicerie ou un atelier de mécanique. Ce sont des émetteurs

deux représentent des références dans le monde musical. De la même façon que l'informalité s'était répandue, comme nous l'avons vu, dans les transports et tous les secteurs de la vie urbaine, elle était également légion dans l'industrie musicale.

de courte portée, naturellement, et qui ont seulement une influence sur le quartier ou, tout au plus, sur la zone [depuis laquelle on émet]. (Alegría, 1993 : 248)

En ce qui concerne les supports audios physiques par le biais desquels se diffuse la musique, les cassettes puis CD, eux aussi pirates, se vendent sur le marché informel, comme c'est le cas pour la scène *subte*, encore plus discrète et qui fonctionne dans un milieu de connaisseurs fidèles. C'est dans et pendant les concerts que se fait plus grande part de la communication. On y on distribue les prospectus de promotions des futurs événements et c'est également sur place que l'on vend une des cassettes et des fanzines des groupes. Dans les deux cas, il convient de souligner le fait que c'est, comme pour la *chicha*, dans les concerts que tout se passe, que ce soit de l'ordre de l'émoi, de l'engouement collectif ou d'une confrontation réelle avec le danger et les forces de l'ordre. La scène *subte* existe avant tout par ses manifestations, ces scènes, que l'on monte là où l'on peut et dont la force réside dans la performance scénique et musicale, dans la représentation. Il s'agit de musiques qui vont se voir et auxquelles on participe, en chantant, en dansant ou en prenant simplement le risque d'être présent, comme ce fut le cas pendant la période de conflit armé.

Les espaces occupés par les concerts dans la ville, qu'ils soient étendus dans les *conos* ou réduits dans le centre-ville, sont autant de lieux plus ou moins temporaires qui redessinent les contours et les catégories sociales de la ville de Lima. En effet, ces lieux où s'organisent les concerts sont ainsi un terrain de recherche intéressant car c'est dans ces mêmes espaces que se regroupent des personnes issues de différents endroits de la ville, mais qui en tant que public et par leur adhésion au discours et au spectacle qui leur sera donné, créent, pour le moins dans cet « ici et maintenant », une cohésion sociale. Nous verrons plus en amont que cette question des espaces où jouer, où se représenter, est restée pendant longtemps un problème central et récurrent pour l'actuelle scène alternative, sans cesse à la recherche de nouveaux locaux.

Les deux mouvements, *chicha* (à ses débuts) et *subte* se situent donc en dehors des sentiers battus par l'industrie culturelle – ce qui est indépendant de leur audience –, par l'extraction sociale de leurs protagonistes, par leur discours, leurs réseaux de diffusion et de production, et par les lieux où ils se donnent à voir à leur public. L'insurrection musicale dont parlait Wilfredo Hurtado Suárez pour la *chicha* et qui est le trait caractéristique de la scène *subte*, pourrait mettre les deux mouvements dans une position de résistance, qu'elle soit politique ou culturelle, née d'un rapport de domination dans lequel elles occupent une position subalterne. Jaime Bailón et Alberto Nicoli établissent ainsi un parallèle avec d'autres mouvements culturels ou politiques propres à la fin du XX^e siècle, qui naissent d'une résistance

au monde industriel (Bailón & Nicoli, 2009 : 12). Toutefois, bien qu'il soit séduisant d'envisager ou d'analyser ces deux courants comme une résistance face à un système politique, au capitalisme ou à la globalisation, la réalité ne va pas forcément dans ce sens. Imaginons ainsi que nous serions ici, pour le cas de la *chicha* comme de la scène *subte*, face deux manifestations d'une « infrapolitique des dominés » de James Scott et qu'elles fassent partie de la « [...] grande variété de formes discrètes de résistances qui n'osent pas dire leur nom » (Scott, 2009 : 33). La résistance, dans ce cas-là, s'organise comme une critique du pouvoir ou comme le rejet d'injonctions, le refus de se soumettre à un ordre, par la production d'un « texte caché ». Ce dernier serait partagé par les dominés et diffusé volontairement hors de l'atteinte du pouvoir (soit parce qu'il passe par d'autres réseaux, soit parce que son contenu est à double sens) qui lui, diffuse et se légitime par un « texte public » auquel les dominés feignent adhérer ou auquel ils adhèrent en partie (*ibid.*). L'infrapolitique se situerait donc entre ces deux textes, dans tous les arts de déguisement de ce texte subversif. Dans le cas du Pérou et de Lima, si la scène *subte* pourrait se plaier dans cette infrapolitique, comme la *chicha* pourrait tout à fait avoir une étiquette de mouvement de résistance culturelle, ces interprétations semblent ne pas correspondre avec la réalité. Premièrement, la scène *subte* ne se positionne pas dans un rapport de domination face à un pouvoir politique puissant qui l'opprime, mais au contraire comme critique et une dénonciation d'un pouvoir politique auquel elle ne croit pas. Elle reste discrète et appelle à la révolte sans feindre une adhésion au « texte public », au discours du pouvoir, elle est, par essence et « viscéralement », rebelle. Deuxièmement, en ce qui concerne la *chicha*, elle n'a jamais eu, comme nous l'avons vu, une vocation de résistance face à un pouvoir hégémonique qui lui aurait imposé un discours ou une forme de production, au contraire. En effet, si la scène *subte* est antisystème, la *chicha* serait « pro-système », si l'on considère le capitalisme populaire et le libéralisme comme systèmes et comme cadres. La présence et l'action de l'État dans la régulation économique et dans l'action sociale pour endiguer la crise étant devenue aussi faible que la crédibilité des hommes et femmes politiques. Ce n'est plus cet État qui est ou qui fait système, mais bel et bien les lois du capitalisme et du profit individuel par l'informalité qui, elles, deviennent le système. Il nous semble donc impossible de considérer la *chicha* comme une forme de résistance antisystème alors qu'elle émerge de ce même système et qu'elle n'aspire qu'à y grandir. En ce sens, l'informalité économique serait alors difficilement envisageable comme une « infrapolitique économique » dans le sens où elle est très rapidement devenue une norme.

Les mouvements culturels en question sont ainsi à considérer non pas comme des réponses à un système ou à un marché culturel, mais plutôt comme la création de systèmes d'action et de marchés propres, qui viennent s'adapter à contexte économique particulier et à d'autres secteurs et industries auxquels ils sont liés. À ce propos, George Yúdice mettait d'ailleurs en avant une interconnexion entre les différents secteurs de l'art et de la culture, en partant par exemple de l'insertion de l'industrie musicale dans un réseau d'industries du divertissement (Yúdice, 2001 : 639). Selon lui, ce qui caractérise avant tout les arts et la culture dans cette période charnière des années 1990 et 2000, ce sont les liens qui existent entre les différents champs de la culture et les industries qui se nourrissent, s'influencent et parfois se conditionnent les uns les autres. En n'hésitant pas à établir des ponts entre littérature, photographie, radio ou tourisme, il esquisse ainsi des « constellations » d'activités et de productions liées entre elles par des connexions multiples, propres à un contexte globalisé :

Le secteur des arts et de la culture s'est restructuré en trois ensembles intégrés. Les livres, la musique, la radio, le cinéma, la télévision et la presse, par exemple, se sont organisés en constellations, chacune [de ces entités] s'alimente des autres réciproquement et commencent à se lier par des fusions multimédiatiques et interactives de télévision, d'ordinateur et d'Internet. Une autre constellation inclue les artisanats, les festivals, les musées, le folklore, les arts visuels et les arts scéniques, réunis autour du tourisme qui, à son tour, garde une relation avec les industries de transport, d'hôtellerie et de programmes universitaires spécialisés dans l'étude du patrimoine national et local. En troisième lieu, on pourrait voir se détacher une constellation qui réunisse le dessin industriel et celui de la mode, la photographie, les revues spécialisées, etc., qui s'agglutinent autour des arts appliqués. Il faut souligner que ces constellations s'entrelacent aussi entre elles. Par exemple, l'informatique et la télévision ont intégré des aspects de la production muséologique, lesquelles culminent dans des présentations au style Disneyland et également dans des *shoppings* où l'art et le design se vendent comme n'importe quelle autre marchandise, et aussi sur Internet [...]. (Yúdice, 2001 : 639-640)

De la même manière que nous proposons de déplacer le point de vue quant aux migrants andins et de regarder ce groupe social par un autre biais que celui d'un rapport de domination et donc d'action « contre » ou « en résistance », *chicha* et *subte* peuvent s'envisager comme deux champs de création, culturelle et organisationnelle (dotés de leurs propres réseaux de diffusion et de distribution), qui sont totalement en lien avec d'autres secteurs industriels, culturels et économiques. S'il devait y avoir une sorte d'élément transversal et conditionnant qui touche toutes ces dimensions et les façonne, il s'agirait, à notre sens, du public-consommateur de ces « constellations ». Si nous revenons aux scènes *subte* et *chicha* à proprement parler, dans ces cas-là, elles véhiculent une façon de faire et une représentation de la réalité qui correspond à celle des personnes qui les produisent et à celle des personnes qui y adhèrent et se reconnaissent ou s'identifient à ces productions. Santiago Alfaro Rotondo, dans une analyse du marché généré par la musique *chicha* à proprement parler, établissait également

des relations entre différents secteurs et finissait par conclure son étude sur l'évidence d'une triangulation entre marché, culture et identité qui nous paraît particulièrement pertinente :

La première conclusion que nous pouvons tirer du cas étudié est que la culture, considérée comme un répertoire d'action et de représentation, influence le comportement des agents économiques. Le marché produit de la culture, mais la culture produit également des marchés. La transcendance qu'ont certains concerts ne s'explique pas seulement par l'importance acquise par le secteur tertiaire dans le capitalisme global ; le grégarisme du public et la division structurelle du marché entre deux scènes, ne peut se comprendre sans prendre en considération l'importance de la construction d'identités régionales pour un secteur de consommateurs. (Alfaro Rotondo, 2015 : 176)

Cette triangulation est en effet au cœur de notre propos et c'est sans aucun doute à partir de cette base qu'ont en commun la *chicha* et la musique *subte* qui ont nourri et influencé la scène alternative actuelle, que l'on peut parvenir à aborder question de l'identité péruvienne qui est au cœur de son discours. L'adhésion d'un certain public au mouvement *subte* reposait ainsi sur le fait que ces personnes se reconnaissaient dans le discours, mais avant tout dans la façon de fonctionner de cette scène, c'est-à-dire dans une autogestion revendiquée comme subversive par des groupes auxquels elles s'identifiaient. L'adhésion du public de la musique *chicha* reposait elle aussi, nous l'avons évoqué, sur ces ressorts d'identification, non seulement dans le discours et les paroles des chansons, mais également dans l'organisation de cette scène qui correspondait, du fait qu'elle soit née dans les quartiers formés par la migration andine, à la réalité et au quotidien de ces personnes. Le marché culturel se crée ici à partir de ces mouvements qui, plutôt que d'essayer de se fondre dans un patron sonore pouvant séduire une industrie musicale « officielle », telle que celle du rock péruvien ou du folklore, construisent leurs propres réseaux, en adéquation avec leurs protagonistes et leurs consommateurs qui s'identifient les uns aux autres.

Le public se fédère ainsi autour et dans un système culturel qui génère, à partir de son évolution, ses créations et ses façons de faire, un sentiment d'appartenance, dans un contexte urbain totalement nouveau et dans un contexte politique instable qui, tous deux, conditionnent ce système. L'identité, dans ce cas-là, n'est plus seulement l'objet d'un discours exogène, comme nous avons pu le voir dans le cas de l'indigénisme par exemple, mais aurait alors l'opportunité de devenir un outil, la construction collective d'un discours sur soi partir de nouveaux communs propres à la modernité et à ses paradoxes.

Lorsqu'il devient l'objet permettant de faire le lien entre une culture et un marché ou de générer un marché à partir d'une culture vis-à-vis de laquelle on ressent un sentiment d'appartenance, le discours identitaire se fragmente, se morcelle, se module librement en

fonction de ces deux pôles. L'identité comme concept multiforme ou comme argument politique, le sentiment d'appartenance circonstanciel, l'opportunisme identitaire ou encore la péruanité devenue label ou garantie d'authenticité, envahissent alors les discours actuels, allant des chansons de la scène alternative aux publicités et aux discours politiques, du racisme au multiculturalisme, de la tradition à l'hyper-connexion au monde global.

1.3.3 Morcellement et appropriation des discours sur l'identité

Nous avons, au cours de cette première partie, montré que les aspects économiques et politiques étaient totalement structurants des pratiques et productions culturelles, dont ils conditionnent également la naissance, dans le cas de Lima. Dans un contexte post-migration qui n'est pas, comme nous l'avons vu, celui d'une invasion de l'espace urbain mais s'apparente plutôt à une transformation si profonde dans sa substance qu'elle en serait une création urbaine, les compositions et recompositions de catégories sociales et identitaires n'en sont que multipliées. Pour terminer de planter le décor dans lequel est née la scène alternative actuelle et le brouhaha au milieu duquel elle se met elle aussi à parler d'identité, nous reprendrons ici quelques repères concernant l'identité comme étant l'objet de discours qui se sont multipliés et sous quels auspices elle est actuellement donnée à voir et médiatisée à Lima.

Parmi les facteurs qui semblent avoir été à l'origine d'un morcellement des discours sur l'identité, le retrait ou l'affaiblissement de l'État dans la prise en charge de cette question reste une cause évidente. Nous avons vu avec Henri Favre que la position de l'État avait évolué dans les années 1980, avec un passage progressif d'une « [...] politique intégrationniste à une politique de gestion ethnique » (Favre, 2009 : 113). En d'autres termes, après avoir tenté « [...] l'intégration des masses indigènes dans la structure nationale de classes » (Favre, 2009 : 112), en fomentant indirectement la migration vers la côte pour créer de la main d'œuvre qui servirait dans les nouvelles industries, on essaya de faire machine arrière face à une affluence inattendue de population andine. On valorisa une andinité de migrants qui revenait, selon l'auteur, à « les congeler dans l'archaïsme et la misère » (Favre, 2009 : 123). Au beau milieu de ce qui pourrait être une tentative d'endiguer un flux migratoire trop important ou de trouver une solution pour gérer une main d'œuvre non qualifiée et surnuméraire, arrive le tournant vers le néolibéralisme, qui transforme alors le discours étatique ou officiel sur l'identité. La culture populaire nationale correspondant au folklore andin que l'on était en train de valoriser se retrouve alors sous-divisée et relativisée, dans le sens où l'État se décentralise et se régionalise, dans un « contexte de

grande braderie néolibérale » (Favre, 2009 : 113). Les années 1990 sont ainsi celles où arrive au Pérou l'idée du multiculturalisme, solution empirique et résultant de la décentralisation politique par la reconnaissance, entre autres, d'autorités traditionnelles locales. C'est ce cadre que l'on retrouve dans plusieurs pays d'Amérique Latine : l'État se retire d'une gestion globale de la question de l'identité qui est alors devenue une question d'ethnicité, propice au fractionnement des discours, avec « [...] la Constitution péruvienne de 1993 [qui] consacre le principe du multiculturalisme » (Favre, 2009 : 115).

Ce qu'il se passe alors sous le gouvernement d'A. Fujimori avec cette thématique est comparable au processus de la formalisation de l'informalité que nous avons évoqué. Face à la multiplication des revendications ethniques et indigènes locales, plutôt que d'essayer de former un discours fédérateur autour d'une identité nationale et d'une nation péruvienne, l'État approuve et favorise le morcellement des discours et revendications identitaires. Irène Bellier questionnait ainsi en 2011, l'impact du multiculturalisme qui pouvait aussi bien servir les intérêts des peuples autochtones en leur donnant une visibilité, que « fragmenter les sociétés » (Bellier, 2011 : 105). On pourrait alors considérer que ces politiques multiculturelles et la « configuration d'un acteur autochtone » qu'elles entraînent, sont une forme d'intégration à une communauté nationale, non pas par l'assimilation, mais par la participation politique de ces peuples considérés comme autochtones : « [...] le statut des indigènes a changé : ils ne sont plus seulement les victimes d'un processus de développement qui les marginalise ou les déplace, ils s'efforcent de prendre pied dans les structures décisionnelles » (Bellier, 2011 : 108).

En adoptant ce point de vue, le morcellement identitaire ou ethnique débouche, selon Irène Bellier, sur une sorte de mise à niveau ou de nouvelle mise en perspective de l'autre :

L'émergence de leaders autochtones qui sont le produit de l'éducation, qui voyagent dans le monde entier et deviennent des interlocuteurs privilégiés des agences de l'ONU, induit une mutation dans les sciences humaines et sociales, invitées à revisiter leurs méthodologies et à travailler « avec » les autochtones et non plus « sur » eux ». (*ibid.*)

Le multiculturalisme aurait ainsi permis aux sciences humaines, dont l'anthropologie, de s'approcher un peu plus près du vieux rêve d'une étude de l'autochtonie ou de l'indigène, qui soit à la fois éthique, réaliste et participative, en impliquant enfin le fameux « autre », dans la recherche et l'analyse des relations sociales. Si d'un côté l'anthropologie se libère du carcan d'un regard depuis l'extérieur et, dans une certaine mesure, de sa condamnation à produire un « discours sur », les arguments relatifs à l'ethnicité fleurissent dans bon nombre de revendications politiques. En effet, la reconnaissance identitaire d'un groupe en tant que

« peuple autochtone » s'avère être d'une importance politique décisive car elle revient à légitimer la revendication d'un territoire par ce groupe. Il en est de même pour le discours écologiste qui connaît, selon Carmen Salazar Soler, un processus d'ethnisation dans lequel l'association de croyances locales et de proximité avec la nature d'un groupe ethnique donné deviendra un argument de lutte écologique (Salazar Soler, 2009 : 187). Cela ira parfois jusqu'à l'exemple moralisateur d'une société vivant en harmonie avec la nature, aux antipodes de notre monde moderne, pollueur, individualiste et, bien entendu, condamné. Dans ce cas-là les ONG sont alors les agents principaux de la diffusion de ces idées qui associent ethnicité et écologie, particulièrement prégnantes dans le cas de l'Amazonie péruvienne. Dans un contexte « [...] d'exacerbation de l'ethnicité comme d'une des manières de lutter contre les effets et les conséquences de la libéralisation économique mondialisée », on se retrouve face au développement de stratégies, à partir de cette ethnicité, dans lesquelles on reconnaît « [...] le pragmatisme des acteurs sociaux qui instrumentalisent l'ethnicité et fonction de leurs besoins et de la géopolitique actuelle » (*ibid.*).

Compte tenu de la puissance de l'argument ethnique et des politiques allant vers la reconnaissance d'un Pérou multiculturel, on peut aussi observer, en plus d'un morcellement des discours et de l'identité, des processus de création ou d'appropriation identitaire. Valérie Robin et Carmen Salazar parlent alors dans ce cas de phénomènes d'ethnogenèse :

[Les phénomènes d'ethnogenèse sont] entendus comme des phénomènes de création et/ou de recomposition d'une ethnique particulière, souvent utilisée comme moteur d'action collective pour les mouvements sociaux et comme un instrument politique qui est devenu, dans certains cas, indispensable pour obtenir des droits socio-économiques fondamentaux. (Robin & Salazar Soler, 2009 : 14)

Elles soulignent également le fait que l'ethnogenèse peut être un traitement de l'identité à laquelle on va donner une forme particulière et ce, à des fins précises, politiques et économiques. Les auteures reprennent alors la définition qu'en donne Kristopher Schipper en expliquant que le phénomène regroupe, dans le *Dictionnaire de l'ethnologie* de Pierre Bonte et Michel Izard (Schipper, 2004 : 787-789):

[...] une diversité de processus qui vont de la renaissance et de la prise de conscience d'appartenir à un groupe spécifique (*ethnic revival*), à l'émergence de nouvelles identités collectives, tout comme la manipulation délibérée et à des fins politiques de symboles pseudo-historiques pour certains groupes, à la recherche d'une construction identitaire spécifique qui les situe au sein du cadre d'un État moderne. (Robin & Salazar Soler, 2009 : 14)

Si l'on retrouve un processus d'ethnogenèse ou de recréation identitaire à des fins politiques dans le cas des populations indigènes qui revendiquent une appartenance à tel ou tel groupe autochtone de façon légitime, cela vient éloigner ou rendre encore un peu plus difficile la cristallisation d'identité nationale et d'une nation péruvienne.

Après un tournant de l'assimilation vers le multiculturalisme, l'État, par le biais de la création de Promperú en 1993, essaie peu à peu de donner des repères de ce qu'est l'identité péruvienne à valoriser, tant aux Péruviens qu'au reste du monde. Cette organisation qui dépend du Ministère du Commerce extérieur et du Tourisme agit et fonctionne comme une « Commission de promotion du Pérou pour l'exportation et le tourisme »¹¹⁸. Promperú est devenu le diffuseur du discours officiel sur l'identité qui, bien entendu, ne fait pas l'unanimité. L'entreprise était périlleuse, compte tenu de la diversité sociale et culturelle péruvienne et de l'enjeu qui résidait dans cette promotion : développer le tourisme, un secteur d'activité lucratif. Comment parler alors de tous les Péruviens et de toutes les cultures de façon égalitaire ? Comment préserver, protéger la diversité en l'incluant dans le patrimoine ou dans le programme des *tours operator* ? Véritable patchwork culturel directement venu de Lima, la campagne « *Más peruano que...* » (« Plus Péruvien que... ») lancée en 2015, aurait pu être envisagée comme une tentative de transcender le multiculturalisme avec l'idée de nation. On aurait ici placé la nationalité au-dessus de certains traits culturels qui n'étaient pas discrédités mais, au contraire, mis en avant et valorisés comme des éléments formant officiellement la culture péruvienne. Écrits avec le lettrage fluo caractéristique de la *gráfica popular* calligraphiée, les slogans posaient des éléments ou marqueurs culturels comme étant traversés par la péruanité envisagée dans sa définition la plus ample d'appartenance à une nation dont les contours ne sont pas encore fixés. On trouvait parmi ces slogans les exemples suivants : « *Más peruano que el ceviche* », « *Más peruano que la canción criolla* », « *Más peruano que la chicha* », « *Más peruano que el ají de gallina* »^{119 120}, etc. Cette campagne reposait ainsi sur la mise en avant d'une identité qui rassemblerait les Péruviens à partir d'éléments se trouvant, *a priori*, à la portée de tous, du moins dans le cas de la capitale. Le Pérou n'était alors plus seulement un glorieux passé Inca, un lointain Machu Picchu ou une forêt amazonienne inaccessible, mais se retrouvait à n'importe quel coin de rue, à portée de main ou de *carretilla*. Par la double

¹¹⁸ D'après la page web officielle : <http://www.promperu.gob.pe>

¹¹⁹ Le *ceviche* ou *cebiche* et l'*ají de gallina* sont deux plats emblématiques du Pérou et avant tout de la Côte.

¹²⁰ Cf. Annexe 9.

valorisation, d'un produit péruvien et d'une identité nationale transcendante, Promperú proposait alors un nouveau discours sur une identité à la fois ouverte et englobée par une nation.

La critique émergerait ici du fait que cette « nation » n'a pas été définie et que, dans les discours, on revendiquera plus une appartenance locale que nationale dans la description de ce que l'on est. Il faudra attendre le mois de juillet 2018 et la Coupe de Monde de football en Russie pour voir le pays tout entier porter les couleurs de son drapeau. Tous étaient, plus que jamais, Péruviens de la *Blanquirroja*¹²¹, pour soutenir une équipe de retour dans la grande cour du football mondial après 36 ans d'absence. Les fâcheux y verront alors un grand opportunisme ou une forme de mauvaise foi avec des Péruviens qui brandissent leur drapeau dans un stade au bout du monde et hurlent leur hymne national alors qu'ils se sont expatriés ou sont de ceux qui abandonnent tout sentiment d'appartenance à un collectif ou à une nation si cela peut leur permettre de servir leurs intérêts personnels. Les optimistes y verront, eux, une occasion qui a enfin rassemblé les Péruviens autour d'un événement dont ils étaient fiers et dans lequel ils participaient indirectement, en encourageant leur équipe et en portant les couleurs de leur pays. C'est dans l'espoir ou dans la victoire qu'ils se rassemblent sous un même drapeau, mais ils peuvent aussi faire corps face à une « menace » extérieure. Le cas de l'appellation du « Pisco », alcool de raisin désormais officiellement péruvien, en est un excellent exemple, car le Pérou vient très récemment d'obtenir l'exclusivité de l'appellation, alors qu'une amère dispute avec le Chili soulevait les passions depuis plus de neuf ans¹²². Le sujet, dont se sont emparés les médias audiovisuels et la presse a ainsi, dans une certaine mesure, rassemblé les Péruviens qui estimaient pour la plupart qu'il s'agissait-là d'une attaque ou d'une atteinte au patrimoine national, qui plus est de la part du vieil ennemi voisin, le Chili¹²³. Pendant ce « conflit » et au moment de sa plus grande médiatisation en 2017, la consommation de Pisco au Pérou a augmenté de plus de 14% et s'est maintenue après ce boom¹²⁴, alors que le pays en revendique fièrement sa propriété.

¹²¹ Contraction de « *blanca y roja* », « blanche et rouge », couleurs du drapeau péruvien et nom du club de supporters de l'équipe nationale.

¹²² Depuis 2010, une dispute pour la propriété intellectuelle du Pisco s'était nouée entre le Chili et le Pérou. Le Pérou, vainqueur de la joute juridique est désormais le seul pays à pouvoir donner le nom de « Pisco » à cet alcool, depuis janvier 2019 et une décision l'Intellectual Property Appellate Board d'Inde, arbitre du conflit.

¹²³ Dans les discours de nombreux Péruviens se retrouve une forme de rancœur vis-à-vis du Chili, qui remonte selon les personnes, à la Guerre du Pacifique (1878-1884) où le Pérou a perdu une partie de son territoire, défaite qui n'aurait jamais été « digérée » par les Péruviens.

¹²⁴ Chiffre donné par la Ministre de la Production de l'époque, Lieneke Schol. « Pisco: Consumo nacional de pisco alcanzó su pico más alto en los últimos diez años en 2017 », Journal électronique *Gestión*, 2 février 2018. [En ligne] Consulté le 21/01/19. <https://gestion.pe/>

Magnifique dans l'échec sportif et orgueilleux de son alcool national, le Pérou se rassemble aussi rapidement qu'il se morcelle au gré des intérêts politiques et économiques de chacun. Cela est particulièrement visible à Lima où le trait commun partagé et qui serait une caractéristique qui rassemblerait les Liméniens en transcendant leur individualisme serait l'informalité. Cette dernière se positionnerait au-dessus des caractéristiques individuelles et du morcellement identitaire, à l'image d'un « *Más informal que individualista* » ou « *Más informal que la combi* », pour reprendre les slogans de Promperú. Alex Huerta Mercado développe cette idée d'un « nous informels », caractéristique certes peu valorisable et difficile à assumer, mais fonctionnant cependant au quotidien et dans toutes les catégories sociales.

Nous sommes « informels », dans le sens où nous nous soustrayons souvent à la formalité et que nos attitudes tendent à la réussite d'une manière qui privilégie l'habileté plus que l'effort, la joie plus que le sérieux, l'amitié et le compagnonnage plus que le mérite du travail.

Je suis certain que nous ne pouvons pas faire de généralités sur quelque chose d'aussi individuel que le caractère, et que de parler d'une « identité liménienne » est presque impossible, mais permettez-moi d'avancer une idée qui, loin de généraliser, prétend chercher une particularité qui caractérise une grande partie des liméniens et moi-même, par conséquent.

Il s'agit en réalité d'affronter la vie d'une façon aussi rebelle qu'efficace et, je crois, aussi joyeuse qu'agréable dans une ville qui apparaît comme dure et vous défie. (Huerta Mercado, 2001 : 341)

C'est dans ce contexte d'une nébuleuse culturelle et identitaire où l'informalité règne dans tous les secteurs et où les frontières entre les classes sociales et les quartiers dans la capitale sont aussi aléatoires et fluctuantes que les arrêts des *combis*, que naissent et grandissent les groupes qui se revendiquent le fait de former une scène alternative et indépendante. Le panorama historique, politique, économique et culturel que nous venons de présenter nous permet ainsi de nous approcher au mieux des logiques et rapports sociaux qui régissent cette scène et d'observer comment elle s'est construite, avec ses hésitations, ses succès et ses paradoxes. Sans toutefois avoir la prétention de nous mettre dans la peau de ces musiciens et artistes plasticiens issus de divers horizons, nous pouvons désormais plus facilement comprendre à partir de quels impératifs et selon quelles stratégies ils sont parvenus à gagner ou à créer un espace sur la scène musicale péruvienne et à représenter une partie de leur génération.

2 LA *MOVIDA*

2.1 CARACTÉRISTIQUES DE CETTE SCÈNE LIMÉNIENNE

2.1.1 « *No somos originales, somos herederos* »¹²⁵

Nous proposons d'ouvrir cette seconde partie par quelques lignes introductives afin de présenter ce qui correspond, d'un point de vue temporel, à un passage à l'actualité et, de fait, à notre travail de terrain. Le titre que nous avons choisi pour cette sous-partie est une illustration plutôt représentative du discours général des artistes avec qui nous avons travaillé lorsqu'ils souhaitent se définir. Ils se présentent comme des « héritiers » qui auraient reçu des influences multiples, qu'elles soient andines, amazoniennes, étrangères ou propres au monde urbain, transformées et remaniées au prisme de la vie à Lima, de son histoire, de son fonctionnement et des rapports sociaux qui s'y tissent.

Notre enquête de terrain s'est faite au fil de plusieurs séjours au Pérou et nous nous sommes rapidement rendue compte de la complexité des relations qui existent entre les groupes formant ce mouvement culturel qui semble en perpétuelle voie de fédération. Ce qui caractérise ces 12 collectifs ou artistes et les rend d'autant plus difficiles à saisir, c'est le fait qu'ils évoluent de façon très rapide, se transforment et créent en continu, tout en relayant leurs activités sur les réseaux sociaux. Carlos Iván Degregori, dans son introduction du recueil d'articles *No hay país más diverso*, expliquait que l'anthropologie devait impérativement prendre en compte la communication pour étudier le monde global. Dans les cas étudiés, nous verrons que cette communication, entre les groupes et avec leur public ou leurs clients, passe par une très grande activité sur Facebook et Instagram, qui jouent le rôle de plateformes sur lesquelles transitent les musiques, les images et également les discours qu'ils souhaitent diffuser sur ce qu'ils sont et font.

En situant l'étude de la diversité culturelle dans ce contexte, notre discipline a potentiellement une pertinence analytique et critique. Potentiellement, car cela dépend du fait que les anthropologues soient pertinents, qu'ils soient capables de faire des virages indispensables pour être utiles et nécessaires dans ce nouveau chapitre de l'histoire, non pas à partir des rêves passéistes, mais avec l'expérience concrète de tous les jours, qui nous montre que les thèmes culturels sont là, à l'ordre de jour, attendant qu'on les aborde avec les instruments théoriques et méthodologiques les plus adéquats pour pouvoir réaliser une compréhension critique de la société. (Degregori, 2005 : 16)

L'activité sur les réseaux sociaux fait partie intégrante de notre enquête de terrain, dans une perspective similaire à celle que propose Carlos Iván Degregori, nous les considérerons

¹²⁵ En français, « Nous ne sommes pas (les) originaux, nous sommes les héritiers », cette phrase fait partie d'un graphisme de Brochagorda de 2016. Cf. Annexe 11.

comme les vecteurs de diffusion d'une expérience du quotidien. Il ne s'agit pas là d'une réalité parallèle ou d'un prolongement de la réalité, mais bel et bien d'un espace de communication réel où l'audience et les réactions aux discours sont, pour l'anthropologue, particulièrement visibles et viennent compléter de façon très riche l'observation, les entretiens et l'enquête. Ainsi, notre propos sera par exemple émaillé de nombreuses références à des publications faites par les acteurs sur Facebook, que nous proposerons de mettre en perspective comme autant de discours publics des artistes sur eux-mêmes.

C'est en suivant ces groupes entre 2015 et 2018 que nous sommes parvenue à dresser peu à peu un portrait général de ce mouvement qu'eux-mêmes ne parviennent pas à nommer, mais qui se revendique alternatif et indépendant. Au fil d'une quarantaine d'événements, allant des concerts aux ateliers de peinture pour le public et en passant par les *ferias*, nous avons pu dégager peu à peu des discours différents, qui parfois se contredisent et mettent, comme nous le verrons un peu plus loin, volontés affichées, enjeux et stratégies dans des positions paradoxales.

Nous entrerons progressivement dans le cœur de notre enquête de terrain jusqu'aux salles de concerts, aux pots de peinture fluo, aux câbles de son et aux discussions politiques, en commençant par essayer de comprendre quels sont les événements culturels qui furent, selon les acteurs, déterminants dans la naissance de cette scène et dans son développement, à la fin des années 2000.

Le point de bascule des années 2000 : retour en force de la chicha et affirmation du rock péruvien

La grande majorité des artistes et groupes avec lesquels nous avons travaillé se sont formés ou ont créé leur marque à la fin des années 2000. Il semblerait que plusieurs éléments, à la fois culturels, communicationnels et médiatiques aient donné aux productions de ces jeunes Péruviens une teinte particulière. Samuel Gutiérrez, graphiste de Nidea-Familia Gutiérrez, qui avait alors une vingtaine d'années et travaillait avec des groupes de musique issus de la scène *subte* explique :

Il y avait, à ce moment-là, une nette résurgence et renaissance de la *gráfica popular*. Cela se combine avec la *cultura popular*, avec la *chicha* et, dans mon cas, avec le *hardcore* et le punk. [...] Aujourd'hui, la culture *chicha* n'est plus une mode, c'est devenu un classique,

quelque chose qui est établi, c'est une base qui a presque 30 ans et qui va se développer encore plus.¹²⁶

En effet, si l'on se fie aux propos de Samuel (qui sont assez représentatifs du discours général des artistes du mouvement), une nouvelle vague de musique *chicha* se serait formée après 2005. Elle séduit pour la première fois une génération adolescente et de jeunes adultes des classes moyennes-hautes, jusqu'ici frileuses face à cette *cumbia* péruvienne à laquelle on trouvait encore des accents kitch. En à peine plus de deux années, la *chicha* se voit ouvrir les portes de certaines salles de concerts ou bars qui s'en moquaient et la parodiaient peu de temps auparavant. Elle devient une musique jeune et, nous le verrons, « alternative », avant que son esthétique ne soit finalement consacrée comme un courant artistique à part entière, quelques années plus tard.

Il est intéressant ici de voir que cette nouvelle vague se construit dans un rapport avec l'extérieur du pays, avec ce que l'on exporte et, en quelque sorte, ce qui fonctionne à l'étranger. Alex Huerta Mercado, dans une conversation que nous avons eue en 2015 alors que nous commençons à travailler sur cette thématique, nous avait expliqué qu'il situait le point de bascule de ce qu'il appelle lui aussi un *revival* à partir de 2007 et de la disparition du groupe de *cumbia* péruvienne Néctar. Tous les membres du groupe moururent cette année-là dans un accident de bus alors qu'ils faisaient une tournée en Argentine. Ce fait divers tragique fut bien évidemment largement médiatisé par les télévisions péruviennes ce qui aurait eu pour effet de donner au groupe une sorte de visibilité *post mortem* au-delà des secteurs sociaux populaires qui écoutaient sa musique. Les élites et l'industrie culturelle péruvienne « officielle », se seraient alors rendues compte que ce style musical méprisé s'exportait, et qui plus est dans un pays considéré comme le plus occidentalisé d'Amérique Latine, comme un modèle de développement et de modernité. Cet événement pourrait ainsi avoir contribué au fait que la *chicha* entre peu à peu dans les préoccupations et goûts musicaux d'une élite qui fixait les tendances et les orientations de l'industrie musicale.

Outre l'accident de Néctar, Alex Huerta Mercado et la plupart des artistes de la scène alternative parlent d'un autre événement qui selon eux aurait favorisé une valorisation de la *chicha* et de nouvelles créations à partir de ce genre musical au-delà des secteurs dans lesquels elle évoluait, sur le même schéma qu'une sorte de validation du style à l'étranger. À la fin de

¹²⁶ « *Había, en este momento, un claro resurgimiento o renacimiento de la gráfica. Eso se combina con la cultura popular, con la chicha y, en mi caso, con el hardcore y el punk. [...] Hoy, la cultura chicha ya no es una moda, se volvió un clásico, algo que tiene sentado, una base de casi 30 años y que se va a desarrollar más aún.* », Samuel Gutiérrez, 2017.

la même année, l'album *The Roots of Chicha - Psychodelics cumbias of Peru* sort d'un studio de Brooklyn sous le label Barbès. Il s'agit là d'une compilation de chansons de *chicha* réunies par le français Olivier Conan et jouée par son groupe, aujourd'hui incontournable sur Youtube lorsque l'on cherche à écouter tel ou tel artiste de *chicha*¹²⁷. La sortie de cet album est une véritable consécration du style musical sur la scène internationale : après l'Argentine, la *chicha* séduit aux États-Unis. Déclat ou coïncidence, un an plus tard, cette nouvelle vague de *chicha* monte au Pérou sur le même principe de compilation de succès des années 1980 et 1990, mais cette fois-ci joués par un groupe péruvien, aujourd'hui internationalement connu : Bareto. Sobrement intitulé *Cumbia*, leur album de reprises sort en 2008 et le succès est immédiat au Pérou. Le groupe, qui jusqu'alors jouait du reggae dans les bars de Barranco, amorce un changement de style radical qui s'avère réussi et devient un emblème de la scène péruvienne et une référence internationale, avec de nombreuses tournées, notamment en Europe et aux États Unis. Notons que ce succès de Bareto est en particulier dû à ses *covers* de classiques de *cumbia* péruvienne ou de *chicha* et au choix de faire ces reprises dans le même style que les productions originales, telles qu'elles auraient pu voir le jour vingt ans plus tôt, sans réaliser de travail de « fusion » musicale avec d'autres styles par exemple.

C'est à partir de cet intérêt depuis l'étranger, puis de l'émergence de la *cumbia* ou de la *chicha* dans d'autres lieux que les *conos*, jouée et écoutée par des personnes issues de la classe moyenne-haute, qu'elle devient un « classique » péruvien, pour reprendre les propos de Samuel, cités plus haut. Le style, après avoir été valorisé, ou du moins validé par une audience ou un intérêt à l'étranger, commence à s'écouter à Lima dans des secteurs sociaux et des lieux de concerts qui le rejetaient jusqu'alors. Pour ces personnes, le phénomène serait de l'ordre de la révélation et de la transformation du statut d'une musique que l'on entend depuis enfant à la radio dans les bus et les marchés : elle passe de fond sonore urbain à un style musical à part entière, dansant, exportable, pouvant devenir *mainstream* tout en gardant une substance populaire et alternative, par son origine.

La *gráfica popular*, intimement liée à la musique *chicha* et aussi présente que cette dernière dans le paysage urbain, en particulier avec les affiches sérigraphiées, connaît, elle aussi, une ascension fulgurante dans les goûts des classes moyennes-hautes en devenant un style artistique à part entière. C'est par l'exposition *¡A mí que chicha!* au Centre Culturel d'Espagne à Lima en 2013, que la *chicha* entre pour la première fois de façon officielle dans la catégorie

¹²⁷ Un second album, sur le même principe de compilation, sort en 2010, intitulé *The Roots of Chicha 2*.

d'un art « muséifiable ». Sérigraphies, photographies de concerts, de scènes de fêtes et d'enivrement sont alors exposées, tout comme les travaux d'artistes peintres alors considérés comme *chicha* – de par le monde dans lequel ils évoluent et les thématiques dont ils traitent –, c'est là tout un monde qui entre alors dans une galerie d'art, sous la direction d'Alfredo Villar, le commissaire d'exposition. On peut considérer cet évènement comme une irruption au sein d'un espace où l'on ne voyait pas cette esthétique, avec, pour annoncer et faire la promotion de l'exposition, une immense affiche, tendue sur la façade du centre culturel, totalement inspirée des affiches de concerts¹²⁸. La publication d'un catalogue de l'exposition vient donner une permanence à l'exposition et fixe un évènement qui a marqué les artistes plasticiens avec qui nous avons travaillé et en conservent la trace éditée. Devenue une référence, plusieurs d'entre eux nous ont recommandé de nous documenter sur cette exposition qui a été, à leurs yeux, le premier pas vers une valorisation de l'esthétique *chicha* qui devenait alors, dans le même mouvement que la musique, un art à la fois alternatif et *mainstream*.

Nous rappellerons ici que c'est à partir de cette sorte de détournement, dans le cas des affiches, d'un objet publicitaire en œuvre d'art ou en objet décoration que nous nous sommes intéressée au thème de la *chicha*, après avoir observé ces affiches ou des graphismes de ce style dans des bars de Barranco et de Miraflores¹²⁹. À ce moment-là, en 2015, l'explosion du phénomène était totale, décuplée au niveau médiatique par la campagne de Promperú que nous avons citée plus haut. Les couleurs, la calligraphie au pinceau ou la typographie massive entraient dans la vie de tous les Liméniens, utilisées à des fins décoratives ou publicitaires, bien au-delà de la portée originelle des affiches de concert.

Si le phénomène de renaissance, *revival* ou (re)valorisation de la *chicha* est indéniable après 2006, il faut désormais voir ce qui se passe avec la scène rock et *subte* dans cette période. Un bref retour sur cette évolution nous permettra de comprendre les parcours et les transformations des musiciens de la scène alternative qui, à la fin des années 2000, étaient des adolescents ou de jeunes adultes *aficionados* de rock, de punk, de métal ou de *hardcore* avant de passer au style hybride que nous leur connaissons aujourd'hui.

Les premiers signaux de ce que nous appellerons une « fusion »¹³⁰ musicale entre la *chicha* et le rock datent de 1991, selon Pedro Cornejo Guinassi, avec le groupe los Mojarras,

¹²⁸ Cf. Annexe 11, Image 2.

¹²⁹ Cf. Annexe 11, Images 3 et 4.

¹³⁰ Le terme de « *fusión* » ne fait pas l'unanimité au sein des artistes de la scène indépendante qui l'associent parfois à d'autres groupes qui mélangent la *chicha* ou la *cumbia* avec d'autres genres musicaux que le rock. Toutefois, aucun terme ne semblant faire consensus au sein des groupes, nous prendrons ici le parti de parler de

véritables précurseurs d'une tendance qui s'affirmerait vingt ans plus tard : « Ils récupéraient des clés rythmiques et des mélodies empruntées à la *chicha* pour les insérer dans un cadre complètement rock qui servait de base pour mettre en musique des histoires qui racontaient la vie des fils de migrants dans la capitale *ad portas* du XXI^e siècle» (Cornejo Guinassi, 2018 : 122). Le groupe connut un grand succès en 1994, avec son deuxième album, *Ruidos de la Ciudad*, puis perdit peu à peu de son audience dans le courant des années 1990, avant de retourner « au groupe *underground* », au sein duquel il est toujours actif, après plusieurs changements parmi ses membres, dont certains se sont retirés pour former le groupe La Sarita, en 1998, dans le même style musical. C'est à partir de ce moment que la scène de rock indépendante péruvienne connaît son moment de « boom », lié en très grande partie à une frénésie d'enregistrements et de productions musicales, alors très bon marché et récemment révolutionnées par l'utilisation des CD. Les petits studios d'enregistrement de disques se multiplient à Lima alors que les politiques économiques néolibérales de Fujimori font entrer sur le marché péruvien des instruments de musique et du matériel électronique importé et peu coûteux. La production musicale qui avait été bridée, entre autres, par les crises économiques qui avaient rendu le matériel rare et cher, connaît alors une explosion.

La plupart des groupes, – petits, moyens ou grands – se lança dans l'aventure indépendante. Les avantages étaient évidents : d'un côté les groupes ne dépendaient pas de la décision d'un tiers pour réaliser leurs productions. De l'autre côté, dans la mesure où ils étaient les propriétaires de leur matériel, les groupes pouvaient travailler en toute liberté, sans la censure, les contraintes ou les paramètres qu'imposait en général une maison de disques établie. [...]

Une véritable explosion de lancements indépendants eut lieu, avec des propositions de tous les calibres, qui en finirent enfin avec les préjugés, les schématismes et les orthodoxies qui pouvaient encore exister dans la scène *underground*. En résultat une scène qui, à la fin des années 1990, possédait une vitalité impressionnante qui se reflétait dans la variété de son offre musicale. (Cornejo Guinassi, 2018 : 131-132)

Il s'agit alors d'une véritable prolifération de groupes d'une grande diversité musicale, allant du pop-rock, au *hardcore*, punk ou encore funk-rock, à partir de laquelle quelques groupes se sont consolidés et font aujourd'hui partie des références des musiciens de la *movida*, comme Aeropajitas, Diazepunk ou encore Amén. Pedro Cornejo Guinassi explique cependant qu'il ne s'agit pas encore, sur ce début des années 2000, d'une scène solide et établie, mais il remarque que certains groupes de cette « scène rock indépendante » ont connu une progression

fusion, qui nous permet de faire référence à la fois à un style en particulier et à un processus de mélange complet entre deux styles musicaux.

constante et maintiennent aujourd'hui une carrière de professionnels (Cornejo Guinassi, 2018 : 153).

Outre cette période de profusion dans les productions de rock locales, les artistes et les Péruviens ont, à ce moment-là, accès de façon bien plus directe et rapide à des productions internationales grâce aux CD que l'on pirate ou sur lesquels on grave des compilations « maison » de chansons de groupes étrangers. Les musiciens avec lesquels nous avons travaillé ne citent ainsi que peu de groupes péruviens en ce qui concerne leurs influences rock, mais sont, nous le verrons, particulièrement friands des productions *garage* nord-américaines ou punk espagnoles et anglaises par exemple. Alors que la plupart sont encore dans un cursus secondaire, les premiers grands festivals de rock dans les années 2000 s'organisent à Lima, où vont aller jouer ces groupes indépendants, avant de devenir, dans le cas de *Rock en el Parque* et *Vivo x el Rock*, des événements internationaux. Notons ici que le développement de la scène indépendante et le passage à une nouvelle génération, à la fois pour les groupes et le public, s'accompagnent également d'une multiplication des concerts dans les *conos* Nord et Sud, où les hauts lieux de la *cumbia* péruvienne, comme la salle du Huaralino dans le district de Los Olivos, se prêtent alors à accueillir des groupes de rock nationaux.

Mijail Palacios¹³¹ et Fidel Gutiérrez¹³², dans un entretien de 2018 que publie Pedro Cornejo Guinassi, évoquent ces changements et mutations au sein de cette scène indépendante, avec des groupes qui, soutenus par certaines radios, connaissent un réel succès commercial. La question de la diffusion sur les ondes radio représente alors un enjeu important, étant donné que dans les années 1990 et début 2000, il n'y avait pas ou peu de place pour la production de rock locale dans les programmes, plutôt tournés vers les productions de *cumbia*, de salsa, et de pop rock étranger, une « inertie » qui explique en partie les difficultés du rock péruvien à « décoller » (Cornejo Guinassi, 2018 : 134). Les principales radios liméniennes des années 2000 sont en effet, pour leur très grande majorité d'anciennes radios informelles qui se sont développées et se sont regroupées en corporations dans les années 1990. Emilio Bustamante voyait dans cette évolution vers des corporations et également l'augmentation du nombre de radios le fruit de plusieurs facteurs propres à cette période qui rendent ces activités prospères. Tout t'abord, le libéralisme favorise la création d'entreprises, la technologie est facile d'accès et les radios locales (à émission de courte portée) sont achetées ou louées par les corporations

¹³¹ Mijail Palacios est journaliste spécialisé dans les thématiques culturelles et musicales pour le journal *Perú 21*. Il est également le batteur du groupe Barrio Calavera.

¹³² Fidel Gutiérrez est également journaliste et spécialiste du rock péruvien des années 1950 à 1980.

qui se forment en réalité sur le même modèle que leurs nouveaux grands alliés : les corporations et grands groupes publicitaires qui naissent à la même époque. Ces derniers seront ainsi les groupes avec lesquels on fera le plus d'investissements et les groupes de radios adopteront d'ailleurs leurs techniques de *marketing*, qui guideront d'ailleurs la segmentation des radios par genres musicaux en ciblant un public/consommateur particulier à qui on offrira un contenu musical et publicitaire déterminé (Bustamante, 2012 : 680-681).

Une fois formées les corporations, elles évitèrent que la publicité se disperse en désignant une radio pour chaque public avec le type de musique que ce secteur d'audience préférerait. À la fin des années 1990, quasiment chaque corporation avait une radio pour la pop rock, une autre pour la salsa et une autre pour la musique romantique en castillan ; et il y avait aussi des radios d'information. Voilà comment s'imposait la spécialisation. (Bustamante, 2012 : 686)

Ces radios s'avèrent donc peu éclectiques et leur ligne de programmation préfère les titres déjà connus aux nouvelles propositions, étant peu encline à l'innovation (Cornejo Guinassi, 2018 : 155), chose qui est toujours d'actualité. Lors des entretiens que nous avons réalisés, certains musiciens ont évoqué ce rejet de la part des radios qui restaient hermétiques, dix ans plus tard, à leur proposition musicale et qui diffusent les mêmes chansons de salsa, de *cumbia*, de *chicha*, de folklore andin ou de pop-rock occidentale depuis plus d'une vingtaine d'années. Emilio Bustamante expliquait ainsi que les investissements des grands groupes de radios se font davantage dans la publicité que dans les programmes et leur contenu :

La spécialisation des radios n'a pas entraîné, cependant, une plus grande qualité des programmes. À la différence des petites radios spécialisées qui existaient depuis les années 1980, [...] une fois que les radios des corporations, qui étaient des radios [à émissions] nationales, eurent capté leur audience, elles ne se préoccupèrent pas de l'innovation et des nouveautés musicales. (Bustamante, 2012 : 687)

Jesús Martín Barbero établissait d'ailleurs un lien direct entre les attentes que la population pouvait avoir vis-à-vis des programmes de radio et de télévision et celles qui existaient vis-à-vis des institutions. Si ces attentes sont apparemment tant ignorées qu'elles en paraissent inexistantes, il insiste sur le fait qu'elles ne sont donc pas, dans le cas des médias, uniquement de l'ordre de la communication et doivent être analysées en termes politiques car elles relèvent de ce que les institutions sont capables de donner ou non aux Péruviens (Martín Barbero, 1994 : 30), en l'occurrence, peu ou pas de garanties concernant le progrès du respect des droits sociaux, l'amélioration des services publics basiques ou encore une réelle lutte contre la corruption par exemple. Les goûts et demandes du public n'entreront donc apparemment pas en compte dans l'élaboration des programmes musicaux des radios. En effet, le temps semble

parfois s'être arrêté dans les années 1990 sur de très nombreuses radios que l'on entend à Lima actuellement. Lorsque certains groupes de rock péruvien sont parvenus, au début des années 2000, à passer à la radio, il n'est pas difficile de comprendre pourquoi cela a été considéré comme une véritable consécration, comme une sorte de passage officiel à une diffusion massive et, selon Mijail Palacios, à une production commerciale :

[...] au cours des premières années de ce nouveau siècle, la présence du visage plus commercial du rock péruvien s'est affirmée : Mar de Copas, Amén, parmi d'autres groupes. Et cela dans les radios [de diffusion] massive, comme Studio 92. C'était aussi le moment de l'arrivée du rock péruvien sur MTV¹³³, avec des groupes comme Libido et TK. Un autre changement important fut le pari d'un canal [de télévision] de l'État avec des programmes comme TV Rock et Distorción. (Cornejo Guinassi, 2018 : 156)

Ce qui se passe alors, c'est un passage d'une partie de ce rock péruvien indépendant à la diffusion de masse et à ce que l'on considère comme le *mainstream*. C'est à ce moment que naît, le courant « *indie* »¹³⁴, selon Fidel Gutiérrez, avec des groupes qui sont « indépendants » dans le sens où ils ne dépendent pas de grands labels ou maisons de production, mais que l'on ne peut plus considérer comme faisant partie de l'*underground*. Appellation plutôt consensuelle pouvant regrouper à la fois des groupes de rock, de folk ou de musique électronique, on observe que la dominante, à partir de la deuxième moitié des années 2000 retrouve les traces de la fusion musicale qui avait été amorcée dix ans plus tôt : « La symbiose entre rock et rythmes tropicaux et autochtones a également émergé, en suivant les traces de groupes comme Los Mojarras si l'on se réfère à une revendication de la *chicha* » (Cornejo Guinassi, 2018 : 157). Il cite alors, entre autres, Los Chapillacs, Barrio Calavera et la Nueva Invasión, ce qui nous permet d'établir le lien entre ce moment de naissance des groupes qu'ils qualifient d'« *indie* » et la période de retour de la *chicha* au niveau musical et esthétique.

L'inspiration des groupes et des graphistes, comme les styles qui en naissent, sont ainsi directement hérités de l'évolution des scènes *subte* et *chicha* de Lima. Cependant, ces groupes n'auraient pas pu grandir sans profiter d'une fenêtre de production dans le monde de l'industrie musicale informelle ouverte par la production indépendante et, nous le verrons, par l'usage des réseaux sociaux.

¹³³ La chaîne musicale nord-américaine dans sa version argentine, par câble, arrive au Pérou en 2004. Elle est fut, pour beaucoup d'adolescents et jeunes adultes péruviens, une référence en termes d'accès aux productions rock étrangères.

¹³⁴ Il s'agit du diminutif d'« *independiente* ». Nous soulignerons qu'aucun des groupes avec lesquels nous avons travaillé ne se revendique comme « *indie* ». Toutefois, il a pu être employé, parfois de façon dépréciative, pour parler de d'autres groupes, extérieurs à la *movida*, en associant cette qualification à l'idée qu'il s'agissait de groupes « commerciaux » ou adoptant tel ou tel style car il est à la mode.

Naissances et transformations

Les groupes et artistes que nous allons présenter ici sont ceux avec lesquels nous avons réalisé notre enquête de terrain. Certains y sont apparus de façon ponctuelle, venant étendre notre champ, comme Los Truchas, Los Chapillacs, ou Nidea-Familia Gutiérrez, qui ne sont présents que de façon sporadique dans les événements de Lima, soit parce qu'ils ne résident pas dans la capitale, soit parce que, dans le cas de Los Truchas, ils ne sont pas totalement intégrés à la *movida*¹³⁵. Ici réside toute la difficulté de notre terrain et de notre travail d'enquête, qui fut particulièrement long à circonscrire, au fil des conseils et des rencontres qui nous ont permis d'avoir un panorama de cette scène alternative, telle que la nomme ses propres protagonistes.

Nous n'avons, à aucun moment, cherché à être exhaustive en travaillant sur ces groupes, et notre choix a été déterminé par deux facteurs : l'accessibilité et ce que représentaient ces personnes, soit la pertinence de leurs profils. C'est pour cela que nous présentons ici des groupes relativement hétéroclites (du fait de leur audience ou de leur champ d'activité) et qui ont des propositions artistiques variées, mais qui sont nés ou se sont construits dans un même contexte et à partir des mêmes influences. D'autre part, la cohésion entre ces profils vient du fait qu'ils travaillent régulièrement en collaboration les uns avec les autres, se connaissent mais ne se font en aucun cas concurrence. Il n'y a, effectivement, aucune course à la vente ou à la notoriété apparentes entre ces personnes, et on nous parlera plus souvent d'une émulation générée par le succès d'un événement, d'un graphisme ou d'un vidéoclip de tel collectif ou artiste pour les autres, sans y voir une ombre à son propre travail.

Les informations que nous allons fournir ici pour présenter les artistes sont toutes issues de leurs pages Facebook officielles (celles qui sont gérées et alimentées par les artistes eux-mêmes) ou de leurs sites internet, dans le cas de certains¹³⁶. Il s'agit là de commencer notre approche par ce qui constitue leur discours sur eux-mêmes, une sorte de carte de visite ou leur image publique. Notre but ici n'est pas de refaire une biographie de chacun de ces groupes, mais plutôt de dégager les éléments de leur histoire qui nous semblent pertinent quant à notre propos. Nous verrons ainsi que, compte tenu du contexte économique, social et culturel dans lequel ces groupes se forment ou se transforment certains éléments qu'ils choisissent de mettre

¹³⁵ Toutefois, nous noterons que Nidea-Familia Gutiérrez a ses points de vente à Barranco et que la marque sera toujours présente dans les Ferias.

¹³⁶ Les données recueillies sur ces pages datent de l'année 2018 et des changements concernant des membres ou de nouvelles sorties d'albums, prix décernés ou tournées internationales, viendront très certainement compléter les biographies de ces artistes dans les mois et années à venir.

en avant dans la présentation de leur parcours prennent une teinte particulière et caractérisent un positionnement politique dans une certaine industrie culturelle.

*Musiciens*¹³⁷

Nous présenterons les groupes de musique par ordre de formation et commencerons ainsi par ceux qui aurait pu être une exception, mais qui se sont intégrés d'emblée dans notre enquête de terrain, par la continuité de leur trajectoire au fil des décennies et leur capacité à se renouveler, non pas dans leur style musical, mais dans leur image et sa diffusion : Los Mirlos¹³⁸.

Ils sont une véritable institution, une référence depuis l'âge d'or de la *cumbia* péruvienne et dans leur parcours se retrouve une partie de l'histoire des migrations vers Lima. Le groupe revendique une origine de Moyobamba, dans la province amazonienne de San Martín, ainsi que leur statut de créateurs de la *cumbia amazónica psicodélica* (la *cumbia* amazonienne psychédélique). L'histoire est avant tout une histoire de famille, avec une figure de proue, Jorge Rodríguez Grández, l'inépuisable chanteur, qui fonde le groupe avec ces deux frères, Roger et Segundo Gustavo, en 1973, trois ans après leur arrivée dans la capitale. Leur style se caractérise par une guitare psychédélique et des thématiques de la Selva qui donnent à leur *cumbia* une touche tropicale et amazonienne et en font la spécificité. Leur premier titre sort la même année, « *El sonido selvático de Los Mirlos* », un succès qu'ils jouent depuis lors inlassablement dans tous leurs concerts, avec quelques autres titres phares. Dans les années 1980 où l'influence andine domine la production musicale avec la *chicha*, Los Mirlos trouvent une véritable niche culturelle d'où ils resteront indélogeables, malgré les changements dans la composition du groupe¹³⁹. L'actuelle formation, ne compte plus les frères de Jorge, mais a intégré un de ses fils, Jorge Luis (piano et guitare) aux côtés du talentueux guitariste Danny Johnston, une référence pour de nombreux autres groupes, qui donne à leur musique cette sonorité si particulière. La formation compte également Abel Ramirez (basse), Iván Loyola (chanteur), Luis Ramos (chanteur), Carlos Rengifo (percussions) et Genderson Pineda (timbales). Leur communication et présentation sont bien rodées, avec une page Facebook administrée par le plus jeune des fils

¹³⁷ L'immense majorité des membres des groupes de musique avec lesquels nous avons réalisé notre enquête ne sont pas professionnels et gagnent leur vie en ayant une autre activité professionnelle.

¹³⁸ Cf. Annexe 12.

¹³⁹ En plus de 40 ans de carrière, 20 personnes ont fait partie du groupe et plusieurs des membres des débuts sont aujourd'hui décédés.

de Jorge, où l'on trouve rapidement un lien vers leur site internet et leur page Wikipédia si l'on souhaite connaître leur biographie :

Groupe péruvien qui sème depuis presque 45 ans une curieuse combinaison de musique traditionnelle andino-amazonienne et psychédélique des plus avant-gardistes, celle-là même qu'il aurait été impensable d'imaginer se mélanger à la musique d'un groupe de la région de Moyobamba.

Au fil de plus des quatre décennies de leur histoire, Jorge Rodríguez Grández a dirigé un groupe qui a connu des hauts et des bas ainsi que diverses mutations. Leur musique est parvenue à pénétrer, directement ou indirectement, l'imaginaire culturel de toute l'Amérique latine au cours des années 1980, 1990 et début 2000.

Le son de Los Mirlos ne séduit pas seulement les amoureux de cette symbiose entre le tropical et le contemporain mais est également parvenu à transcender les barrières du genre musical.¹⁴⁰

Alors qu'il se réjouissait des 100000 abonnés sur la page Facebook de son groupe, Jorge Rodríguez nous a reçue dans sa maison familiale pour un premier entretien en 2016, dans le district de San Martín de Porres (*cono* Nord). C'est entouré de coupures de presse et de titres honorifiques encadrés qu'il nous a accueillie dans son bureau¹⁴¹, au rez-de-chaussée d'une maison qui s'est construite « *hacia arriba* », sur le schéma classique d'évolution de l'habitat des *barriadas* : le bas est désormais réservé au groupe, avec entre autres, un grand salon de réception, le bureau et la pièce où les musiciens rangent leurs costumes de scène ; le premier étage correspond au lieu de vie de Jorge et de son épouse, au second vit un de ses fils et le troisième est occupé par une salle de répétition flambant neuve et un studio où loge son plus jeune fils. L'utilisation des réseaux sociaux et le genre musical dont ils revendiquent l'invention ont fait de Los Mirlos un « classique » pour une très grande partie de la population liménienne, toutes classes sociales et générations confondues. Nous verrons un peu plus loin qu'ils ont connu un nouveau succès auprès des jeunes à la fin des années 2000, après le moment de bascule que nous avons évoqué, et cela uniquement grâce à une rénovation de leur image et de leur communication. Le renouveau n'est, dans leur cas, absolument pas musical. Ils jouent en effet le même répertoire d'une vingtaine de chansons depuis quarante ans, au grand plaisir de leur public, alternant tout type de concerts, des discothèques de Barranco aux concerts privés ou dans des restaurants du *cono* Nord¹⁴². Non que le groupe ne crée pas de nouvelles choses, en témoignent les innombrables classeurs remplis de nouvelles chansons et d'idées de paroles qu'a pu nous montrer Jorge, mais la demande du public reste inchangée. On n'attend pas d'eux une nouveauté, sinon des « classiques », selon lui. Ils partagent aujourd'hui la scène avec des

¹⁴⁰ Extrait de la biographie du groupe publiée sur leur site internet. [En ligne] Consulté le 04/02/19. <https://www.losmirlos.com/>.

¹⁴¹ Cf. Annexe 12, Images 3 et 4.

¹⁴² Cf. Annexe 12, Images 5, 6 et 7.

groupes comme La Nueva Invasión ou Barrio Calavera, par exemple, et ont pu faire récemment leur première tournée en Europe, grâce à un financement du Ministère de la Culture sur lequel nous reviendrons.

Leur discours et les paroles de leurs chansons ne sont ni politiques, ni contestataires, mais ils revendiquent, dans les 9 albums qu'ils ont pu enregistrer, une origine amazonienne qui apparaît alors comme un gage d'authenticité, même si Jorge, né à Moyobamba reste le seul membre encore présent de la formation initiale. Los Mirlos se situerait ainsi au-delà d'un groupe de musique, il s'agirait d'un véritable monument musical, comme une marque ou un produit qui perdure et fonctionne actuellement mieux que jamais. Comme le suggèrent les mots résumant la trajectoire du groupe cités plus haut, ils font partie d'un imaginaire et d'un paysage musical.

Je ne considère pas que ce que je fais soit de la *chicha*, je fais de la *cumbia* amazonienne psychédélique, parce que ce sont mes racines. La *chicha*, c'est plus andin. Je ne peux pas faire un titre qui ne vienne pas de mes origines. Ce qui est bien, c'est que maintenant cela se maintient, cela fait partie de notre histoire, après que soit apparue la musique *norteña*, la *tecnocumbia* des années 1980 avec Rossy War. [...] La musique que nous faisons, sa saveur, cette identification, cette personnalité est celle de notre groupe, c'est très original.¹⁴³

Outre Los Mirlos et leur transformation, nous retrouvons dans les premiers groupes qui se forment dans la deuxième partie des années 2000, Los Chapillacs à Arequipa¹⁴⁴. Nous avons choisi d'intégrer ces artistes à notre terrain du fait du succès qu'ils peuvent avoir lorsqu'ils se produisent à Lima, très souvent avec d'autres groupes issus de la scène alternative liménienne avec qui ils entretiennent des relations amicales et de collaboration. D'autre part, leur style musical et, nous le verrons, les inspirations de ses musiciens sont totalement dans la même fibre que celle des groupes Liméniens. Renato Rodríguez, le batteur, nous a ainsi raconté les débuts d'un groupe qui ne se disposait pas à faire de la *chicha* ni de la *cumbia*, bien que les membres aient toujours eu une curiosité pour la musique andine et tropicale. On retrouvera cette histoire chez chacun des groupes formés dans cette période, comme si le mélange avec ces styles péruviens était une chose qui finissait par s'imposer d'elle-même, telle une évidence.

Lorsque l'on faisait de la musique, en général du reggae ou du rock, il y avait toujours un moment où, pour une raison ou une autre, une *cumbia* sortait. On aurait dit que

¹⁴³ « No considero que hago *chicha*, yo hago *cumbia* amazónica psicodélica, que son mis raíces, yo no puedo agarrar un título que no ha sido mis orígenes. La *chicha* es como más andino. Lo bueno es que hasta ahora se mantiene, es parte de nuestra historia. Después aparece la música *norteña*, la *tecnocumbia*, en los 80, con Rossy War. [...] Y bueno, todo lo de nuestra música tropical ha sido muy bonita. La música que hacemos nosotros, ese sabor, esa identificación, esa personalidad que tiene nuestro grupo, es muy original ». Jorge Rodríguez, 2016.

¹⁴⁴ Cf. Annexe 13.

c'était quelque chose que l'on voulait faire. C'était dans les moments de bœuf, où on glandait, il y avait toujours quelqu'un pour se mettre à jouer une *cumbia*. Du coup on s'est réunis pour jouer un thème, puis un autre. Un jour, c'était la fête du quartier où l'on faisait les répétitions, la fête de la Virgen del Solar, on est sortis avec les instruments et on a joué la chanson de Juaneco¹⁴⁵. Je crois que c'était la seule que l'on jouait. On l'a jouée au moins dix fois. On la jouait une fois et les gens disaient, « Jouez ! Jouez, s'il vous plaît ! », et ils nous donnaient une caisse de bières.¹⁴⁶

La « révélation » aurait ainsi eu lieu en 2006, la date de naissance officielle de Los Chapillacs, qui se seraient alors aperçus du succès qu'ils pouvaient avoir en jouant une musique qui ne faisait pas partie de leur répertoire mais semblait s'imposer naturellement à eux. Ils n'ont pour l'instant qu'un seul album à leur actif, *Odissea Cumbia 3000*, sorti en 2010. Lorsque nous les avons rencontrés en 2017, ils travaillaient sur deux albums qu'ils souhaitaient sortir de façon simultanée : un album de reprises de classiques de *chicha* et un de chansons originales. Le groupe a lui aussi connu de nombreuses mutations dans sa formation et réunissait 8 musiciens au moment de notre enquête : Renato Rodríguez (batterie), Jean Paul Quezada Lira (basse), Marco Antonio Infantas (clavier), Gabriel Infantas (guitare), Diana Llerena (percussions), Miguel Roque (bongos), Jorge Infantas (chant) y Yawar Mestas (guitare). Ils se définissent, sur leur page Facebook¹⁴⁷ comme : « Un groupe de *chicha* psychédélique, un éventail multisonore dans lequel fusionnent des rythmes frénétiques et des sons galactiques qui rejoignent la *cumbia* péruvienne classique ». On retrouvera chez eux une grande influence venue du reggae et du rock, présente dans leurs productions et qui a fait leur succès. Renato nous parlera en riant d'une « *cumbia de garage* », faisant référence au *garage rock* nord-américain, dans le sens où l'on retrouvait dans leur musique toute l'énergie et la spontanéité de ce côté « fait maison », avec un son n'étant pas toujours de bonne qualité à leurs débuts. Le groupe naît à Arequipa, ce qui inspire d'ailleurs son nom, en référence à la Vierge du Chapi, la patronne de la ville, et à la mythique Cadillac, tout en faisant un clin d'œil au groupe de pop rock argentin des années 1990, Los Fabulosos Cadillacs. C'est cependant à Lima qu'ils connurent leurs premiers succès,

¹⁴⁵ Juaneco y su Combo est un groupe de *cumbia* amazonienne formé dans les années 1960 à Pucallpa et aujourd'hui totalement incontournable parmi les classiques de *cumbia* péruvienne. La chanson « *Se ha muerto mi abuelo* », qui est celle dont parle Renato, est leur plus grand succès.

¹⁴⁶ « *Cuando hacíamos música, generalmente rock o reggae, siempre había un momento en que por cualquier motivo, entraba una cumbia. Parecía que era como algo que queríamos hacer. Estaba así, en el tiempo de jammin, de hueveo, siempre alguien allí metía una cumbia. Un día, había la fiesta del barrio donde ensayábamos, la fiesta de la Virgen del Solar. Salimos con los instrumentos y tocamos la canción de Juaneco, creo que era la única que tocábamos. La tocamos como diez veces. La tocamos una vez y la gente decía, "¡Toquen! ¡Toquen por favor!"* », Renato Rodríguez, 2017.

¹⁴⁷ Los Chapillacs comptaient alors 4900 abonnés sur leur page Facebook, ce qui est peu lorsqu'on les compare aux autres groupes que nous allons présenter, exception faite de Los Truchas. Nous verrons que le fait que ce groupe vienne de province peut expliquer que les réseaux sociaux ne soient pas leur canal de communication privilégié, du moins en ce qui concerne la page du groupe.

soutenus ponctuellement par des institutions officielles qui leur offrirent un espace où jouer, comme ils le racontent dans leur brève biographie sur leur page internet :

En février 2007, avec Marcial Ayala¹⁴⁸ au chant, [Los Chapillacs] enregistrent leur première démo intitulée *¡Ahora sí!*, qui incitera des artistes comme Christian Bendayan¹⁴⁹, entre autres, à les inclure dans des concerts comme celui du 6 juin à l'ICPNA¹⁵⁰, comme en 2008 au Centro Cultural de España de Lima, où le succès fut tel qu'une grande partie du public qui souhaitait entrer resta en dehors de l'amphithéâtre.

Entre 2007 et 2008, ils multiplièrent les concerts, les répétitions, les présentations à la radio et à la télévision avec des thèmes bien plus travaillés comme le hit « *La Cumbia Delincuencial* » ou « *Salsatanás* », des thèmes pleins d'énergie et avec cette sonorité brutale de la *chicha* dans sa plus grande expression.

C'est également en 2008 que la maison de disques indépendante nord-américaine Masstropicas sort un 45 tours avec les chansons « *La Cumbia Delincuencial* » et « *Recordando a Marión* ».

En 2009, Los Chapillacs (par décision à l'unanimité) se firent interner dans une clinique de réhabilitation *chichera* pour pouvoir être guidés par les esprits psychédéliques dans leur prochaine aventure, avec une production assurée par Cecilia Noël¹⁵¹, ils intègrent les studios Descabellado situés à Barranco pour commencer l'enregistrement du disque.

En 2010, après leur retour d'Iquitos, ils lancent l'album *Odisea Cumbia 3000* avec une édition limitée, fabriquée par le groupe lui-même ; plein de vie et de couleur, il fut bien reçu par la critique écrite et par les salles de danse.¹⁵²

Los Chapillacs se racontent ainsi avec humour et n'hésitent pas à mettre en avant les soutiens qu'ils ont pu recevoir à Lima et de la part de certains acteurs culturels nord-américains par le biais desquels ils sont parvenus à se forger une visibilité qui les conduira en tournée en Argentine et au Chili en 2011, puis au Brésil en 2015. On remarque aussi que ce qu'ils considèrent comme leur « cure de réhabilitation », qui n'est autre qu'un voyage prolongé en Amazonie, s'est fait au moment où la *chicha* revenait sur le devant de la scène à Lima par le biais de groupes alternatifs. Ce voyage a, selon Los Chapillacs, donné une dimension plus importante à la *cumbia* dans leurs productions qu'ils ont retravaillées, à partir de ce moment-là, en leur donnant cette touche tropicale et psychédélique qui n'est pas sans rappeler, par exemple, la guitare de Los Mirlos. On retrouve également des traits propres à la scène indépendante, avec la mise en avant d'un travail d'auto-production musicale pour leur album. Outre leurs collaborations avec des artistes plasticiens liméniens comme Ruta Mare et certains

¹⁴⁸ Il sera remplacé par Jorge Infantas en 2009.

¹⁴⁹ Christian Bendayan est un artiste peintre liménien, originaire d'Iquitos, particulièrement reconnu pour son style aux couleurs vives et aux thématiques propres au monde amazonien moderne, ainsi que pour son travail de commissaire de nombreuses expositions.

¹⁵⁰ L'Institut Culturel Péruvien Nord-Américain, qui dispose de plusieurs antennes qui fonctionnent comme des centres culturels et d'enseignement de l'anglais.

¹⁵¹ Cecilia Noël est une artiste, chanteuse et productrice de nationalité péruvienne qui a construit sa carrière artistique à Los Angeles, notamment avec son groupe The Wild Clams. Le lien entre cette dernière et Los Chapillacs est resté mystérieux au cours des entretiens, ces derniers paraissant en froid avec elle alors que la production d'un nouvel album était au point mort.

¹⁵² Extrait de la biographie du groupe, publiée sur leur site internet. [En ligne] Consulté le 04/02/19. <http://chapillacs.com/historia/>.

groupes de la *movida*, ils ont pu compter sur le soutien et la valorisation de leur travail par des artistes reconnus comme Daniel F ou Los Fabulosos Cadillacs eux-mêmes.

À Lima, un autre groupe se fonde également en 2006 : Barrio Calavera qui est, de loin, le groupe chez qui l'héritage des débuts *subte* de ses membres, en particulier ska et punk, est le plus important¹⁵³. Le groupe fonctionne de façon totalement indépendante et autonome au moment de notre enquête, en faisant se croiser les différentes compétences des cinq membres qui le composent : Joe Hoyos (Wincho) au chant, Pablo Begazo (Pablo Skacore) à la guitare, Aníbal Dávalos (SkAníbal ou Guzman Calavera) à la basse, Joao Kahn (Shaka) au clavier et enfin Mijail Palacios à la batterie. Le groupe définit son style par un slogan, « *Alegres y rebeldes* » (« Joyeux et rebelles »), un état d'esprit que l'on retrouve dans leurs chansons et dans le côté festif et bon enfant de leurs concerts. Ils sont, avec La Nueva Invasión, les deux groupes avec lesquels nous avons le plus travaillé et avec qui le terrain fut le plus riche, de par leur très grande activité à Lima et surtout l'aimable accueil qu'ils ont pu offrir à notre travail d'enquête. Leur proposition, énoncée sur leur page Facebook, est celle d'une musique qui se danse, faite pour faire la fête et à laquelle ils ne cherchent pas à donner un nom, mais se contentent de citer leurs principales inspirations : « Remuons-nous le squelette au rythme du mixeur musical de ska, de *cumbia*, de *chicha*, de reggae, de punk, de boléros et de folklore latinoaméricain ! ». L'histoire du groupe est résumée en quelques lignes :

Juin 2006, rue Iquique, dans le district de Breña, à Lima, au Pérou, sur la table quelques bières, du *chuchuhuasi*¹⁵⁴ avec du citron, des *salchipapas*¹⁵⁵ et tout le quartier. C'est comme ça qu'a commencé l'histoire, dans l'arrière-salle de la maison de « SkAníbal ». Amitié, joie et honnêteté ouvraient les portes du quartier¹⁵⁶.

Ancien musicien du groupe punk Psicosis, Aníbal, qui laissait alors la scène de côté pour se consacrer à la production musicale et à son entreprise de location de matériel de son, rencontre Wincho qui a alors presque 20 ans de moins que lui. Ce dernier était un amateur de Psicosis et proposa à Aníbal de monter un groupe. La proximité et l'entente entre les deux serait née, selon eux, du fait qu'ils avaient eu une histoire similaire, nés à Lima mais ayant passé la plus grande partie de leur enfance dans la région amazonienne. Barrio Calavera naît de cette

¹⁵³ Cf. Annexe 14

¹⁵⁴ Le *chuchuhuasi* est le nom d'une boisson alcoolisée de l'Amazonie qui se fabrique à partir de la racine d'un arbre du même nom. Extrêmement populaire dans toute la partie orientale du Pérou, on lui attribue de nombreuses vertus médicinales et un pouvoir aphrodisiaque.

¹⁵⁵ La *salchipapa* est un plat de restauration rapide très populaire, une barquette des frites et des tranches de saucisse de Frankfort et parfois surmonté d'un œuf frit.

¹⁵⁶ « Quartier » se traduit en espagnol par « *barrio* », d'où le jeu de mot sur ce terme.

rencontre et des contacts d'Aníbal, qui louait un local dans la maison de ses parents comme studio de répétition à de nombreux musiciens et groupes de la scène punk depuis les années 1990. Il connaissait ainsi énormément de personnes dans ce monde musical pour avoir vu passer de très nombreux groupes et musiciens dans son studio improvisé¹⁵⁷.

Le groupe a deux albums à son actif, *Suena Calle* (2009) et *Kumbiamerikan Rockers* (2015), ils comptent presque 78000 abonnés sur Facebook et ont une *comuna*, un club de fans qui les accompagne dans tous leurs concerts. S'ils ne se sont que peu exportés, ils ont cependant un public et une visibilité solide et croissante au Pérou, notamment avec un titre, « *Este amor no es para cobarde* »¹⁵⁸, qui raconte l'amour inconditionnel de supporters pour leur équipe de football. Repris comme hymne par le club des supporters de la Alianza Lima et bande originale d'un film péruvien à succès sur une équipe de football amateur, *Once Machos*¹⁵⁹, il n'en fallait pas plus pour que la chanson devienne l'hymne du Pérou pour la Coupe du Monde 2018 pour de nombreuses personnes, au-delà du public de Barrio Calavera. Outre ce titre festif et populaire, leurs chansons, écrites par Wincho, gardent pour la plupart une connotation engagée et politique. Selon ses membres, le succès du groupe vient du fait qu'ils sont peu nombreux et sont tous très complices, avec des liens d'amitié forts et un grand équilibre quant à la répartition des tâches et des rôles qui incombent à chacun. Aníbal nous expliquait ainsi que le groupe était totalement autonome : le matériel et le management sont son affaire, Wincho, qui est avocat, se charge de la part administrative, alors que Mijail, lui s'occupe de la communication profitant de son expérience de journaliste. Shaka, le seul musicien de métier du groupe, sera l'oreille qui ajustera les notes et les morceaux, tandis que Pablo, travaillant dans l'audiovisuel, s'occupe de l'image du groupe et des vidéos.

Depuis l'anniversaire de Barrio Calavera célébré en juin 2017 au Centro de Convenciones Festiva qui fut une nuit de concerts où participèrent de nombreux autres groupes amis ou proches¹⁶⁰, on les retrouve très fréquemment sur la même affiche que La Nueva Invasión, le premier groupe avec qui nous avons travaillé, et qui se forme en 2011.

Avec trois albums à son actif¹⁶¹ et au moins un concert par mois depuis que nous avons commencé à travailler avec eux, La Nueva Invasión est dans bouillonnement musical constant

¹⁵⁷ Dans un entretien de 2017, Aníbal explique qu'il s'agissait-là de sa propre chambre qu'il louait comme salle de répétition ou comme studio d'enregistrement pour se faire un peu d'argent.

¹⁵⁸ « Cet amour n'est pas pour les lâches », sorti en 2009.

¹⁵⁹ Il s'agit d'un film d'Aldo Miyashiro, sorti en 2017, qui raconte l'histoire d'une bande d'amis passionnés de football qui tentent de devenir professionnels pour récolter des fonds.

¹⁶⁰ Cf. Annexe 14, Images 6, 7 et 8.

¹⁶¹ *Súbele a la radio* (2011), *Vitamina Inka* (2015), *Amor y Resistencia* (2018).

que l'on retrouve dans son activité ininterrompue sur les réseaux sociaux (ils comptent 54000 abonnés à la fin de 2018). Ils semblent être, par ailleurs, le groupe qui a le discours le plus engagé, comme en témoigne leur brève phrase de présentation sur Facebook : « *Catarsis tercermundista* » (« Catharsis tiers-mondialiste »). Il se veulent les représentants d'une certaine réalité dont ils purgeraient, apparemment, les passions sur scène où ils mélangent la *cumbia*, la *chicha*, le rock et la *cumbia* amazonienne, dans leur « *cumbia pa'decir* »¹⁶², une musique dont la vocation est de transmettre un message¹⁶³.

La formation initiale comptait neuf personnes et, lorsque nous les rencontrons en 2015, ils étaient alors sept¹⁶⁴ : Luis Antonio Vicente (voix), Diego Manuel Vicente (Guitare), Fernando Castro Chavez (clavier, flûte *kena* et chant), Aurelio Castillo (*charango* et chant)¹⁶⁵, Rafael Ávalos (basse)¹⁶⁶, José Vargas Canaza (batterie) et Gonzalo Lissia (timbales). Le nombre important de concerts qu'ils ont pu faire pendant mon enquête de terrain, leur accessibilité et le désir de certains de se raconter et d'expliquer leur positionnement politique, mais également le fait que nous les ayons connus dans une période de « crise » ou du moins de décision quant aux orientations à donner au groupe, a fait de La Nueva Invasión un des piliers de notre travail. Nous retrouverons ainsi les témoignages de ses membres à de nombreuses reprises, dont le discours, tels qu'ils l'affichent dans la biographie du groupe sur leur page Facebook en 2018, est particulièrement intéressant :

La Nueva Invasión est un groupe péruvien qui se développe au sein du mouvement musical indépendant à Lima depuis 2011. Sa proposition vient de l'idée de fusionner les sonorités festives de la *cumbia* avec les sonorités de genres [musicaux issus] des Andes latino-américaines, le tout intégré dans une identité rebelle et irrévérencieuse. Ce mélange a été possible grâce à sa formation et est le résultat d'une synergie entre deux groupes différents : d'un côté un groupe de folklore et de l'autre un groupe de punk¹⁶⁷

Le point fort de La Nueva Invasión, n'est pas seulement sa dextérité à mélanger les rythmes, à celle-ci s'ajoute un des meilleurs *shows* en direct de la scène péruvienne et leurs textes : des chroniques de vie, des images du quotidien qui laissent entrevoir le sens critique face à la société, toujours depuis la perspective de celui qui marche dans la rue en connaissant une partie du problème mais aussi une partie de la solution.

Les musiciens de La Nueva Invasión sont conscients que les principaux obstacles sont le manque de ressources et d'espaces pour promouvoir un art qui va au-delà au simple divertissement. Face à cela, ils ont assumé activement leur rôle de gestionnaires culturels en contribuant à la construction de la scène sur laquelle ils veulent jouer.

¹⁶² Littéralement « *Cumbia pour dire* », il s'agit du titre d'une de leurs chansons de l'album de 2015.

¹⁶³ Cf. Annexe 15.

¹⁶⁴ Francis Toykin (congas) et José María Ramirez (trompette) faisaient partie du groupe à ses débuts et ont participé à l'enregistrement du premier album.

¹⁶⁵ Il quittera le groupe en 2018 pour des raisons professionnelles.

¹⁶⁶ Il sera remplacé courant 2018 par Jerónimo Moran Gutiérrez.

¹⁶⁷ Il s'agit ici de la rencontre entre Suicidas, un groupe de punk-rock formé par Luis, Diego et José, et Fernando et Aurelio qui jouaient des thèmes folkloriques découverts au cours de leurs nombreux voyages en province.

Nous verrons au fil de notre analyse de cette façon de se positionner comme les créateurs, non pas d'un genre musical comme le faisait Jorge Rodríguez, mais d'une véritable scène, a un poids publicitaire particulier. À une authenticité musicale, ils préfèrent se revendiquer pionniers d'une façon de faire de la musique à Lima. Leur aura internationale reste cependant très limitée et malgré des concerts notamment en Argentine, au Chili et en Bolivie, doublés de grandes envies d'Europe, ils restent avant tout présents dans la capitale péruvienne et font régulièrement des événements en province. Après avoir passé quelques années à être produits par Selvámonos¹⁶⁸, qui leur permettra de franchir le pas vers un peu plus de notoriété, ils retourneront à un mode d'auto-production et surtout à un fonctionnement autogéré et totalement indépendant, sur lequel ils mettront l'accent à de nombreuses reprises au cours des entretiens.

Toutefois, si nous devons décerner une palme de l'auto-production, elle ne reviendrait cependant pas à La Nueva Invasión, mais à La Inédita, véritables virtuoses dans l'art de trouver par eux-mêmes des concerts et événements où jouer, étonnamment, à l'étranger¹⁶⁹. Nous avons choisi d'intégrer ce groupe à notre terrain de recherche, malgré le fait qu'il ne jouait alors que très peu avec les autres¹⁷⁰, car son parcours et ce qu'il peut représenter l'intègre dans cette nébuleuse de la *movida*, d'autant plus qu'il constitue un exemple de fonctionnement particulièrement intéressant quant aux questions d'audience, de diffusion et d'internationalisation.

La proposition musicale de ce groupe est d'ailleurs assez particulière et, c'est le cas de le dire, inédite. Ils la définissent sur leur page Facebook comme : « Chichamuffin / reggae / Raggamuffin / Hip hop / World Music / Rock / Electro ». Il serait ici difficile de faire plus éclectique et c'est là la force de la Inédita, qui s'est très rapidement positionnée sur un marché culturel international avec une proposition ouverte et une communication bilingue, une biographie en espagnol et en anglais, rédigée en 2016, dont voici un extrait¹⁷¹:

¹⁶⁸ Selvámonos est une association à but non lucratif, fondée en 2008 par des Français, dans le but de promouvoir la musique alternative péruvienne et de « décentraliser » les événements musicaux avec la création d'un festival à Oxapampa, qui se tient chaque année. Selvámonos s'est également développé comme maison de production à la fois au Pérou et en France. [En ligne] Consulté le 06/02/2019. <http://selvamonos.org/>

¹⁶⁹ Cf. Annexe 16.

¹⁷⁰ Des conflits entre La Inédita et d'autres groupes pour des questions personnelles ou simplement le fait que le groupe soit plus actif à l'étranger qu'au Pérou, font qu'ils étaient relativement isolés au moment de l'enquête.

¹⁷¹ La phrase de présentation du groupe sur le réseau social est d'ailleurs en anglais : « *Direct from Lima, Peru, La Inédita brings its flavorful mix of peruvian cumbia with raggamuffin and dancehall. Peru meets Jamaica. Feel the fire !* » (« En direct depuis Lima, Pérou, La Inédita apporte un savoureux mix de *cumbia* péruvienne, de *raggamuffin* et de *dancehall*. Le Pérou rencontre la Jamaïque. Sens monter la chaleur ! »).

Fondée en 2010, La Inédita s'est positionnée en tête de la scène indépendante péruvienne. En exploitant les multiples influences de ces quatre membres, La Inédita a créé son propre style : *chichamuffin*, une fusion de la *chicha* (*cumbia* traditionnelle péruvienne), du *raggamuffin* et du *dancehall* avec des touches subtiles de hip hop et d'autres nuances.

Le pouvoir de la *chichamuffin* a dépassé les frontières dès ses débuts en étant recommandée par la presse spécialisée des USA, d'Europe, du Mexique et d'Amérique du Sud.

Cette présentation, plutôt destinée à un public non péruvien, comme en témoigne l'explication de ce qu'est la *chicha* entre parenthèses, est suivie d'une liste des festivals et concerts dans lesquels ils ont joué, tous à l'étranger. Le positionnement du groupe est ouvertement tourné vers l'international et cela leur sera parfois reproché par d'autres musiciens de la *movida*, qui revendiquent avant tout la production d'une musique proprement péruvienne et refuseraient, en général, d'entrer dans une logique « globalisée » qui irait contre leurs principes. Avec deux albums à leur actif¹⁷² et 22000 abonnés sur leur page Facebook, Adrián Rocha (chant), Elelo Tosh (guitare), Piero Peláez (basse) et Salvador Villalobos (batterie), occupent une place exclusive dans le paysage de la musique indépendante péruvienne et en sont indétrônables, car ils revendiquent, de la même façon que Los Mirlos, la création d'un style musical. Ils ont cependant le même schéma de création musicale et de « fusion » que les autres groupes, avec des notes de *cumbia* qui se seraient invitées au hasard d'un concert et qu'ils auraient adoptées, venant faire la différence avec d'autres groupes de reggae, comme nous l'expliquait Adrián :

À la base, on voulait faire du reggae, mais pas un truc *roots*. Tout le monde faisait ça, dans chaque soirée, il y avait toujours un moment où quelqu'un mettait du *roots* et, même si j'adore ça, ça plombait l'ambiance. Nous on voulait faire quelque chose de plus dynamique, c'est pour cela qu'on est allés vers le *raggamuffin*. [...]

On a commencé à jouer dans le Centro et à Barranco, mais plutôt chez des gens. Il y avait beaucoup de rastas et nous, on voulait pas être un groupe de reggae supplémentaire, alors quand Elelo s'est mis à jouer de la *cumbia* par hasard, on l'a mise dans nos chansons pour nous démarquer.¹⁷³

Nous reviendrons un peu plus loin sur le cas particulier que représente la Inédita en termes de diffusion et de leur audience internationale qui n'est autre que le fruit d'un travail de communication et de production réalisé par les membres du groupe eux-mêmes, leur permettant de rester totalement autonomes.

¹⁷² Le premier album, *Chichamuffin*, sort en 2012 et le second, *Feel da Fayah*, en 2018.

¹⁷³ « A la base, queríamos hacer reggae, pero no algo roots. Todo el mundo tocaba eso, en cada fiesta, siempre había un momento en que alguien ponía roots y se caía la fiesta. Nosotros queríamos hacer algo más dinámico, por eso fuimos por el ragamuffin. [...] Empezamos a tocar en el Centro y en Barranco, pero más en casas. Había muchos rastas y nosotros no queríamos ser una banda de reggae más, entonces cuando Elelo se puso a tocar cumbia allí por casualidad, la metimos en nuestras canciones para diferenciarnos », Adrián Rocha, 2017.

Le dernier groupe avec lequel nous avons travaillé est également le plus jeune et le plus discret. Los Truchas, encore relativement confidentiels bien qu'ayant fait, par exemple, des premières parties de concert de La Inédita, sont avant tout un exemple, parmi de très nombreux autres, de la façon dont cette scène indépendante de *cumbia* ou de *chicha* « fusionnée » essème et suscite des vocations ou tout simplement des envies de création musicale¹⁷⁴. Lorsque nous faisons leur connaissance en 2016, Los Truchas ne sont pas des musiciens professionnels ou, du moins, le groupe reste pour eux un moyen de se faire plaisir, un passe-temps plutôt qu'un projet voué à grandir et à se professionnaliser. Plutôt amateurs de blues, de métal et de rock, les frères González, Juan Carlos (chant) et Guillermo (guitare jusqu'à 2018), jouent avec des amis de l'université dans leurs années étudiantes. Le temps passe et le groupe naît réellement en 2012, avec des membres fixes qui rejoignent les frères, pour faire une musique qui se tourne de plus en plus vers des sonorités latines et commence à jouer des succès de *cumbia* et de *chicha* en y ajoutant des notes de rock et de métal. Au moment de notre enquête, Fernando Gilardi (guitare), Rodrigo Tantaleán (batterie), José Becerra (timbales) et Francisco Ramirez (basse) composent le groupe avec Juan Carlos et Guillermo¹⁷⁵.

Comme le suggère le titre de leur premier EP, sorti en 2015, *Chicha en esteroides*, Los Truchas proposent une « distorsion » de la *chicha*, « [...] un choc entre les influences explosives du rock de plusieurs des membres et les préférences latines, dansables et *chicheras* de l'autre partie des membres du groupe »¹⁷⁶. En 2018, ils sortent un nouvel EP, *Déjame pescarte*, sur la plateforme de musique en ligne Spotify, préférant ces alternatives numériques, gratuites et facilement diffusables, à la production classique de disques. Bien qu'ils ne comptent, au moment de notre enquête, qu'un petit nombre d'abonnés sur leur page Facebook, Los Truchas nous ont apporté des témoignages intéressants que nous retrouverons au fil de notre analyse. Ils ne sont pas considérés comme faisant partie de la *movida* car ils n'y ont que peu de contacts ou de collaborations mais ils ne sont pas non plus « en dehors » du mouvement car leur style musical est tout à fait comparable et issu de la même veine. Ils occupent une sorte de position intermédiaire ou tangente, ce qui en fait des observateurs privilégiés et relativement critiques de l'actuelle scène indépendante et alternative péruvienne qui ne se limite pas, comme nous allons le voir à présent, à une production musicale.

¹⁷⁴ Cf. Annexe 17.

¹⁷⁵ En 2019, deux nouveaux guitaristes intègrent le groupe : Mauricio Fabbri et Alejandro Mora.

¹⁷⁶ Extrait du texte de présentation du groupe, rédigé par eux-mêmes, sur la plateforme de vente de musique en ligne Bandcamp. [En ligne] Consulté le 12/04/19. <https://lostruchas.bandcamp.com/>

Graphistes

La scène musicale sur laquelle nous avons travaillé se nourrit d'influences des années 1980 et 1990, d'une certaine esthétique sonore, mais également visuelle. C'est, comme nous le disions, par cette entrée, plastique et tangible, qu'a débuté notre recherche alors que nous étions intriguée par les affiches aux couleurs fluo qui attiraient notre regard dans la ville. La musique *chicha* est indissociable de l'esthétique *chicha* et l'on retrouve cette espèce de corps ou d'entité artistique et scénique dans la *movida*, à partir des collaborations qui existent entre musiciens et graphistes qui en renouvellent et façonnent les codes.

Occupant une position que l'on peut comparer à celle de Los Mirlos au niveau musical, nous commencerons par parler de l'artiste qui est aujourd'hui considéré comme la référence nationale et internationale de la *gráfica popular* péruvienne et que l'on a tendance à considérer comme celui qui l'aurait éloignée de sa fonction publicitaire pour l'élever au rang d'œuvre d'art. Elliot Túpac est, certes un pionnier et un virtuose dans le maniement du pinceau et des phrases qui accrochent le regard et provoquent un consensus général, liménien et étranger¹⁷⁷. Il n'est cependant pas, comme une grande partie du jeune public péruvien le pense, l'inventeur de la *gráfica popular*, mais l'héritier habile d'une esthétique dans laquelle il a baigné depuis son plus jeune âge. Né dans une famille de *cartelistas*, des personnes qui réalisent des affiches sérigraphiées, ce n'est qu'après des études supérieures en communication qu'il entame une carrière d'artiste. Sur son site internet personnel on peut lire la présentation suivante :

Artiste polyvalent de Lima-Pérou, en sérigraphie, calligraphie, *lettering*¹⁷⁸ et en art urbain. Sans éducation formelle en arts ou en design, Elliot a grandi au milieu d'une tradition de famille d'artisans de Huancayo et s'est ainsi converti en un véritable promoteur et créateur d'art populaire. Sa calligraphie spontanée et ses impressions colorées sont facilement reconnaissables sur chacun de ses grands *murales* ou affiches *chicha*.

Le travail et la trajectoire d'Elliot Túpac ont redonné un sens au métier de dessinateur de lettres vernaculaires et populaires du Pérou et d'Amérique du Sud. Il a exposé dans de nombreuses galeries d'Amérique latine, des États-Unis, d'Europe, d'Asie et du Moyen Orient ; il est également intervenu dans beaucoup d'événements d'art urbain et a réalisé des conférences sur l'art et le *lettering*. Son travail a été publié sur de nombreux sites internet.

Avec son obsession pour le *lettering* et la typographie, il participe à de nombreux projets comme pour la Marca Perú, Google, Creative Review, Puma, Lollapalooza, Dunkin Donuts, Saga, BBVA, etc.

Elliot continue d'apporter sa propre vision de cette culture vernaculaire à une toute nouvelle audience.¹⁷⁹

¹⁷⁷ Cf. Annexe 18.

¹⁷⁸ En anglais dans le texte original, il s'agit de la même chose que la calligraphie ou l'art de dessiner les lettres, mais dans une esthétique moderne.

¹⁷⁹ [En ligne] Consulté le 13/03/19. <http://www.elliottupac.com/bio/>

Dans ce texte, nous retrouvons tous les ingrédients d'un plan de communication et de diffusion efficient avec un artiste qui incarnerait un savant et honnête équilibre entre l'héritage familial, l'authenticité, le « populaire », l'innovation, l'art, la publicité et l'ouverture internationale en valorisant un produit péruvien. Dans une conférence donnée le 7 février 2015 à Miraflores, à l'occasion d'un atelier de graphisme auquel nous avons assisté, Elliot expliquait que ces premiers pas en tant qu'artiste urbain s'étaient fait dans le Centro de Lima en 2011, où il avait peint un « *Cholo soy* » (« Je suis *cholo* »), en souhaitant revendiquer cette identité tout en faisant référence à une chanson populaire connue de tous¹⁸⁰. Il travaillait déjà la *gráfica popular* et la calligraphie depuis plusieurs années, mais c'est réellement à partir de ce moment-là qu'il a commencé à obtenir une certaine visibilité et que son travail été reconnu. C'est par ses *murales* aux couleurs vives et aux phrases qui marquent et encouragent la fierté nationale tout en restant consensuelles, comme « *Perú peruanízate* » ou encore « *¿Cómo será no ser peruano?* » qu'il commence à se faire remarquer¹⁸¹. Il expliquait alors qu'il cherchait à rendre l'esthétique des affiches plus transversale, à ne pas la restreindre socialement. Il souhaitait ainsi diffuser son art auprès d'un public toujours plus vaste, car il considère ses œuvres comme étant une expression personnelle autant que celle d'une identité et d'une culture péruviennes. Il ne cherchera d'ailleurs à aucun moment à écrire un discours politique ou subversif avec son lettrage. Le pari semble être, à ce jour, particulièrement réussi lorsque l'on voit le succès de ses ateliers et de ses expositions au Pérou et à l'étranger¹⁸². Si la primauté de l'utilisation de la sérigraphie *chicha* et de la *gráfica popular* à des fins purement artistiques pourra être remise en cause, la diffusion et le passage, dans les mentalités, de ce type de productions publicitaires au rang d'œuvres d'art, est bel et bien le fruit du travail d'Elliot.

Dans un registre graphique différent et destiné au prêt-à-porter, avec un esprit qui valorise des produits culturels péruviens, nous avons travaillé avec la marque Faite et son créateur José Carlos Carcelén¹⁸³. Sur la page Facebook de la marque qu'il a créée en 2001 mais qui ne commence à avoir une visibilité qu'à partir de 2008, nous pouvons lire les lignes suivantes : « Faite est une marque de vêtements urbaine qui s'est construite selon les critères d'un commerce juste et qui se caractérise par le fait qu'elle offre, sur chaque vêtement, des dessins exclusifs et qui portent un message de fierté, de péruanité et de conscience sociale ».

¹⁸⁰ Cette peinture fait également référence à une célèbre chanson du Péruvien Luis Abanto Morales, *Cholo soy y no me compadezcas*, sortie en 1974. Cf Annexe 18, Image 4.

¹⁸¹ En français, « Pérou, deviens péruvien » et « Que serait-ce ne pas être Péruvien ? »

¹⁸² Sur son site internet, on peut compter 33 expositions individuelles ou collectives dans la seule période de 2011 à 2017.

¹⁸³ Cf. Annexe 19.

Le propos de Faite est clairement politique et engagé. Même s'il collabore avec des artistes plasticiens comme Cherman Quino pour certaines pièces, l'intérêt des vêtements de la marque réside plus dans le message que dans le graphisme utilisé pour le lettrage, contrairement à Elliot. On retrouve pourtant des occurrences communes, comme en témoignent le flochage « *Cholo is beautiful* » qui a fait le succès de la marque. Lors d'un entretien de 2017, José Carlos nous expliquait que ses débuts n'avaient pas été faciles. Issu d'une famille de classe moyenne, il a réalisé des études universitaires en administration bancaire et, après avoir travaillé pour le Banco de Crédito et la SUNAT¹⁸⁴, il se décide à lancer sa propre marque de prêt à porter contre l'avis de ses parents. Il nous a également raconté l'histoire du fameux flochage, « *Cholo is beautiful* », le plus célèbre de sa marque et qui correspond pour lui à la matérialisation de sa pensée politique. L'idée serait née d'une discussion avec un employé de la Croix Rouge belge, Cristófono, alors qu'il travaillait lui aussi pour l'organisation pour venir en aide aux victimes du tremblement de terre qu'avait subi la région de Pisco en 2007 :

Cristófono s'intéressait beaucoup à la réalité nationale. J'ai commencé à lui expliquer que nous sommes les héritiers de la colonie la plus maudite qu'il y ait eu sur cette planète et que cela a fait que le Péruvien se sente inférieur aux autres races¹⁸⁵. Parce dans les discours, on est toujours les *Cholos*, Indigènes, brutes, stupides, *Cholos*, Indigènes, brutes, stupides, etc. Au final on finit par le croire. Cristófono m'a expliqué que c'était pareil aux États-Unis avec les Noirs et qu'il y avait eu une campagne spectaculaire : « *Black is beautiful* » qui a été un succès. Lorsque j'ai raconté cela à Cherman qui est mon ami et mon associé, on a fait le t-shirt « *Cholo is beautiful* » avec des lettres dans le style Coca Cola et des couleurs *chicha*. C'est le t-shirt qui a révolutionné le champ sur lequel tu es en train d'enquêter.¹⁸⁶

La volonté de José Carlos avec sa marque Faite est avant tout de faire en sorte que les Péruviens soient fiers de leur pays et de ce qu'ils sont, de « renforcer leur auto-estime ». Il souhaite toucher toutes les classes sociales tout en n'en oubliant pas son commerce qu'il revendique comme juste. Nous citerons par exemple ici un énorme coup à la fois de publicité

¹⁸⁴ La Superintendencia Nacional de Aduanas y de Administración Tributaria est l'organisme chargé de l'application des droits de douane et de prélèvement des impôts au Pérou.

¹⁸⁵ Le terme de « *raza* » revient très fréquemment dans les discours de nos interlocuteurs sans qu'il soit teinté de la même connotation raciste que celle qu'il peut avoir en français. Il renvoie de façon indistincte, et sans que cela soit dépréciatif, à des nationalités, des groupes sociaux issus de cultures ou de régions distinctes. Le Día de la Raza (Jour de la Race) est d'ailleurs célébré dans la plupart des pays latino-américains chaque 12 octobre, anniversaire de la découverte l'Amérique par Christophe Colomb. Il s'agit-là de fêter la rencontre entre deux mondes et le multiculturalisme latino-américain.

¹⁸⁶ « *Cristófono se interesaba mucho a la realidad nacional. Empecé a explicarle que nosotros somos los herederos de la colonia más maldita que haya habido en el planeta, que eso ha generado que el Peruano se sienta disminuido ante otras razas. Porque somos los cholos, Indios, brutos, estúpidos, cholos, Indios, brutos, estúpidos, etc. Al final nos la creemos. Cristófono me explicó que era lo mismo en Estados Unidos con los Negros y que hubo una campaña espectacular: « Black is beautiful » que fue un éxito. Cuando le conté eso a mi amigo y socio Cherman, hicimos el polo « Cholo is beautiful » con una letra tipo Coca Cola y colores chicha. Fue este polo que revolucionó el campo que estas ahorita indagando* », José Carlos Carcelén, 2017.

et d'entreprise pédagogique : les paquets de chewing-gums Boogie. Très populaires, on les retrouve dans les paniers des vendeurs ambulants et dans n'importe quelle épicerie. Faite et Cherman utiliseront ces paquets de chewing-gums pour diffuser leurs graphismes et leurs propos. Ils ont ainsi fait apparaître sur chaque paquet, dans une collaboration avec la marque, le visage d'une célébrité digne de réveiller, selon eux, la fierté d'être Péruvien(ne), du révolutionnaire Túpac Amaru à la chanteuse *criolla* Chabuca Granda. Lancée en 2017, cette opération était pour lui des plus brillantes et efficaces : « Tout le monde achète ces chewing-gums, alors comme ça, n'importe quel gamin de quartiers pauvres pourra voir qu'il y a eu de grands personnages au Pérou et les prendre comme modèles »¹⁸⁷.

La particularité des t-shirts Faite vient de la place accordée au texte, qui occupe la quasi-totalité des floccages et que le créateur défend comme étant indispensable pour « expliquer », montrant une grande volonté de pédagogie et de diffusion des éléments les plus importants de ce qu'est la culture péruvienne selon son créateur. La marque travaille en collaboration étroite avec d'autres graphistes de la *movida* et on la retrouvera toujours dans les événements de vente comme les Ferias Perú Independiente, organisées plusieurs fois par an par les artistes. Faite reste, d'après notre observation sur le terrain à Lima, la marque la plus diffusée de toutes celles avec lesquelles nous avons travaillé. Ses acheteurs sont issus de catégories socio-professionnelles très diverses et sont parfois totalement étrangers à la musique et à d'autres productions artistiques du mouvement.

De la même génération, Samuel Gutiérrez, dont le stand n'est jamais bien loin de celui de Faite dans les Ferias, a lui aussi créé sa propre marque de graphisme et de design au début des années 2000 : Nidea. Aujourd'hui la marque s'appelle Nidea-Famillia Gutiérrez, depuis l'ouverture d'une boutique à Cusco avec son épouse, où ils ont emménagé en 2017¹⁸⁸. Le parcours de Samuel est très lié à la scène punk rock indépendante dont nous avons raconté le dynamisme à la fin des années 1990 et au début des années 2000 un peu plus haut :

Je suis né à Lima en 1977, dans le district de Barrios Altos et j'ai passé toute mon enfance et ma vie à San Juan de Lurigancho. Je fais du graphisme depuis 1998, 1999, comme apprenti et autodidacte. À partir des années 2000, je crée une signature qui s'appelle Nidea. Je fais alors les couvertures des fanzines et des disques, les affiches et les logos des t-shirts des groupes de mes amis. J'ai beaucoup travaillé avec beaucoup de groupes de punk *hardcore*

¹⁸⁷ « *Todo el mundo compra estos chicles, entonces así, cualquier chibolo de barrio podrá ver que hubo grandes personajes en el Perú y tomarlos como modelos* », José Carlos Carcelén, 2017. Cf. Annexe 19, Image 5.

¹⁸⁸ Cf. Annexe 20.

comme Generación Perdida et petit à petit je me suis mis à travailler pour des groupes de d'autres styles musicaux, de *cumbia*, d'électro, de *drum and bass*.¹⁸⁹

En 2010, son style s'est affiné et précisé et Samuel expose pour la première fois ses créations personnelles dans la boutique de Faite, dont il est l'ami. En effet, après avoir été longtemps influencé par ce qu'il considère comme des « modèles étrangers », par le punk et le hardcore, il fait entrer dans ses productions des éléments propres à la culture qui l'environne, celle de son quartier, de ses parents, de ses voisins. Il se décide à ce moment-là à travailler pour lui-même, de faire ses propres graphismes pour des floccages de t-shirts. Cette décision de ne plus travailler sur commande transforme totalement ses perspectives : « Pour moi, ce fut un grand pas en avant lorsque je me suis réellement mis à faire de la création graphique, je suis passé d'un produit de consommation à la production artistique et culturelle »¹⁹⁰. Ses graphismes ont du succès et Nidea s'expose plusieurs fois à Lima, de façon individuelle ou collective à partir de 2013. Toujours désireux de développer sa marque et sa signature, il se joint alors aux graphistes d'Amapolay et à Faite dans l'organisation des premières Ferias Perú Independiente en 2013. Elles regroupent alors moins d'une dizaine d'exposants, artisans et artistes, mais leurs organisateurs s'enorgueillissent de leur fonctionnement autogéré¹⁹¹.

Samuel présente son travail sur sa page Facebook – qui lui sert d'ailleurs, comme pour Faite et les autres graphistes, de catalogue en ligne de produits proposés à la vente – comme « Représentant la vision de la culture populaire péruvienne et latinoaméricaine ». Cette description très synthétique et lisse n'enlève pas à ses graphismes une certaine profondeur contenue dans leur message et qu'il considère être le plus important, regrettant le fait que nombreux soient les graphistes et les membres du public à faire prévaloir l'esthétique sur le concept, deux aspects qui sont indissociables selon lui.

José Carlos Carcelén, Elliot Túpac et Samuel Gutiérrez, appartiennent tous les trois à la génération née dans les années 1970 et ont ainsi une expérience de l'évolution de la *gráfica popular* depuis le début des années 2000. Tous s'accordent pour dire qu'il existe actuellement

¹⁸⁹ « Nací en la ciudad de Lima en 1977, en el distrito de Barrios Altos y pasé toda mi infancia y casi mi adultez en San Juan de Lurigancho. Me dedico a hacer gráfica desde el 1998, 1999, como aprendiz, como autodidacta. Es a partir de los 2000, creo una firma que se llama Nidea. Yo me dedicaba a hacer carátulas de fanzines y de discos, los afiches y logos de los polos de bandas de amigos. Trabajé con muchas bandas de hardcore punk como Generación Perdida y poco a poco empecé a trabajar con bandas de otros estilos musicales, de cumbia, de electo, de drum and bass. », Samuel Gutiérrez, 2017.

¹⁹⁰ « Para mí, fue un gran paso hacia adelante cuando me puse realmente a hacer creación gráfica. Pasé de una producción de consumo a la producción artística y cultural. », Samuel Gutiérrez.

¹⁹¹ Les Ferias Perú Independiente comptent, en 2018, une soixantaine d'exposants.

une explosion de ce type de productions. Ils considèrent cela comme une renaissance, une adaptation ou une combinaison entre la culture populaire, la *chicha*, et des éléments exogènes, d'ordre esthétique comme le rock ou le punk ou qu'il s'agisse de stratégies de diffusion et de communication. La *gráfica popular*, au-delà des transformations visuelles, a réellement connu, par le biais de cette première génération, une mutation dans sa substance : elle est devenue un art et le véhicule d'un discours engagé, avant tout dans la valorisation de ce que ces artistes considèrent comme étant la « culture péruvienne ».

La « nouvelle vague », comme l'appelle José Carlos, correspond à celle que forment des graphistes nés sur la fin des années 1980 et début des années 1990, qui ont commencé à développer leur marque et leur signature à la fin des années 2000. C'est le cas d'Amapolay Manufacturas Autónomas, que nous venons de citer, créée par Fernando Castro et Carol Fernández, une production dont ils vivent depuis une dizaine d'années¹⁹². Ouvrant enfin leur atelier-boutique à Barranco en 2018, leurs collections de vêtements ayant occupé une grande partie de leur salon pendant des années, Carol et Fernando nous avaient raconté deux ans auparavant que leur travail était né de voyages, d'inspiration familiale, mais surtout d'un besoin financier qui les amenés à « s'auto-générer du travail ».

[*Fernando*] Je crois qu'Amapolay est né, comme tout art, de la nécessité de communiquer, de s'exprimer, lorsque tu dois faire sortir quelque chose que tu as en toi, et après de nombreuses explorations... Aussi pour une question économique, chercher un moyen de subsister, c'était une nécessité économique. On cherchait à faire quelque chose qui soit aussi indépendant. En plus, la famille de Carol a toujours travaillé dans le textile, cela nous a pas mal poussés. [...]

[*Carol*] Je suis née au milieu des tissus. Bien sûr, cela m'a beaucoup aidée pour pouvoir commencer à faire des vêtements, et Fer avait participé à un atelier de sérigraphie et de flocages à l'école. Nous nous sommes connus à l'Université San Marcos, en anthropologie. C'est par le biais de l'université que nous avons commencé à voyager et lorsque tu commences à voyager, tu n'as pas les ressources économiques pour voyager dans les meilleures conditions. Il fallait alors que l'on commence à vendre quelque chose et on a commencé à faire les premiers vêtements.¹⁹³

Avec des graphismes qui s'inspirent autant de motifs amazoniens ou andins que de l'actualité politique que l'on retrouve sous des couleurs extrêmement vives, Amapolay ne vend

¹⁹² Cf. Annexe 21.

¹⁹³ [Fernando] « *Creo que nació como todo arte creo, con la necesidad de comunicar, de expresar, tienes que sacar algo que esta adentro. Y después de muchas exploraciones... También por una cuestión económica, buscar un sustento, había una necesidad económica. Buscar algo que hacer y que sea también independiente. Además, la familia de Carol siempre trabajo el tema textil, y también impulsó bastante. [...]* », [Carol] « *Yo crecí entre telas. De hecho eso me sirvió bastante para poder empezar a hacer ropa. Y Fer en la escuela había llevado un taller de serigrafía, de estampados. Nosotros nos conocimos en la universidad, en San Marcos, en la carrera de antropología. Y por la universidad empezamos a viajar, y cuando empiezas a viajar, no tienes tantos recursos económicos para viajar de la mejor forma. Entonces había que empezar a vender algo y empezamos a hacer las primeras prendas. »*, Fernando Castro et Carol Fernández, 2016.

pas seulement des vêtements, mais est sans doute l'exemple le plus évident de la vente d'un concept : une production textile originale, autogérée, indépendante et qui affirme certains positionnements politiques et sur la question de l'identité. Carol et Fernando transmettent dans leur production textile et dans leur façon de s'organiser, notamment dans le cas des Ferias, un état d'esprit qui maintient une horizontalité totale entre les participants ou les artistes. Les graphistes avec lesquels nous avons travaillé ont tous leur stand de vente à cette occasion et il n'a jamais été question d'envie, de jalousie ou de compétition entre eux. S'ils peuvent présenter des similitudes les uns avec les autres qu'ils appartiennent à une marque ou à autre, il n'y aura cependant jamais de concurrence entre eux. Ils se considèrent, comme nous l'a répété Carol à de nombreuses reprises, comme un collectif régi par des amitiés, des collaborations et de l'entraide. Amapolay, sans doute en partie par la formation en sciences humaines de ses créateurs, est certainement la marque qui exprime de la façon la plus directe sa volonté : dans un monde néolibéral et individualiste où les jeunes artistes n'ont pas de visibilité ni de travail, il ne leur reste qu'à se créer leur propre réseau et leur propre emploi. Ce qu'ils souhaitent, c'est travailler collectivement de façon ponctuelle pour venir contrebalancer les règles d'un système qui les aurait, selon eux, exclus de la production culturelle. Nous aurons l'occasion de revenir plus en détails sur ces prises de position et sur la façon dont les artistes ont construit les discours sur eux-mêmes, qui sont particulièrement riches dans le cadre des entretiens, comme si certains avaient parfois cherché à nous convaincre en ce qui concerne leur position.

De la même génération que Carol et Fernando, trois jeunes artistes qui se connaissent au cours d'études aux Beaux-Arts de Lima ou en fréquentant de lieux de concerts et d'ateliers de sérigraphie, forment en 2012 le collectif Ruta Mare : Yefferson Huamán, Gonzalo Leandro et Alinder Espada, auxquels se joignent très rapidement trois autres étudiantes Cindy Mesco, Kelly Cuyubamba et Azucena del Carmen. Un an plus tard, le collectif se divise en trois : Kelly et Yefferson gardent le nom de Ruta Mare, Cindy et Gonzalo fondent Brochagorda, tandis qu'Alinder et Azucena créent Carga Máxima¹⁹⁴.

Lorsque nous rencontrons Kelly et Yefferson en 2015, ils nous expliquent quels sont leurs objectifs ou ce qu'ils recherchent au travers de leur production de posters, de sérigraphies et de t-shirts¹⁹⁵ : « Nous voulons donner une visibilité à la culture populaire en lui apportant quelque chose en plus. *La gráfica popular*, c'est une chose qui va beaucoup plus loin

¹⁹⁴ Ce collectif, bien que réalisant un travail qui se situe dans la même veine graphique que Ruta Mare et Brochagorda, n'a pas souhaité faire partie de notre enquête et n'apparaîtra donc pas dans cette étude.

¹⁹⁵ À la fin de l'année 2017, Yefferson et Kelly cessent de travailler ensemble. Kelly crée sa propre marque dans le courant de l'année 2018, Niñachay, et Yefferson garde Ruta Mare.

que les affiches *chicha* sur la Carretera Central »¹⁹⁶. Leur style se rapproche plus de l'esthétique « classique » *chicha*, soit des affiches de concerts et de la calligraphie au pinceau que ce que propose Amapolay, par exemple, mais on y retrouvera parfois des références exogènes, qu'elles soient d'ordre plastique ou conceptuel¹⁹⁷. Ils ont été « formés » par Monkey, de son vrai nom Pedro Tolemeo Rojas, un maître de la sérigraphie d'affiches de concerts, que nous avons rencontré quelques jours plus tôt. Produisant des affiches qui sont donc publicitaires depuis les années 1980, Monkey semble ne pas avoir réellement franchi le pas vers la production d'œuvres d'art, bien que son travail ait été reconnu internationalement¹⁹⁸. Il était cependant très fier de ses productions et n'hésitera pas à nous raconter sa version de l'histoire de ces affiches fluo :

J'ai été le premier, avant cela on ne faisait pas d'affiches fluo. C'était en 1988 ou 1989, pour un concert de Chacalón et de Tongo. On faisait avec des couleurs normales, du rouge, du bleu... Je venais de terminer les affiches pour ce concert et au dernier moment on m'en a demandé cent de plus ! Comme je n'avais plus de peinture, je suis allé à la quincaillerie pour essayer de trouver de quoi dépanner. Ils n'avaient que de la peinture pour la signalisation et les chantiers, du orange, du rose et du jaune fluo. J'ai fait mes affiches avec ça, je n'avais pas le choix. Et ce fut un grand succès ! Tous mes clients ont voulu les mêmes couleurs fluos à partir de ce moment-là !¹⁹⁹

L'origine et l'explication des couleurs est revendiquée ou racontée dans des versions différentes par plusieurs artistes, mais si nous avons choisi de citer ici les propos de Monkey, c'est avant tout pour montrer qu'il s'agit d'une référence en termes de *gráfica popular* et que ses « élèves » en revendiquent la formation – même si elle s'est parfois résumée à quelques ateliers – comme une sorte de caution ou un gage de la qualité de leur production. Ils travaillent à partir de cette base esthétique proprement péruvienne et née à Lima mais n'hésitent pas, comme c'est le cas de tous les autres graphistes, à accompagner les esquisses au crayon et la calligraphie au pinceau d'une tablette graphique et d'un logiciel de design sur ordinateur pour pouvoir dépasser la production classique qu'ils complètent de d'autres influences :

Nous nous sommes rendus compte, Yefferson et moi, que le thème de la *gráfica popular* s'est beaucoup transformé, et encore plus avec nous [les jeunes graphistes] qui sommes une nouvelle génération, une génération plus technologique, d'avant-garde. Par

¹⁹⁶ « *Queremos darle visibilidad a la cultura popular, aportándole algo nuevo. La gráfica popular es algo que es mucho más amplio que los carteles chicha de la Carretera Central.* », Yefferson Huamán, 2015.

¹⁹⁷ Cf. Annexe 22.

¹⁹⁸ Exposé parmi d'autres sérigraphistes à l'occasion de l'exposition « *¡A mí que chicha!* » de 2013, il a également participé au Folklife Festival de Washington en 2015 grâce à Alfredo Villar qui l'a accompagné pour exposer aux États-Unis avec Elliot Túpac.

¹⁹⁹ « *Fui el primero, antes no se hacían afiches fluorescentes. Era en el 1988 o 1989, para un concierto de Chacalón y de Tongo. Se hacía con colores normales, rojo, azul... Justo acababa de terminar los afiches para el concierto y en el último momento, ¡me pidieron cien más! Como ya no me quedaba pintura, me fui a la ferretería para encontrar algo con que ayudar. Solo tenían pinturas para las pistas y las obras, naranja, fucsia, amarillo fosforescentes. Hice mis afiches con eso, no tenía otra. ¡Y fue un gran éxito! De allí todos mis clientes quisieron los mismos colores fosforescentes para sus afiches.* », Pedro Tolemeo Rojas, 2015.

exemple, internet est un super référent pour nous. Nous ne cherchons pas des références seulement ici, parce que la *gráfica popular* traditionnelle est celle de Monky, de Caribeño qui est un autre grand nom de sérigraphie, beaucoup de livres ou de revues sortent sur ça... Mais pour nous il s'agit de sortir de ce schéma.²⁰⁰

Ruta Mare voyage beaucoup au Pérou, comme Amapolay, mais s'exporte également très bien au Chili, en Bolivie et, depuis 2017, en Europe. Leurs voyages s'organisent en fonction des opportunités de travail qui s'offrent à eux grâce à des amis ou à des contacts sur place. Ils partiront en général pour réaliser un ou plusieurs *murales*, parfois complétés par des ateliers de calligraphie payants et pourront éventuellement participer à un marché ou organiser une vente de leurs productions, avec lesquelles ils voyagent. Nous avons eu l'occasion d'assister à ces ateliers qui sont également organisés par Brochagorda et Amapolay. Ces derniers peuvent être gratuits, à l'occasion des Ferias par exemple, ou payants et pour lesquels les marques font la publicité sur les réseaux sociaux et ils constituent une source de revenus intéressante (deux ou trois ateliers payants par an environ)²⁰¹.

Outre leurs créations et le fait qu'ils revendiquent eux aussi cette valorisation et transformation de la culture populaire, Kelly et Yefferson furent les premiers à nous parler concrètement de la question de leur statut d'artistes et de professionnels de la création textile, qu'ils ont parfois eu du mal à défendre face à des personnes qui leur reprochaient une position contradictoire sur laquelle nous reviendrons plus loin.

Gonzalo et Cindy, que nous rencontrons en 2016 à San Juan de Lurigancho où ils vivent et travaillent dans la maison de la mère de Cindy, ont une esthétique qui présente de grandes similitudes avec Ruta Mare, de par leur formation en commun et leur travail collectif initial. Brochagorda naît en 2013, alors que le couple souhaite créer sa propre marque, tout en gardant le même style et en proposant des produits différents, le but n'ayant jamais été de faire concurrence à une autre marque faisant de la *gráfica popular*²⁰².

Cela fait trois ans que nous avons ce projet, on voulait faire des graphismes qui démarginalisent les gens, qu'ils y retrouvent les traditions, les danses, la musique et les luttes qu'ils ont eues. La migration est une thématique familiale, ça a toujours suscité notre intérêt.

²⁰⁰ « Nos hemos dado cuenta, Yefferson y yo, que el tema de la gráfica popular ha mutado mucho y más con nosotros porque somos una generación nueva, una generación más tecnológica, de vanguardia. Por ejemplo, internet es super referente para nosotros. No buscamos referentes como solo de aquí, porque la gráfica popular tradicional es la de Monky, la de Caribeño que es otro gran nombre de la serigrafía, muchos sacan de revistas y libros de eso... Pero el tema es un poco salir de este esquema. », Kelly Cuyubamba, 2016.

²⁰¹ Le prix des ateliers varie entre 100 et 150 soles en fonction des collectifs pour une activité qui s'étale quasiment sur une journée (soit entre 25 et 40 euros approximativement).

²⁰² Cf. Annexe 11.

Nous travaillons la question de l'identité que les gens avaient avant la migration, qui est niée ou tue la plupart du temps. On prend beaucoup de références des groupes *chicha*.²⁰³

La « *brocha gorda* », est le nom du gros pinceau qu'utilisent les peintres en bâtiment et est un clin d'œil à leurs premières réalisations en tant que professionnels, des *murales* réalisés sur commande. Ils nous raconteront qu'ils ont vraiment commencé à avoir une visibilité et des propositions de travaux après une peinture exposée sur la façade du Centre Culturel d'Espagne à l'occasion de l'exposition *¡A mí que chicha!*, pour laquelle ils avaient d'ailleurs fait la connaissance d'Alfredo Villar qui était alors un des piliers du mouvement de valorisation de l'esthétique *chicha* et des créations artistiques à partir de la *gráfica popular*. Cindy nous racontait qu'à la suite de cette exposition, ils avaient été appelés par le patron d'un bar de Miraflores, l'Emolientería, pour en faire la décoration intérieure, ce qui leur donna plus de visibilité. À partir de cela, ils commencent à développer des créations grâce à un travail de design numérique en plus des *murales* et des affiches, ils font aujourd'hui des vêtements, des carnets ou encore des tasses avec leurs calligraphies et graphismes. Leur marque s'est développée et ils ont rapidement décidé de se consacrer entièrement à ce travail et d'abandonner les emplois alimentaires qu'ils occupaient en parallèle. Ils ont d'ailleurs déménagé pour s'installer à Barranco en 2017. Le district côtier, avec son quartier bohème et touristique, semble attirer les artistes qui y trouvent un espace où ils peuvent vivre, travailler et recevoir du public pour leurs ateliers. Lorsque Kelly se désolidarise de Ruta Mare, Yefferson installe alors son lui aussi son atelier à Barranco, après avoir travaillé plusieurs années au dernier étage de la maison des parents de Kelly, à La Molina.

Il est ici intéressant de noter la centralisation des productions artistiques de *gráfica popular* de la nouvelle génération à Barranco où l'on retrouve aussi les ateliers d'Elliot et d'Amapolay. Les autres, s'ils travaillent dans d'autres districts, se rendent visibles à Barranco, à l'occasion des Ferias ou dans certains magasins spécialisés. En effet, les artistes ont souvent de très nombreux points de vente informels dans les boutiques d'amis ou de connaissances chez qui ils laisseront quelques t-shirts et affiches pour les vendre, le propriétaire du commerce récupérant bien entendu un petit pourcentage. De la même manière, la majeure partie des ventes se centralise à Barranco, alors que la production textile se fait, la plupart du temps, dans le

²⁰³ « *Hace tres años que tenemos este proyecto, queríamos hacer gráfica que empodere a la gente, que allí encuentren las tradiciones, los bailes, la música y las luchas que tuvieron. La migración es una temática familiar, siempre ha suscitado nuestro interés. Trabajamos la cuestión de la identidad de la gente, antes de la migración, que está negada o callada la mayoría de las veces. Tomamos muchas referencias de los grupos chicha.* », Gonzalo Leandro, 2016.

quartier artisan et commerçant de Gamarra, dans le district de La Victoria à quelques rues du grand marché de la Parada, symbole en puissance du commerce informel et ambulant. La production d'un t-shirt d'une de ces marques peut ainsi être totalement différente en fonction de la quantité et des moyens dont elles disposent : il pourra être confectionné entièrement par les créateurs (design, couture, flocage par sérigraphie artisanale) comme passer par trois ateliers différents (de l'ordinateur du graphiste, à l'atelier de couture, avant de terminer dans celui où se font les flocages).

Tous ces artistes semblent avoir saisi une opportunité de créer des marques qui leur génèrent une source de revenus à partir du moment où la *gráfica popular* et la *chicha* ont été considérées comme des arts visuels, comme des objets culturels qui seront défendus, valorisés et transformés. C'est à partir du moment où cette esthétique a commencé à être revendiquée comme un marqueur identitaire et culturel que ces personnes se sont mises à développer leurs propositions artistiques et commerciales. Il s'agissait-là, selon leurs discours, comme selon celui des musiciens, de l'occasion rêvée de produire une chose dans laquelle ils se reconnaissaient : un objet, un produit ou une œuvre d'art qui se caractérise par l'esthétique *chicha* et par la possibilité d'y insérer un discours politique, des influences exogènes et de vivre de cette production.

2.1.2 Fusions musicales et mutations visuelles

Comme nous l'avions indiqué en introduction, le concept d'hybridation tel que l'envisage Néstor García Canclini est particulièrement séduisant pour appréhender le cas des créations de la scène artistique et musicale indépendante à Lima :

L'hybridation socioculturelle n'est pas un simple mélange de structures ou de pratiques sociales peu spectaculaires, pures, n'ayant aucun rapport entre elles et qui, en se combinant, donneraient naissance à des structures et des pratiques nouvelles. Parfois, ce phénomène se produit de manière inattendue ou constitue le résultat imprévu de mouvements migratoires, touristiques ou d'échanges sur le plan économique et sur celui de la communication. Mais souvent l'hybridation est le résultat d'une tentative de reconversion d'un patrimoine (une usine, une compétence professionnelle, un ensemble de savoirs et de techniques) dans le but de l'insérer dans de nouvelles conditions de production et de marché [...]. (García Canclini, 2000 : 73)

Dans cette définition, deux points nous paraissent déterminants pour pouvoir appréhender les productions actuelles : elles correspondent à un processus en marche depuis les premières vagues migratoires et résultent d'une volonté des acteurs de s'insérer dans un marché,

dans ce cas, culturel. La question d'un essai de « rénovation d'un patrimoine » est également une perspective d'analyse à prendre en considération dans le cadre de notre étude, tout en gardant à l'esprit que c'est dans cette période de fin » des années 2000, au moment où se forment les groupes d'artistes, que se transforme également le statut de la *chicha*. En effet, alors qu'elle devient une « culture », qui s'expose et s'exporte, elle se retrouve être l'objet de nouvelles créations artistiques et musicales qui la positionnent comme un héritage qui sera revendiqué par les artistes, qui font partie des acteurs qui lui octroient le statut de « patrimoine ». Toutefois, nous tenons à préciser que, si l'hybridation peut être un concept intéressant pour observer certains mécanismes de recompositions sociales et culturelles, nous partageons le point de vue critique d'Antonio Cornejo Polar vis-à-vis de ce terme. Il reprochait en effet à Néstor García Canclini de parler d'« hybridation », ce qui relève selon lui d'un emprunt malvenu de vocabulaire, et donc d'un type de catégorie, à une autre discipline, la biologie (Cornejo Polar, 2002 : 867). Selon lui, ce terme, comme celui de « métissage », est doté d'un « ancrage sémantique particulier » et n'est pas adapté pour décrire la complexité et le caractère conflictuel des transformations sociales. Il reste pourtant très présent dans les sciences humaines : « En effet, ce [qu'ils font] c'est offrir des images harmonieuses de ce qui est évidemment fracturé et belliqueux, en proposant des figures qui au fond n'ont de pertinence que pour ce qui veulent imaginer nos sociétés comme des espaces lisses et en rien conflictuels » (*ibid.*). « Hybride » sera donc un qualificatif que nous nous contenterons d'employer seulement comme image pour parler de produits culturels concrets, délimités et spécifiques. Nous ne garderons de l'hybridation que l'idée qu'elle permet d'observer un processus de mélange, sans pour autant déboucher sur un résultat définitif, immuable et homogène.

Avant de nous intéresser aux témoignages des artistes quant à leur formation et aux mutations qu'ont pu connaître leurs créations, nous citerons ici les propos d'Arturo Quispe Lázaro, qui revenait en 2009 sur la situation de la *chicha* au début du XXI^e siècle :

À ce moment-là, la *chicha* se retrouve dans une phase de changement, de redéfinition, d'indécisions et d'indéfinitions. C'est une étape de reflux, de réajustement, de re-situation [...]. C'est un processus toujours en vigueur et on ne sait pas jusqu'à quand est-ce qu'il va durer. (Quispe Lázaro, 2009 : 5)

Le mélange entre un style musical local, ou considéré comme faisant partie d'un patrimoine dont les artistes héritent, et un style exogène ou des éléments musicaux modernes ou étrangers, s'avère être un processus créatif qui définit les groupes de la scène alternative. Fidel Gutiérrez parlera de ce phénomène musical comme d'une évolution, un « mélange ou

métissage » inévitable et qui a séduit un nouveau public (Cornejo Guinassi, 2018 : 161). Il semblerait par ailleurs que chacun ait son propre point de vue sur la recette de cette production musicale et que le mélange soit en perpétuelle évolution. Le nom donné à ce style varie en effet en fonction des groupes et parfois des musiciens. Certains le nommeront « *fusión* », « *tropipunk* » ou encore « *cumbiarock* », alors que d'autres refuseront tout simplement de lui donner un qualificatif défini, par crainte de s'enfermer dans un style.

Toutefois, si l'appellation fait débat, les discours des musiciens sont, eux, étonnamment uniformes et similaires quant à leur approche de la musique et à l'évolution de leurs goûts. Outre le fait que la très grande majorité d'entre eux n'a pas reçu de formation musicale académique, leur adolescence est généralement marquée par un goût prononcé pour le punk, le rock et le métal alors qu'ils évoluent quotidiennement dans un environnement sonore dominé par la salsa, la *cumbia* et la *chicha*²⁰⁴. Nombreux sont ainsi ceux qui, enfants ou adolescents, ont « joué au groupe de rock », comme le raconte Aníbal qui se souvient s'être déguisé en un membre du groupe KISS pour une fête de son *colegio*²⁰⁵. Renato lui, pour s'amuser, essayait de jouer The Clash ou The Sex Pistols avec son cousin alors que le clip vidéo de *Thriller* de Michael Jackson passait à la télévision et le fascinait²⁰⁶. Il a grandi à Tacna et considère cela comme une chance car c'est par cette ville frontalière qu'entraient au Pérou énormément de marchandises et de produits culturels venus du Chili, dont de nombreuses cassettes de groupes de rock internationaux. Renato avait ainsi accès à une grande variété de groupes étrangers et cela lui a permis de s'ouvrir à d'autres styles musicaux que ceux que diffusaient la radio, peu éclectique. Les musiciens expliquent donc une sorte de polarisation de la diffusion musicale dans leur quotidien : d'un côté les radios dont la programmation leur échappe mais qui sont omniprésentes et, de l'autre, les cassettes ou CD, souvent pirates, qu'ils se procurent et choisissent en fonction de leurs goûts.

La radio que l'on écoute est celle des adultes, des parents ou grands-parents. Aníbal se souvient ainsi de celle de sa grand-mère : « Elle se levait très tôt pour prier, puis elle allait à la cuisine, allumait sa radio et on entendait de la *cumbia*, du *forklore*, des boléros, dès 5h du matin.

²⁰⁴ Les musiciens sont pour la plupart nés dans la deuxième moitié des années 1980. Aníbal Dávalos, bassiste de Barrio Calavera, est le seul qui soit issu d'une autre génération, né en 1970. Il raconte cependant le même type de parcours que les autres musiciens et le même rapport à l'hégémonie de la radio et du peu de variété musicale, à la différence qu'il était adolescent au moment de la naissance de la scène *subte* et a directement connu ses évolutions.

²⁰⁵ Aníbal Dávalos, 2017.

²⁰⁶ Renato Rodríguez, 2017.

Disons que ma première influence vient de là, de la radio de ma grand-mère »²⁰⁷. Jim Quesada, guitariste de Los Chapillacs, a lui aussi été marqué par la musique de groupes comme Juaneco y su Combo ou Los Shapis que diffusait la radio, continuellement allumée, du garage automobile mitoyen de la maison où il a grandi²⁰⁸. Au-delà de la diffusion qu'en fait la radio que l'on retrouve dans la rue, les transports en commun ou les marchés, la *cumbia* et la *chicha* ne se cantonnent pas, bien entendu, à l'extérieur et à l'espace public. On écouterait ou on jouerait une *cumbia* péruvienne ou une *salsa* pour danser ou faire la fête lors des réunions de famille, comme c'était le cas dans celle de Juan Carlos et Guillermo González, chanteur et guitaristes de Los Truchas, alors que leurs parents étaient plus adeptes du rock et du folklore²⁰⁹. En effet, les parents de la plupart des musiciens, s'ils sont parfois amateurs de styles musicaux étrangers, apprécient les styles péruviens.

Aurelio Castillo, de La Nueva Invasión, nous a rappelé que la *chicha*, dans les années 2000, au moment de son enfance et adolescence, ne jouissait pas d'un grand succès auprès des jeunes de classe moyenne dont il faisait partie. Ils y voyaient un style ringard et démodé, tout comme la *cumbia*, même si elle fait partie intégrante du paysage sonore dans lequel ils évoluaient. Il s'est d'ailleurs souvenu d'un jeu auquel il jouait avec des amis du *colegio*, qui consistait à s'échanger des cahiers où chacun répondait à des petits tests ou questionnaires :

C'était des questions de tout type, comme : « Qu'est-ce que tu voudrais faire plus tard ? » ou « Quelle musique écoutes-tu ? ». Pour celle-là, tout le monde écrivait : « J'écoute de tout, sauf de la *chicha* », ou « Tout sauf de la *cumbia* ». Il y avait une sorte de marginalisation ou de dénigrement de la musique qui avait des sonorités tropicales, de la musique andine. Je crois qu'il y avait là aussi une marginalisation de toute une population qui avait migré.²¹⁰

Ce qui plaît aux musiciens, c'est avant tout le rock, le punk et le métal, nord-américain ou européen et péruvien, dans lequel ils retrouvent l'esprit rebelle auquel ils s'identifiaient, alors adolescents, et qu'ils revendiquent maintenant. Pablo, le guitariste de Barrio Calavera, raconte ainsi qu'il écoutait des groupes comme Leuzemia, mais aussi du « *punk gringo* »,

²⁰⁷ « *Se levantaba muy temprano para rezar, luego iba a la cocina, prendía su radio y se escuchaba cumbia, floclor, boleros desde las 5 de la mañana. Digamos que mi primera influencia viene de allí, de la radio de mi abuela.* », Aníbal Dávalos, 2017.

²⁰⁸ Jim Quesada, 2017.

²⁰⁹ Juan Carlos et Guillermo González, 2016.

²¹⁰ « *Eran preguntas de todo calibre, como “¿Qué te gustaría hacer? O “¿Qué música te gusta?”. Para esta, todo el mundo escribía: “Escucho todo, menos chicha” o “Todo menos cumbia”. Había una forma de marginación o de denigración hacia la música con tinte tropical, la música andina. Creo yo que también había allí una marginación de toda una población que había migrado.* », Aurelio Castillo, 2016.

comme NOFX ou Rancid, qui ont inspiré le premier groupe avec lequel il jouait du punk, du ska et du *hardcore* à l'âge de 16 ans :

J'écoutais beaucoup de guitaristes et j'aimais beaucoup écouter Los Mirlos pour cela. La composition de leur guitare est incroyable, Danny Johnston est hallucinant. C'est au travers de Los Mirlos que j'ai commencé à écouter de la *cumbia*. Parce qu'à ce moment-là, j'avais vraiment beaucoup de préjugés sur la *cumbia* et le folklore. J'en écoutais car mon père est de Tarma et ma mère de Huántar, du coup à la maison il y avait beaucoup de *huayno*, beaucoup de *cumbia*, de boléros, de musique *criolla*, c'était des classiques. Mais moi je laissais ça de côté parce que... parce que *pankeke*²¹¹, enfin ! Je ne l'intégrais pas, mais je ne pouvais pas la rejeter, alors je segmentais ma propre personne, parce que cela faisait partie de moi. D'un autre côté, j'étais plus rebelle, punk, rock. Je crois que j'associais la *cumbia*, le folklore au *statu quo* normal, alors que le côté rebelle était dans le punk.²¹²

Autodidacte, il explique que les mélanges de styles se sont fait progressivement, que ce soit au niveau de ses goûts personnels comme lorsqu'il commence à jouer avec Barrio Calavera, mais toujours, dans un premier temps pour s'amuser, sans se prendre au sérieux. José, le batteur de La Nueva Invasión, lui aussi autodidacte et né à Moquegua, découvre le rock et le métal à 14 ans, alors que ses amis du *colegio* jouaient plutôt de la musique *criolla*, très présente dans la ville. Comme Pablo, il s'intéresse beaucoup aux groupes « *gringos* » ou européens, en particulier de *grunge* comme Korn ou Rage Against the Machine. Lorsqu'il rencontre Diego Vicente, le guitariste du groupe, alors qu'il fait ses études à l'université la Agraria, ils créent Suicidas, avec Luis Antonio, le frère de Diego, un groupe de punk dans lequel ils jouent toujours. Diego, joue aussi dans un autre groupe de punk, Los Mortero, dont fera partie pendant un temps Gonzalo Lissia, le percussionniste de La Nueva Invasión. Ce dernier est un des très rares musiciens professionnels rencontrés sur le terrain. Il a reçu une éducation musicale académique et a sans doute été influencé par son père qui a joué dans le groupe de punk péruvien Aeropajitas, toujours en activité, et dans lequel Gonzalo joue aussi actuellement. Il raconte ainsi avoir toujours eu une part en lui qui était plus proche de la musique indépendante, inspirée de la scène punk. Il sera pourtant intégré dans La Nueva Invasión pour sa connaissance et ses performances dans le domaine des rythmes de musiques latino-américaines. « J'ai commencé

²¹¹ Le terme « *pankeke* » désigne un membre ou un aficionado de la scène punk. Il s'agit d'un jeu de mot à partir de « *punk* » qui se prononce « *pank* » et du terme anglais « *pancake* », aussi employé au Pérou et souvent écrit « *pankeke* ».

²¹² « *Escuchaba a muchos guitarristas, me gustaba mucho escuchar a Los Mirlos por eso. La composición de su guitarra es increíble, Danny Johnston es alucinante. Es a través de Los Mirlos que empecé a escuchar cumbia. Porque en este momento tenía muchos prejuicios sobre la cumbia y el folklor. Escuchaba porque mi padre es de Tarma y mi madre de Huantar, entonces en casa había harto huayno, harta cumbia, boleros, música criolla, era un clásico. Pero yo lo dejaba de lado porque... ¿porqué pankeke pues! No lo integraba, pero no lo podía rechazar, entonces segmentaba mi propia persona, porque formaba parte de mí. Del otro lado había lo rebelde, punk, rock. Creo que asociaba la cumbia, el folklor al statu quo normal, mientras el lado rebelde estaba en el punk.* », Pablo Begazo, 2017.

avec La Nueva en 2012, parce qu'il leur manquait un percussionniste qui joue de la *cumbia* et des congas. Le précédent avait dû partir de Lima pour travailler dans le Nord »²¹³.

La trajectoire de ces musiciens est ainsi comparable et relativement similaire, avec une irruption ou une intégration progressive de la *cumbia* ou de la *chicha* dans leurs styles rock ou reggae de prédilection. Nous noterons ici que les groupes se forment ou prennent réellement corps et commencent à produire des chansons originales à partir du moment où s'opère le mélange ou la fusion. La plupart du temps, cela se fait après avoir joué les succès de d'autres groupes péruviens ou étrangers aux genres musicaux classiques, qu'ils soient punk ou *chicha*. Adrián Rocha, le chanteur de La Inédita, voit dans ce processus de mélange quelque chose de consubstantiel, d'inévitable, comme l'expression d'une part de lui-même :

Je crois que c'est inévitable, que ça fait partie de notre culture. Par exemple, chez moi on n'écoutait pas de *cumbia*, parce que je suis de La Victoria et que c'est un quartier clairement *salseiro*. Ma famille vient du Nord, ils écoutaient de la *marinera*²¹⁴, de la musique *criolla*. Mais c'est ton monde, pas seulement chez toi. La ville de Lima est pleine de *cumbia*, de tous les côtés, *cumbia*, folklore. C'est impossible de ne pas avoir été en contact avec cette musique. D'une certaine manière, cette influence que nous avons eue dès l'enfance était présente dans la société. Je crois que c'est en nous, nous l'avons tellement absorbée de façon intrinsèque que c'est là en nous.²¹⁵

Les créations musicales hybrides qui naissent de ce supposé jaillissement d'une culture ou de rythmes intériorisés au moment de jouer ne font cependant pas l'unanimité au sein de leur public ou de la scène, plutôt rock ou punk, dans laquelle ils évoluent à leurs débuts. La Nueva Invasión et Barrio Calavera ont souvent évoqué des débuts difficiles avec un public parfois puriste et intransigeant. Cibles d'insultes et de réactions qui ont parfois pu être violentes, ils ont fait face à la fermeture d'une partie de leur public potentiel en optant pour le mélange des styles. Cela a eu des conséquences sur les espaces et dans lesquels ils organiseront leurs concerts, comme nous le verrons un peu plus loin, abandonnant la scène rock du Centro de Lima et ne parvenant pas à percer dans la scène de *cumbia* péruvienne des *conos*. « Avec La

²¹³ « Empecé con La Nueva en 2012, ya que les faltaba un percussionista, alguien para tocar *cumbia*, congas. El precedente había tenido que viajar al norte para trabajar. », Gonzalo Lissia, 2016.

²¹⁴ La *marinera* est un style musical et une danse de couple où les partenaires accessoirisent leurs pas du maniement d'un mouchoir. Elle est surtout présente sur la côte du Pérou depuis le XIX^e siècle et, comme la musique *criolla*, on retrouve dans les sonorités de la musique de *marinera* des notes et rythmes tant hispaniques, qu'africains ou propres au monde amérindien.

²¹⁵ « Creo que es inevitable, que es parte de nuestra cultura. Por ejemplo en mi casa no se escuchaba *cumbia*, porque soy de La Victoria y es un barrio netamente *salseiro*. Mi familia es del norte, escuchaban *marinera*, música *criolla*. Pero es todo tu mundo, no es solo tu casa. La ciudad de Lima está llena de *cumbia* y de *folklor*. Es imposible que no hayas tenido contacto con esta música. Así que de cierta manera, este impulso que hemos tenido desde niños igual estaba presente en la sociedad. Creo que está dentro de nosotros, porque intrínsecamente la hemos absorbido tanto que simplemente lo tenemos allí. », Adrián Rocha, 2017.

Nueva, nous étions trop rock pour être *cumbieros* et trop *cumbia* pour être des rockeurs »²¹⁶, raconte Gonzalo qui mentionne une volée de bouteilles de bières dans un essai de concert dans le *cono* Nord. José se souvient d'une soirée dans un bar rock du Centro où on les obligea à descendre de scène, à coups de « Cassez-vous les *chicheros* ! »²¹⁷. Aníbal lui, nous a fait part d'une expérience similaire avec les débuts de son groupe, alors qu'ils surprennent la scène punk dont il faisait partie :

Lorsqu'on allait jouer dans les concerts, les gens disaient : « Eh, mais qu'est-ce qu'ils font là, ces *chicheros*, ces *cumbiamberos* ?! ». Il y avait des gens qui me connaissaient de la scène rock et qui me disait en se moquant : « Alors, toi, maintenant tu fais de la *cumbia* ?! Haha ! Tu fais de la *chicha* ?! ». Ce n'était pas très bien vu. Au début, il n'y avait pas beaucoup d'espace pour nous.²¹⁸

Les groupes affirment cependant leur style entre 2010 et l'actualité, ils persistent dans le mélange musical sans privilégier un style ou un autre. Nous pouvons citer par exemple ici les titres des deux albums de Barrio Calavera, particulièrement évocateurs. Le premier sort en 2009 et s'intitule *Suena calle* (qui pourrait se traduire en français par « ça sonne comme la rue » ou « La rue résonne »), il renvoie directement à une volonté de s'inscrire dans une filiation musicale populaire et urbaine, dans cette musique que l'on entend dans la rue, *chicha* ou *cumbia*. En revanche, le titre du deuxième album, sorti en 2015, est plus de l'ordre de la revendication de la création d'une identité musicale : *Kumbiamerican rockers*. La chanson éponyme, sur laquelle nous reviendrons plus loin, témoigne de cette naissance d'une identité du groupe pour qui il était impossible de se situer dans une scène ou dans une autre, de par leurs productions hybrides. Le premier album de La Nueva Invasión, *Súbele a la radio* (« Passe-la à la radio »), sorti en 2011, témoignait ainsi du désir de s'inscrire dans les programmes musicaux des radios dans lesquels ils voyaient alors le seul moyen de diffusion de leur musique.

En empruntant finalement les chemins de traverses de la communication et de la diffusion musicale avec les plateformes internet et les réseaux sociaux, les groupes ont également commencé à travailler leur image, leurs logos et leurs costumes de scène. Ils firent pour cela appel aux artistes plasticiens travaillant le style de la *gráfica popular* qui avaient, eux

²¹⁶ « Con La Nueva, éramos demasiado rock para ser cumbieros y demasiado cumbia para ser rockeros. », Gonzalo Lissia, 2016.

²¹⁷ « ¡Chicheros, lárguense! », José Vargas Canaza, 2017.

²¹⁸ « Cuando íbamos a los conciertos a tocar, la gente decía: “Oe mira, ¿qué hacen estos chicheros, estos cumbieros acá ?” Había gente que me conocía de la escena rock y que me decía con burla: “Entonces tú ¿ahora estás haciendo cumbia? ¡Jejeje!”. No era muy bien visto al inicio. Al principio no había espacio para nosotros.», Aníbal Dávalos, 2017.

aussi, affirmé une touche particulière dans leurs productions et créé une esthétique reconnaissable.

Lorsque nous conversons avec les graphistes de leur travail et de leurs productions, ils adoptent en effet et de façon uniforme, un discours de créateurs, d'artistes qui ont décidé de faire de la *gráfica popular* un moyen d'expression. Leur discours est assez lisse, chacun revendiquant une affection particulière pour les affiches sérigraphiées et la calligraphie publicitaire au pinceau qui joue ce rôle de toile de fond fluo du quotidien – de la même façon que la *cumbia* est ou a été un environnement sonore qui a influencé les musiciens. Nous avons pu distinguer, à partir de leurs témoignages une sorte de « patron » de processus créatif qui, contrairement à une œuvre d'art classique, va au-delà de l'exposition à un public particulier et dans un lieu destiné à cela car son but est d'être diffusée. Leurs productions peuvent aller d'une peinture murale éphémère à une calligraphie au pinceau unique en passant par une sérigraphie reproductible ou par des vêtements et des accessoires. Cependant, toutes ces pièces seront signées avec le nom de la marque, du collectif ou de l'artiste. Il est d'ailleurs difficile de classer ces professionnels comme des « artistes », des « créateurs de mode » ou des « auto-entrepreneurs » et ils semblent se situer dans plusieurs catégories ou glisser de l'une à l'autre en fonction des circonstances. Ils racontent toutefois les mêmes étapes : la volonté d'exprimer quelque chose, une recherche d'inspiration, de médium ou de canal d'expression (la *gráfica popular* dans ce cas-là) puis l'adoption ou l'appropriation du médium ou canal auquel ils vont donner du sens et, par le processus de marquage qu'est la signature, rendre unique, ce qui lui donnera une valeur ajoutée au moment de la diffusion et de la vente. Car là réside l'enjeu de cette production artistique qui est également une production commerciale, les graphistes veulent autant s'exprimer et diffuser un discours contestataire ou critique que vendre ce qu'ils produisent. Désir paradoxal qui viendrait galvauder un discours artistique et politique « pur » ou évolution obligatoire vers une logique mercantile pour toute personne souhaitant vivre de son art, nous verrons que ces personnes ont encore parfois du mal à assumer un positionnement commercial alors qu'elles revendiquent un statut d'artistes autant que leur activité en tant que professionnels de l'industrie textile.

Lorsqu'ils évoquent les débuts d'Amapolay, Fernando et Carol parlent avant tout de la sérigraphie et de l'art comme de la forme d'expression qui leur convenait au mieux pour diffuser un discours politique critique. Tous deux furent très marqués par les voyages qu'ils firent en province, alors qu'ils commençaient à peine à étudier l'anthropologie à l'université. Ces voyages sont revenus à de nombreuses reprises lors de nos discussions et ils les considèrent

comme une révélation et une découverte de leur propre pays, qu'il s'agisse de la richesse ou de la diversité culturelle comme des plus grandes inégalités et des injustices sociales. C'est avec autant d'émerveillement que de désir de révolte pour « changer les choses » qu'ils commencent à étudier les sciences sociales :

Nous avons fait plein de voyages et après, voilà ce qui s'est passé : à l'université, la seule façon de rendre compte de tout ça, c'était le discours académique. Tu pars, tu voyages, tu vois les réalités, tu apprends, mais au moment de faire tes conclusions, le seul outil dont tu disposes, c'est d'écrire des textes anthropologiques ou sociologiques. Et ça, pour nous, c'était super frustrant. Pour commencer parce que c'était un discours qui ne restait que dans le monde académique, qu'il était souvent incompréhensible pour les personnes de qui tu parles... Bien sûr, comment veux-tu parler comme ça à quelqu'un ? Ce ne sont même pas des textes littéraires ! Ce sont des choses incompréhensibles qui restent à l'intérieur d'une communauté. Beaucoup de gens qui arrivent à l'université publique n'ont pas eu une bonne formation de base, en gros, primaire et secondaire désastreuses. Du coup, on était beaucoup à être perdus en lisant Durkheim, Weber, etc., c'était : « Pfff, et maintenant, qu'est-ce qu'on fait ? ». Et le canal d'expression avec lequel nous étions le plus à l'aise, c'était l'image. Au final, une image valait plus que des mots. C'était aussi une façon beaucoup plus sincère et sûre d'atteindre le plus de monde. C'est facile de se mettre sur la place publique et de faire la sérigraphie d'une image qui peut parler de beaucoup de choses alors qu'un texte ne parviendra pas à toucher les gens. En plus, l'art te donne la possibilité de travailler en interaction avec les gens. De là on a commencé à se mettre un peu plus dans les mouvements politiques, dans les manifestations. Cela avait beaucoup à voir avec l'université qui était très active politiquement, mais jamais avec un parti. À aucun moment nous n'avons été proches d'un parti ! On se retrouvait avec des amis des Beaux-Arts qui étaient activistes et faisaient des interventions dans la rue avec des sérigraphies. Alors on se rassemblait tous dans une manifestation et on commençait à sortir dans la rue avec de la sérigraphie. Cela a été une partie importante du projet pour nous, cette question de l'activisme et de la diffusion : la sérigraphie comme outil de diffusion et de critique politique.²¹⁹

Après une expérience du monde universitaire, de l'anthropologie et de la littérature scientifique qui leur a laissé un sentiment de frustration, Carol et Fernando ont ainsi opté pour l'image et les graphismes pour s'exprimer et s'inscrire dans un certain activisme politique

²¹⁹ « Sí, hicimos hartos viajes. Y luego vino eso, que en la universidad, la forma de aterrizar o de expresar, era el discurso académico. Te vas, viajas, miras las realidades, conoces, pero a la hora de querer sacar tus conclusiones, la herramienta que te daban era escribir textos antropológicos, sociológicos. Y eso era, para nosotros, super frustrante. Porque para empezar era un discurso que se quedaba solo en la academia, muchas veces inentendible para los de quienes estabas hablando... Claro ¿cómo vas a hablar así a alguien? ¡Ni siquiera son textos literarios! Eran cosas inentendibles, que se quedan en la comunidad. Mucha gente que llega a la universidad pública no ha tenido una buena formación básica, o sea primaria y secundaria fatal. Entonces muchos estábamos perdidos leyendo a Durkheim, a Weber, etc., y era: "Pfff, ahora ¿qué hacemos?". Y el canal de expresión con lo cual nos sentíamos más cómodos fue la imagen, al final, una imagen valía más que palabras. También era una forma mucho más sincera y certera de llegar a más gente. Es más fácil plantarse en la plaza pública estampando una imagen que puede hablar de muchas cosas mientras que un texto que no va a alcanzar para llegar a la gente. Además, el arte te da la posibilidad de trabajar en interacción con la gente. Y de allí empezamos a bajar más en la movida política como marchas, que también tenían mucho que ver con la universidad que en realidad era muy activa políticamente. Pero para nada con partido, en ningún momento fuimos cerca de un partido. Pero nos juntamos con amigos activistas de la Escuela de Bellas Artes y vimos que estaban haciendo intervenciones callejeras con serigrafía, de allí nos juntamos de una vez en una marcha, y empezamos a salir con serigrafía a la calle. Eso fue una parte importante del proyecto para nosotros, esta cuestión más activista y de difusión: la serigrafía como herramienta de difusión y de crítica política. », Fernando Castro, 2016.

toujours non-partisan, tout en trouvant dans cette production d'images, un moyen de gagner leur vie.

Kelly, de Ruta Mare, nous a également raconté l'importance qu'avaient pu avoir les voyages dans leurs créations. Leur style est ainsi le fruit d'une grande mobilité qui leur a permis de s'ouvrir à des influences esthétiques extérieures, en particulier celles étant propres aux provinces andines. Elle raconte un travail systématique de compilation d'images ou de croquis à partir desquels ils créent, avec Yefferson, leurs propres graphismes, à la main ou de façon numérique :

Nous avons toujours cherché des références à l'extérieur. C'est évident que nous nous approprions de tout ce qui est national, ce qui vient d'ici, de Lima, et quand nous voyageons en province, ce qui vient de tout le Pérou. La première chose que nous avons à faire, c'est de compiler tout cela, parce qu'il n'existe pas de livres sur les broderies des *polleras*²²⁰, sur les couleurs, les ornements ou les dessins. Nous, on fait notre propre compilation pour faire la *gráfica*. Nous sommes toujours en train de compiler, de voir et de rencontrer des artistes qui dessinent.²²¹

Les influences andines et amazoniennes se retrouvent dans les graphismes de Brochagorda, d'Amapolay et de Ruta Mare, qui vont mélanger ces éléments issus des provinces avec l'esthétique *chicha*, propre à Lima et à leur environnement direct. Si la musique fait une fusion entre la *chicha* ou la *cumbia* péruvienne et des rythmes rock en lui donnant des paroles et un esprit rebelle, la *gráfica* – au-delà de renouveler les lettrages avec les techniques de design ou d'ajouter des personnages – se voit elle aussi dotée d'un contenu critique, polémique ou politique à partir d'un mélange d'influences péruviennes. À ce propos, l'inspiration n'a pas forcément besoin de venir de l'extérieur de la ville, comme le raconte Samuel qui n'avait qu'à observer son quartier pour apprendre sur de nombreuses cultures régionales avec ses voisins venus ou de différentes provinces. Il commence à signer ses créations personnelles avec « *Nidea* », dans les années 2000 et nous explique que c'est à partir de cette période qu'il a puisé ses idées et images dans la vie de son quartier du district de San Juan de Lurigancho :

À ce moment-là, il n'y avait pas autant de gens qui faisaient de la *gráfica* comme maintenant. Moi j'ai regardé autour de moi à San Juan de Lurigancho où je vivais. Ce district, c'est le creuset de toutes les cultures du Pérou. Par exemple, mes voisins étaient de Cusco,

²²⁰ La *pollera* est un type de jupe que l'on retrouve dans plusieurs pays d'Amérique latine. Dans le cas des Andes et plus particulièrement du Pérou, la *pollera* qui descend à la hauteur du genou pourra être quasiment couverte de broderies colorées aux motifs souvent floraux que l'on pourra, entre autres retrouver très fréquemment dans les graphismes de Ruta Mare.

²²¹ « *Nosotros siempre buscamos referentes afuera. Obvio que nos apropiamos todo lo que es nacional, lo de acá, de Lima y, cuando viajamos a provincias, de todo el Perú. Lo que nos toca primero es hacer registro de eso, porque no existen libros sobre los bordados de las polleras, los colores, los ornamentos, las figuras. Nosotros hacemos nuestro propio registro para la gráfica. Siempre estamos registrando, viendo, conociendo a artistas que diseñan.* », Kelly Cuyubamba, 2016.

de Cajamarca, mes parents sont de la Selva, d'Iquitos. Du coup j'ai grandi en observant le quartier, les influences culturelles de ses habitants et les transformations qu'il a connu dans sa culture et dans son fonctionnement. Avant qu'il y ait des mototaxis, il y avait les *taxicholos* : au début c'était un tricycle où les gens montaient, puis un tricycle que l'on combinait avec une moto, puis on lui a mis un habitacle... Pour moi, c'était extraordinaire au niveau graphique ces évolutions et transformations.²²²

Le point de vue de José Carlos est similaire, lorsqu'il nous parle de sa marque Faite et du travail qu'il réalise : « Le but, c'est de revaloriser ce qui nous est propre, notre culture et notre art »²²³. Ces graphistes adoptent, au niveau culturel, une position totalement ouverte ou inclusive et semblent, du moins dans leurs discours, avoir dépassé les clivages ville/campagne ou capitale/province. Ils n'établissent pas de hiérarchie dans leurs influences à partir d'une supposée authenticité ou « traditionnalité » mais s'approprient, mélangent et transforment ces dernières, comme le font les musiciens. Cette appropriation, comme nous l'avons suggéré plus haut, s'accompagne d'une volonté de donner du sens et du contenu à une production visuelle, de faire de cette esthétique hybride une esthétique que le public associe à un certain positionnement critique. Le succès et la reconnaissance de leur travail est aujourd'hui indéniable, mais les débuts n'ont pas forcément été faciles, en particulier pour ce qui est de la production textile. Carol était ainsi fière de m'expliquer qu'ils ont, avec Fernando, toujours souhaité qu'Amapolay se situe en dehors de toute logique commerciale. Ils ont, selon elle, refusé de suivre la mode pour créer des modèles originaux et une nouvelle tendance qui connaît aujourd'hui un réel succès :

Nous avons toujours été têtus et nous avons fait ce qui nous plaisait et ce que nous voulions faire connaître. Alors, on s'est entêtés, on a fait des vêtements bien osés. Je me souviens que l'on a fait des t-shirts qui avaient des éléments de tabliers. Lorsque l'on a fait des choses avec des *polleras*, personne ne portait de *pollera*, et nous avons beaucoup joué avec ce vêtement. On donnait beaucoup d'importance aux habits que l'on faisait à ce moment-là.²²⁴

²²² « En este momento, no había tanta gente que se dedicaba a la gráfica como ahora. Yo empecé a mirar en mi alrededor en San Juan de Lurigancho, donde vivía. Es un distrito que es el crisol de todas las culturas del Perú. Por ejemplo, mis vecinos eran cusqueños, cajamarquinos, y mis papas son de la Selva, de Iquitos. Entonces crecí observando al barrio, las influencias culturales de sus habitantes y las transformaciones que conoció en su cultura y en su funcionamiento. Antes de los mototaxis, estaban los taxicholos: al inicio era un triciclo donde se subía la gente, luego fue un triciclo que se combinaba con una moto, y luego le pusieron coraza... A mí me parecieron extraordinarias estas evoluciones y transformaciones, al nivel gráfico. », Samuel Gutiérrez, 2017.

²²³ « La meta es revalorar lo nuestro, nuestra cultura, nuestro arte. », José Carlos Carcelen, 2017.

²²⁴ « Siempre fuimos tercos e hicimos lo que nos gustaba y lo que nosotros queríamos que se conociera en este momento. Entonces como tercos hicimos prendas bien atrevidas. Me acuerdo que hicimos unos polos que tenían mandiles. Cuando por ejemplo había lo de las polleras, nadie usaba polleras, y también jugamos bastante con estas prendas. Le dábamos bastante sentido a la las prendas que estábamos haciendo en este momento. », Carol Fernández, 2016.

Cette dernière phrase pourrait laisser transparaître l'idée qu'ils ont dû, pour faire grandir et prospérer leur marque, faire le sacrifice d'une part du contenu des graphismes, c'est-à-dire d'un état d'esprit plus directement politique ou contestataire. Implicitement, il semblerait qu'un travail de nuance ait été ainsi réalisé pour leur permettre de se développer et d'accroître leur audience et ainsi leur « clientèle » ou le « marché » sur lequel ils se positionnent, deux termes qu'ils n'ont par ailleurs jamais employés dans les discussions que nous avons eues.

Elliot Túpac, à la différence des autres graphistes, semble assumer de façon plus ouverte le choix de propos et d'une image peu polémiques pour se positionner dans une certaine neutralité discursive qui, jusqu'ici, lui a permis d'atteindre à la fois une reconnaissance officielle et internationale. Il est d'ailleurs aujourd'hui devenu, en termes de *gráfica popular*, la référence pour les jeunes générations, qui parfois pensent qu'il en est l'inventeur. En 2015 il se positionnait entre l'artiste et le professionnel de la communication, en cherchant autant à se distinguer qu'à polir son discours pour se faire connaître, ce qui débouchera sur une originalité abordable consensuelle :

Après ces premiers murs, j'ai senti qu'il y avait un groupe d'une tendance, disons de gauche, qui a commencé à adopter cette image comme une voix graphique de leur pensée. J'ai alors pensé à la situation car en réalité je ne voulais pas que mon travail soit segmenté ou lié à un type de public, je voulais que mon travail soit transversal. [...] Je souhaite faire un art qui transcende. Une fois que les textes et les graphismes entrent dans les réseaux, cela cesse d'être local et peut avoir d'autres applications, d'autres interprétations.²²⁵

Ce choix de produire un art plus consensuel s'avèrera être une stratégie payante pour ceux qui veulent vivre de leurs graphismes, quitte à agir de façon apparemment contradictoire si l'on prend au mot les idéaux et positionnement politiques que certains affichent, comme nous le verrons plus loin. Toutefois, la croissance de ces marques ou artistes et leur gain d'audience sont totalement liées et dus à leur activité sur les réseaux sociaux qu'ils utilisent pour annoncer des événements tels que des ateliers ou des ventes, mais aussi pour proposer des catalogues en ligne. D'autre part, le fait qu'ils soient liés par des relations amicales et de travail aux groupes de musique, en particulier La Nueva Invasión, Los Chapillacs et Barrio Calavera, crée une dynamique vertueuse et une cohésion qui, dans une certaine mesure, harmonisent la *movida* d'un point de vue visuel. En effet, lorsque les musiciens portent des t-shirts avec des floccages

²²⁵ « Después de los primeros muros, sentí que había un grupo de una tendencia, digamos de izquierda que empezó a adoptar esta imagen como la voz gráfica de su pensamiento. Entonces pensé en la situación porque en realidad no quería que mi trabajo sea segmentado a un tipo de público, quería que mi trabajo sea transversal. [...] Tengo la voluntad de hacer un arte que trasciende. Una vez que los textos y las gráficas entran en las redes, dejan de ser locales y pueden tener otras aplicaciones, otras interpretaciones. », Elliot Túpac, 2015.

de *gráfica popular* lors des concerts, par exemple, ou que leurs vêtements de scène sont des créations des artistes du mouvement, ils créent une association effective entre leur musique et cette esthétique. Les musiciens donnent une scène à la *gráfica*, démultipliant sa diffusion, tandis que cette dernière leur confère une identité visuelle, un style vestimentaire et graphique qui les différencie de d'autres groupes²²⁶. De la même manière que les vêtements, les logos des groupes, les affiches, les pochettes d'album ou les visuels apparaissant sur les événements musicaux créés sur Facebook comportent la plupart du temps des éléments graphiques propres à la nouvelle vague de *gráfica popular*. Les artistes ont en réalité, par leur travail des couleurs, des lettrages et surtout des slogans ou citations, créé des symboles reconnaissables qui sont adoptés, au niveau vestimentaire, par une partie du public des concerts. En effet, de nombreuses personnes portent, en particulier à l'occasion des concerts, des t-shirts créés par les marques de la *movida*, donnée qui viendra, nous le verrons, confirmer certaines hypothèses.

La *gráfica popular* telle qu'elle est faite et diffusée par les artistes avec lesquels nous avons travaillé, joue le rôle d'un marqueur visuel qui est utilisé par ces derniers et par leur public comme le signe d'une appartenance ou d'une proximité avec ce qui est considéré comme l'actuelle scène alternative artistique liménienne. Ce processus de marquage de soi et, ainsi, d'autodéfinition par rapport à un mouvement culturel résiste cependant à l'analyse, dans le sens où il est difficile de savoir s'il s'agit d'un phénomène de surface, d'une mode, ou si nous sommes face à un positionnement « identitaire » et politique à la fois construit, profond et durable. Il nous a semblé ainsi intéressant, pour essayer d'éclaircir ces deux positions, d'interroger les termes employés par les artistes et leur public pour se référer au mouvement, afin de voir quelles sont les catégories et images qu'ils utilisent.

2.1.3 Une scène qui se dit « alternative », « indépendante » et « populaire »

Des qualificatifs choisis

Nous avons vu que « populaire » renvoie à des notions différentes et qui peuvent varier en fonction du contexte d'énonciation. Ce qui se produit avec la scène alternative, rappelle, d'une certaine manière, « la mise en scène du populaire » dont parlait Néstor García Canclini dans *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1989), mais il s'agit dans le cas présent d'une mise en scène depuis l'intérieur, faite par les personnes-mêmes qui

²²⁶ Cf. Annexe 13, Image 4 et Annexe 15, Image 6.

revendiquent produire du populaire. Ce n'est pas, comme dans le cas dont parle l'auteur, une mise en scène par le folklore, les industries culturelles ou un populisme politique, mais bel et bien un secteur artistique non hégémonique qui revendique ce qui serait de l'ordre du label (García Canclini, 1989 : 191). Pour les acteurs de la *movida*, être populaire au sens de « proche du peuple » ou « issu du peuple » semble être indispensable, comme un gage d'authenticité, d'honnêteté venant créer la différence avec ce qu'ils considèrent comme les secteurs culturels hégémoniques, le *mainstream*, « l'officiel ». L'adjectif vient nourrir l'image d'une production culturelle faite pour tous les Péruviens et qui se situerait, de fait, en dehors de toute logique lucrative ou capitaliste, le fameux « *Arte del pueblo para el pueblo* » (« L'art du peuple pour le peuple ») que l'on peut voir floqué sur des t-shirts de Ruta Mare. Le « populaire » vient compléter le profil d'un mouvement « alternatif » et « indépendant », termes que les acteurs emploient d'ailleurs sans distinction, comme des synonymes. Ces qualificatifs sont d'ailleurs, comme « populaire », des termes qu'ils peinent à définir en profondeur. Ils semblent, outre le fait qu'ils renvoient à un mode de fonctionnement et de production culturelle, fonctionner eux aussi comme un label ou une étiquette valorisante. Lorsqu'on leur pose la question du sens de ces termes, les réponses sont les mêmes et restent dans une perspective de surface : ce qui est n'est pas officiel, ce qui est en dehors ou contre un État que l'on présentera toujours comme inerte, incapable et corrompu, se réveillant seulement pour venir brimer les initiatives indépendantes et créatives à coup d'impôts qui sont vécus comme une injustice ou une forme d'extorsion.

Dans cette perspective, l'indépendant ou l'alternatif correspondraient donc à l'informel et se définiraient par opposition à ce que représentent l'officiel et les institutions. Si cette idée d'une informalité envisagée comme une forme de protestation sociale ou de rébellion pourrait par exemple fonctionner en France avec des sortes de pirates de l'art ou des anarchistes de l'industrie du disque, elle est, comme nous l'avons vu depuis le boom néolibéral d'A. Fujimori, le mode de fonctionnement « normal » au Pérou. L'informalité est le résultat du dialogue que plébiscitait José Matos Mar en 1984, entre l'État et les masses populaires qui étaient alors en « débordement », en particulier à Lima avec la migration andine, pour que les institutions s'adaptent à cette réalité. Le dialogue ne débouchera finalement pas exactement sur la construction d'une « légitimité de l'État et une autorité de la Nation » avec des institutions qui auraient alors « accept[é] les termes d'une nouvelle formalité que les masses [étaient] en train d'élaborer spontanément » (Matos Mar, 1984 : 108). Ce qui émergea de cette « rencontre » entre l'État et le peuple – qui se résuma à une ouverture néolibérale radicale et à la consécration

de cette politique économique comme seul moyen de croissance – fut finalement une formalisation de l’informalité et l’acceptation de cette dernière comme le meilleur moyen de développement, d’enrichissement et d’ascension sociale.

Vingt ans plus tard, le schéma reste le même et l’informalité s’est bel et bien imposée comme une norme, comme nous l’avons vu dans l’activité commerciale ou dans les transports en commun qui en sont les deux exemples les plus évidents à Lima. Qu’y-t-il donc d’alternatif ou de transgressif à adopter un fonctionnement informel ? Gonzalo Portocarrero considère cette transgression systématique de la loi comme une façon d’agir constitutive à la société péruvienne qui a grandi et évolué selon ce modèle depuis les années 1990 :

Ce qui caractérise l’ordre social péruvien c’est la brèche entre la loi et la pratique quotidienne. Il ne s’agit pas d’une rupture totale, mais plutôt d’une connexion précaire. [...] si la loi ne génère pas un sentiment d’obligation, c’est parce qu’il n’y a pas d’autorité légitime, d’agence qui ordonne et soit crédible pour énoncer la loi. Dans tous les cas, la transgression systématique signifie que la pratique quotidienne perd (ou ne gagne pas) de son automatisme et que la conduite devient, apparemment, plus discrétionnaire. Il ne s’agit cependant pas d’une plus grande liberté, étant donné que dans la rupture-même entre la loi et la pratique entre bien souvent en jeu une compulsion joyeuse, clairement insensée et autodestructrice, une avidité qui bloque la conscience. (Portocarrero, 2004 : 280-281)

L’évolution qu’expose Gonzalo Portocarrero correspond à la situation contemporaine dans laquelle il semblerait que l’on n’ait plus conscience de transgresser des lois ou des règles officielles, mais que l’on ne soit pas non plus forcément prêt à transgresser celles qui, informelles, sont issues de la pratique. La seule limite ou dérive de ce qui pourrait s’apparenter à un nouvel ordre social – né, en fonction des points de vue, de la spontanéité, du néolibéralisme, des stratégies de survie, ou des trois à la fois – correspondrait en réalité une logique individualiste poussée à l’extrême, entraînant un désintérêt pour le « vivre ensemble » et donc une impossibilité à « faire société » car là n’est pas le but des personnes.

Dans le cas de la *movida*, « être alternatif » serait tout simplement une nouvelle façon de présenter le fait d’« être informel ». Il s’agirait-là, si nous analysons les discours des acteurs de cette scène, de revendiquer une organisation qui sera donc, par essence, informelle, comme le suggérait la citation précédente, mais qui serait dégagée de tout risque de dérive individualiste. L’alternatif résiderait ainsi dans une façon de s’organiser, de faire de la création et de la production informelles qui se différencient de d’autres activités, elles aussi informelles, par la volonté des acteurs d’agir dans le respect de ses collègues artistes et selon une éthique commune, ouvrant sur la conscience de faire partie d’un collectif à protéger.

D’autres perspectives viennent compléter cette définition de l’alternatif, comme celle du chanteur Daniel F., plus propre à la scène musicale, que Pedro Cornejo Guinassi l’interviewe

en 2001. Il voit dans la scène alternative une évolution particulière de la scène *subte*, qui aurait été transformée et conditionnée par les lieux de concert, faisant passer les groupes d'une catégorie à l'autre :

Ce qui s'est passé [dans les années 2000] c'est qu'un tas de groupes sont nés et que des portes qui avaient toujours été fermées se sont ouvertes. Par exemple, Barranco était un district dans lequel on ne jouait jamais avant, à part au Colegio de Los Reyes Rojos ou la *Jato Hardcore*²²⁷, mais jamais dans les pubs. Et d'un coup, tous les pubs se sont remplis de groupes alternatifs. (Cornejo Guinassi, 2018 : 105)

L'auteur complète le témoignage du chanteur en expliquant qu'au-delà d'un changement d'appellation lié à une spatialisation différente des concerts *subte* à Lima : « [...] le rock alternatif, au niveau mondial, correspond à la disparition des frontières entre ce que l'on considérait « commercial » (le *mainstream*) et ce que l'on considérait « authentique » (l'*underground*) [...] » (Cornejo Guinassi, 2018 : 123). Cette observation peut s'étendre, dans le cas de la *movida*, au champ de la création plastique qui, de son côté, brouillerait ces mêmes frontières entre ce qui se veut authentique ou propre au « populaire » péruvien et le *mainstream*, la production commerciale.

Le terme « indépendant » fonctionne, dans les discours des artistes et de leur public, de la même manière qu'« alternatif » et les deux mots sont, nous le rappelons, souvent employés de façon indifférenciée pour parler du mouvement. On utilisera parfois le terme « *indie* » que nous avons déjà cité, dans le cadre de la musique, qui représentera, selon Fidel Gutiérrez, une liberté esthétique et un éclectisme dans les productions musicales en étant indépendantes et détachées de toute injonction émanant de l'industrie du disque (Cornejo Guinassi, 2018 : 156). La définition qu'en donnait Lucho Pacora, travaillant dans la production et la programmation pour la chaîne de télévision Movistar Música et comme *manager* et *booker*²²⁸, ponctuel de Los Chapillacs à Lima au moment de notre enquête, allait dans ce sens-là :

« Indépendant » renvoie à l'indépendance créative. Les gens qui font de la musique parce que cela leur plaît. C'est naturel, comme ici c'est naturel de bien manger. Les gens ont la liberté de faire la musique qu'ils veulent parce qu'ils ont un autre travail pour s'en sortir économiquement. Ils ne sont pas dépendant d'une grande boîte de production ou d'une grande maison de disques.²²⁹

²²⁷ Il s'agissait d'un lieu informel de concerts de la scène *subte* à Barranco, qui fonctionna surtout dans les années 1980 et 1990 (« *jato* » est l'argot péruvien de « *casa* », « maison »).

²²⁸ Les termes seront employés en anglais lors des conversations. Une personne faisant le travail de « *booking* » sera celle qui se chargera de trouver des dates de concert pour un groupe.

²²⁹ « “*Independiente*” está vinculado con la independencia creativa. La gente hace música por vacilón. Es natural, como acá es natural comer bien, es natural escuchar música. ... La gente tiene libertad de hacer la música que quieren porque tienen otro trabajo para sostenerse económicamente. No están sujetos a una productora grande. », Lucho Pacora, 2017.

Les indépendants seraient ainsi, avant tout dans le cas des musiciens, des personnes travaillant dans d'autres secteurs d'activité dont le salaire leur permettrait justement cette liberté de création et cette indépendance qu'ils revendiquent, cela n'empêchant pas ces artistes de souhaiter entrer dans un circuit commercial, mais sur lequel ils auraient la main.

Les termes et le sens qu'on leur donne varie ainsi en fonction du contexte et des interlocuteurs. Pedro Cornejo Guinassi voit dans cette difficulté pour le journaliste ou le chercheur à saisir le sens de ces termes et de ces catégories comme le résultat de ce qui serait une sorte de stratégie d'adaptation.

Le changement – ou la confusion – dans les nomenclatures n'est pas gratuit : avec les nouveaux termes on renvoyait à toutes ces propositions musicales qui évoluaient en dehors du circuit des maisons de disque établies et des moyens massifs de communication, qu'on les identifie ou non avec ce que l'on considérait jusque-là comme « *subterráneo* ». Il s'agissait alors de groupes « indépendants » mais pas nécessairement « opposés » au circuit commercial. En n'étant pas « opposés » au circuit commercial, rien ne les empêchait non plus de l'intégrer si les conditions étaient favorables et de s'en détacher à nouveau s'ils l'estimaient nécessaire. (Cornejo Guinassi, 2018 : 124)

Ce flou autour de la définition de cette scène serait ainsi une façon de préserver sa plasticité et d'avoir toujours la possibilité d'entrer dans un système comme d'en sortir. Cela permettrait aux artistes et à leurs productions de rester en vigueur et de correspondre aux attentes extérieures qu'ils souhaitent satisfaire en fonction du contexte, qu'il s'agisse d'un type de public ou d'un autre, d'un producteur ou de critères de sélection pour un concours ou un prix. Une sorte de mobilité sémantique efficiente qui donnerait donc à cette scène la possibilité de se maintenir tout en conservant une image « rebelle ». Cette dernière s'avère vendeuse pour un public jeune auprès de qui les canons occidentaux de « l'alternatif » font mouche et pour qui l'informalité telle qu'elle est présentée par cette scène et à laquelle ils s'identifient facilement, a quelque chose de réellement subversif.

Horizontalité et absence d'appellation

Une fois éclaircie la question des qualificatifs ou labels que sont « populaire », « indépendant » et « alternatif », nous pouvons bien imaginer que l'absence de nom pour cette scène fonctionne selon le même principe, d'une volonté de ne pas s'enfermer dans une définition établie pour pouvoir s'adapter au contexte et au marché.

Nous avons évoqué un peu plus haut le fait que le style musical lui-même n'avait pas de nom défini et que personne ne s'était ne serait-ce que risqué à faire une proposition de qualificatif en cherchant un consensus parmi les artistes. Gonzalo Lissia qui, par sa formation académique, est habitué à définir et reconnaître des genres musicaux, s'interrogeait ainsi sur la difficulté à qualifier la musique qu'il fait avec La Nueva Invasión : « Je crois que “*tropipunk*” définit plutôt bien. Parce qu'on a une attitude bien punk. Sinon, moi je dirais “*fusión*”, mais le terme ne plaît pas à Luis Antonio... On a un peu de mal à définir notre style »²³⁰. José, le batteur, appréciait également ce terme comme « *punkbia* », juste hybride de punk et de *cumbia*, même si ni l'un ni l'autre de ces termes ne furent jamais revendiqués par le groupe. En maintenant un style innommé, leur musique reste dans une catégorie floue et indéterminée qu'ils ne vont ainsi jamais trahir, à partir du moment où ils conservent ces deux composantes musicales. Les groupes maintiennent ainsi un champ totalement libre pour évoluer selon la réception que leur réserve le public, pouvant s'adapter aux tendances, ajouter plus d'éléments tropicaux, andins, rock ou électroniques par exemple.

Les artistes visuels de la *movida*, n'ont pas, contrairement à la scène musicale, de difficulté à se définir ou à nommer leurs productions. Il s'agit dans chacun des cas de *gráfica popular* même si, comme nous l'avons vu en présentant les artistes, le résultat de leur travail peut parfois être différent de l'un à l'autre. Comme les catégories précédentes, « *gráfica popular* » fonctionne de façon inclusive et regroupe sous une même appellation des œuvres d'art, comme une façon de faire de la publicité ou d'écrire des dédicaces religieuses sur des véhicules. Un véritable pot-pourri de couleurs fluo auquel chacun est libre d'associer ses productions, à partir du moment où elles remplissent quelques critères basiques de couleurs et de typographie, comme le mélange *chicha* et *rock* pour la musique.

En dehors de ce que l'on peut considérer comme une confortable situation de non-définition arrêtée du style des productions culturelles de la scène indépendante, l'absence de nom pour ce mouvement peut également être associée à une absence de verticalité ou de hiérarchie en son sein. De fait, aucun groupe ou artiste n'a ou n'a eu de primauté ou d'aura suffisante sur les autres pour donner un nom à cette scène ou un dogme musical ou plastique à suivre, d'autant plus que se nommer ne semble pas non plus faire partie de leurs préoccupations. Ainsi, s'il y a, pour chaque Feria, concert ou événement, des têtes d'affiche, le mouvement n'a

²³⁰ « *Creo que “tropipunk” lo define bien. Porque tenemos una actitud bien punkera. Si no, yo diría “fusión”, pero la palabra no le gusta a Luis Antonio... Es que nos cuesta un poco definir nuestro estilo.* » Gonzalo Lissia, 2016.

pas pour autant de figure de proue, un collectif, un artiste ou un groupe qui aurait une sorte de pouvoir « décisionnel » sur l'ensemble de la scène, ou du moins « directionnel » concernant une ligne culturelle. Ce que l'on peut évaluer, c'est l'audience ou du moins la notoriété des groupes, facilement quantifiable grâce au nombre de « *likes* » que comptabilisent leurs pages Facebook. Cependant, si cette donnée-là nous permet d'avoir une idée du public, elle ne fera pas forcément sens lorsque l'on cherche à comprendre les relations ou une éventuelle hiérarchie qui pourrait exister entre les artistes. L'ensemble de la scène indépendante semble fonctionner sur un principe de collaboration « gagnant-gagnant » et les artistes qui auront une certaine notoriété partageront leur scène ou leur stand de vente avec d'autres, débutants ou peu connus. Cela peut être le cas des graphistes, qui présenteront parfois les productions d'autres artistes, comme pour les musiciens dont les premières parties seront souvent l'occasion de présenter de nouveaux groupes. Il s'agit là d'une entraide qui a un effet direct pour ces personnes, dans la construction d'une image en adéquation avec les idéaux qu'ils revendiquent, d'absence de compétition, de concurrence et la primauté de la solidarité. En offrant au public ou à leurs clients la possibilité de s'ouvrir à des productions méconnues ou nouvelles, mais qui font partie de ce mélange alternatif et indépendant, ils véhiculent une image positive d'ouverture et d'horizontalité, d'artistes disposés à partager leur espace.

Nous avons toutefois pu observer très récemment que ce mouvement peut s'avérer extrêmement fragile, en partie à cause de l'égalité consubstantielle qui est établie entre les artistes qui la composent. Ainsi, si l'un de ses membres a des agissements répréhensibles ou se retrouve dans une situation de discrédit, c'est toute la structure qui peut se retrouver mise à mal car on l'assimile à cet élément ou à ce membre que le public condamne. Il n'y aura pas de représentant, pas de figure individuelle ou collective qui puisse faire face à une crise pour maintenir l'ordre et la crédibilité du mouvement par le biais d'une voix et d'un discours unique. Nous citerons ici un le cas d'un scandale qui a ébranlé la scène indépendante, mettant à mal de très nombreux secteurs d'activité : un membre de la scène musicale a été accusé de violences par une ex-compagne. Pour une scène qui se veut progressiste, engagée dans le droit des femmes et ne manquant pas une manifestation contre les violences de genre, il n'en fallait pas plus pour que l'ensemble du mouvement se retrouve ébranlé et discrédité. Cette accusation est parue la veille d'un concert de ce groupe à l'occasion de la première édition de la version « festival » de la Feria Perú Independiente, avec de très nombreux groupes, un nouveau lieu et surtout une entrée payante. Au-delà des organisateurs de la Feria et des groupes qui ont maintenu leur concert après cette annonce, c'est la réputation de tous les artistes et collaborateurs de cet

évènement qui s'est retrouvée mise à mal. Sans que les artistes aient cherché à défendre les agissements condamnables d'un individu, certains membres du public leur reprochèrent simplement leur appartenance à la *movida* et leur participation, même en tant qu'exposants, à cet évènement qu'ils conspuaient en bloc. Face à Facebook, l'implacable nouveau visage de la justice sociale, avec son pouvoir de démultiplication et d'amplification de l'information, tous les membres de cette scène ont réagi eux aussi sur le réseau de façon individuelle. Chacun²³¹ a ainsi posté son message public sur le réseau social pour essayer de sauver son image en condamnant les violences faites aux femmes, parfois de façon très maladroite, ce qui a valu, pour beaucoup, une nuée de commentaires cinglants d'une partie de leur public.

Cet exemple du mois mars 2019 viendrait ainsi confirmer une grande horizontalité au sein du mouvement qui serait aussi synonyme de fragilité. Ce dernier a ainsi souffert d'un grand discrédit et les artistes ont adapté leur discours, annulé ou reporté leurs évènements dans les mois suivants. Cette faiblesse pourrait également être révélatrice du fait que l'entraide, le groupe ou le collectif semblent être des concepts de surface qui s'effacent rapidement dans les moments délicats où leur travail est menacé. On aurait pu ainsi s'attendre à ce que la scène indépendante fasse corps pour prendre une position, qu'elle soit celle de blâmer, d'assumer, de contredire ou de réclamer justice face à son audience et à ses clients ; dans des périodes de crise, chacun essaiera de se détacher du groupe ce qui, étant donné son essence informelle et sans appellation, ne sera pas trop difficile. Si la scène indépendante ou le mouvement alternatif sont par définition inclusifs, ils restent aussi ouverts pour que l'on puisse en sortir. Les artistes semblent pouvoir facilement se défaire de leur affiliation par une déclaration publique sur les réseaux sociaux par exemple, car elle n'est autre qu'un partage de caractéristiques artistiques nébuleuses et dont personne ne marquera les limites.

Ces contours pour le moins flous et mouvants de la *movida* indépendante s'inscrivent ainsi dans une sorte de *continuum* « non-organisationnel » et inclusif de ce que l'on appelle la culture *chicha* dont la plasticité la rend adaptable à toute nécessité de production ou de création, véritable insubmersible multiforme de la culture péruvienne. En ce qui concerne la scène musicale indépendante, Pedro Cornejo Guinassi voyait dans cette absence de contours un gage de liberté : « [...] une sorte de mobilité socio-musicale, selon laquelle chaque groupe pouvait se déplacer librement d'un circuit à un autre sans pour autant perdre son identité » (Cornejo Guinassi, 2018 : 124). C'est justement cette mobilité et cette liberté pour les artistes de se situer

²³¹ Les artistes étant dans leur immense majorité des hommes, bon nombre d'entre eux ont ressenti le besoin ou le devoir de s'exprimer à la suite de cet incident et de se positionner.

à l'intérieur, à l'extérieur ou dans toutes les nuances de marges de cette scène culturelle qui leur a permis de se positionner en adéquation au contexte de l'espace ou du marché dans lesquels ils souhaitaient grandir.

2.2 ENJEUX : ÊTRE VISIBLES ET AUDIBLES

2.2.1 Prendre position dans un espace urbain

La question de l'espace où jouer ou de l'espace où vendre ses productions est revenue de façon quasi-automatique dans les entretiens que nous avons réalisés, mais elle était également récurrente dans les discussions entre les artistes. Elle constitue la plupart du temps un problème majeur, car « Il n'y a pas d'espaces »²³², comme le répétait Renato, le batteur de Los Chapillacs, alors que le groupe (qui était venu d'Arequipa à Lima pour un évènement organisé par le Ministère de la Culture) cherchait un lieu où faire un concert supplémentaire pour « amortir » d'avantage leur voyage dans la capitale et profiter de cette occasion pour jouer davantage.

Nous avons pu voir que, selon son modèle de construction, la ville de Lima est une ville morcelée, dans le sens où, même si les habitants se déplacent d'un district à un autre pour travailler, chaque zone de la ville pourra être dotée, par les habitants, d'une identité particulière, ou du moins d'une certaine réputation sociale et culturelle. Une rupture voire un véritable abîme socioculturel sera d'ailleurs observable entre les quartiers chics et d'affaires tels que Miraflores ou San Isidro et des quartiers qui se sont formés avec les dernières vagues migratoires, sur les *cerros* du Nord et du Sud de la ville, comme Villa María del Triunfo ou Carabayllo. Très rapidement, les musiciens se sont rendu compte qu'ils ne pouvaient pas jouer n'importe où, comme le racontait Luis Antonio en 2016 :

Nous avons appris à respecter l'idiosyncrasie de chaque quartier. On y est allés, on a joué dans des concerts, comme à Comas ou dans le Centro de Lima. En réalité, la musique que l'on fait est faite pour être consommée différemment, en regardant la scène, et la sonorité est différente de la *chicha*. On peut avoir des choses, des trucs très concrets, mais nos percussions sont différentes, même les reprises que l'on fait ont un autre style. On joue plus fort, il y a les mélanges, le son du *bongo*, la batterie, ça change toute la perception. Du coup il y a plusieurs choses qui créent une rupture. Si on parvenait à jouer dans un concert *chicha* et que cela fonctionne, ce sera en ayant joué au préalable sur la place Manco Capac [dans le Centro] avec d'autres groupes, avec une expérience gratuite dans l'espace public, là oui, ce serait possible. En plus de ça, il y a la figure du parrain, le parrain musicien et nous n'avons personne qui puisse nous présenter, dans le genre : « Et voici mes protégés de La Nueva Invasión, ils déchirent ces mecs ! » Il y a plusieurs facteurs, et toujours la question raciale. Tu peux croire que nous sommes tous pareils, mais tu vas là-bas et c'est pas pareil, même

²³² « *No hay espacios.* », Renato Rodríguez, 2017.

dans notre façon de nous habiller. Les costumes disent « Je ne suis pas comme toi », et les gens n'aiment pas ça. Ils préfèrent voir un guitariste qui joue à moitié endormi qu'un guitariste qui joue avec des lunettes de soleil.²³³

Luis Antonio décrit ainsi une fracture socio-culturelle qui s'observe en particulier dans le cadre des concerts. Ces derniers se différencieront au niveau de la musique, de la performance et, bien entendu, de leur public. Cette division de la ville rappelle ce que Michel Agier qualifie de « régions morales », un « [...] regroupement social ou ethnique favorisant la manifestation de similitudes de modes de vie, de langue ou de religion, les aires “naturelles” furent ainsi transformées en “milieux moraux” puis en “régions morales” » (Agier, 1999 : 64). Des espaces géographiques se retrouveraient ainsi catégorisés et marqués à partir des personnes qui les occupent. Dans le cas de Lima, il s'agit d'un processus plus complexe, doté de très nombreuses nuances sociales et économiques en fonction des zones et parfois même au sein d'un même district. Toutefois, nous ne sommes pas exactement dans le cas d'un « [...] dédoublement de grandes villes [sous] la forme d'un Grand Partage, entre la modernité et l'archaïsme, l'intégration et l'exclusion, la réussite et l'échec » (*ibid.*). Ce qui est cependant évident, c'est que les habitants, par leur vie quotidienne et leur pratique de l'espace dans lequel ils vivent (très souvent différent de celui dans lequel ils travaillent), développent une relation d'exclusivité avec ce dernier comme le racontait Aurelio de La Nueva Invasión :

Lima a des zones et les gens ne bougent pas d'une zone à une autre. Chaque zone a son petit centre. Dans ce centre il y a tous les commerces, le marché, les casinos, les restaurants, il y a aussi les discothèques, les salles de concert et tout. Et les gens n'ont pas besoin d'aller loin. S'il y a des gens qui viennent dans les concerts ou les bars de Barranco ou de Miraflores, c'est parce que ce sont les centres de leurs zones en général.²³⁴

²³³ « Hemos aprendido a respetar la idiosincrasia de cada barrio. Hemos ido, hemos tocado en conciertos, como en Comas o en el Centro de Lima. En realidad, la música que hacemos está hecha para consumirse de otra manera, consumirse mirando hacia el escenario, la sonoridad es distinta de la chicha. Podemos tener cosas, chispas muy concretas, pero nuestras percusiones son diferentes, incluso los covers que hacemos tienen otro estilo. Se tocan más fuerte, las mezclas, el sonido del bongo, la batería, cambia toda la percepción. Entonces hay varias cosas que generan un quiebre. Si nosotros llegamos a tocar en un tono chicha y que funcione, sería de manera previa habiendo tocado de manera gratuita un par de domingos en la plaza Manco Cápac con otras bandas, como experiencia gratuita en el espacio público, podría ser más digerible. Pero si nos contratan para tocar a medianoche en un tono chicha, la tenemos difícil, muy difícil. Aparte que figura mucho la presencia del padrino, un padrino músico y no tenemos a nadie para presentarnos así. “Aquí están mis cachorros La Nueva Invasión, que quiero presentarles, ¡de la puta madre esta gente!”. Hay varios factores, está aún la cuestión racial. Puedes creer que todos somos iguales, pero vas allí y hasta cómo nos vestimos, los trajes, que dicen “Yo no soy como tú”. Y a la gente no le gusta eso. Prefieren tener un guitarrista que está tocando sentado medio dormido, que a un guitarrista que está así parado tocando con sus lentes oscuros. », Luis Antonio Vicente, 2016.

²³⁴ « Lima tiene zonas, y la gente no se mueve de una zona a otra. Cada zona tiene su pequeño centro. En este centro están todos los comercios, el mercado, los tragamonedas, los restaurantes, también tiene sus discotecas, sus salas de concierto y todo. Y la gente no necesita irse a sitios lejanos. Si hay gente que baja en los conciertos o en los bares de Barranco y Miraflores, es porque son los centros de sus zonas en general. », Aurelio Castillo 2016.

Nous expliquant la spatialisation des concerts et celle de consommation culturelle ou de divertissement de leur public par l'absence de nécessité « d'aller chercher plus loin », le joueur de *charango* laissait ainsi sous-entendre le fait que les espaces n'étaient pas fermés les uns aux autres et que des alternatives étaient envisageables. En effet, lorsque cette division spatiale ou cette centralisation de chaque zone (dont un quartier ou quelques *cuadras* agiraient comme un aimant sur le reste du district) s'est avérée être un obstacle, les frontières entre les espaces ont été contournées ou franchies. Les musiciens étaient en effet, à leurs débuts, face une division spatiale et donc scénique apparemment insoluble : ils peinaient à se frayer une entrée, n'appartenant ni à la scène rock, ni à la scène *salsa*, ni à la scène *cumbia* ou *chicha*. Pour certains comme Wincho, issu d'un quartier très modeste, jouer ailleurs que dans le Centro et sa scène *subte* ou que son Callao natal s'avérait compliqué :

J'ai toujours eu beaucoup de préjugés parce que je n'avais jamais vécu dans des quartiers chouettes comme La Molina o Barranco. Il n'y avait pas de centres commerciaux là où je vivais. Je ne connaissais pas ces quartiers, je n'avais pas de relations pour y aller, je n'avais pas d'amis là-bas. Les gens de ces quartiers avaient des choses que je ne connaissais pas et que je ne pouvais pas avoir, comme des jolis tatouages... dans mon quartier il n'y avait que des tatouages de taulards ! Et bon, avec Barrio Calavera, je suis allé au-delà de mes préjugés. Ça m'a fait plaisir d'amener mes amis du quartier à des concerts à l'extérieur pour qu'ils connaissent qu'ils voient que je fais toujours partie du quartier aussi, mais c'est compliqué. Souvent les gens s'auto-stigmatisent et se mettent en tête qu'ils pourront jamais aller danser dans des endroits où je joue, comme à Barranco par exemple, à La Noche ou à Sargento, « là où il y a les *gringos* », comme ils disent.²³⁵

Comme il était difficile pour ces groupes de s'insérer dans un espace d'expression musicale déjà en place et qui puisse leur garantir un minimum d'audience, ils ont commencé à grandir dans des circuits proches de leurs membres jusqu'à former peu à peu leur propre scène à partir des lieux de concerts qu'ils avaient eux-mêmes créés. Si nous revenons en effet au moment de naissance de ces groupes, dans les années 2000, la scène de Barranco était difficile d'accès, plutôt pop-rock et *mainstream*, offrant une marge de manœuvre réduite pour des groupes ayant une proposition originale.

²³⁵ « Siempre fui prejuicioso, como nunca había vivido en barrios bacanes como La Molina o Barranco. No había centros comerciales donde yo vivía. No conocía estos barrios, no tenía los nexos para ir a, no tenía amigos allí. La gente de estos barrios tenía cosas que no conocía y que no podía tener, como tatuajes bonitos... ¡en mi barrio solo había tatuajes de la gente canera! Y bueno, con Barrio Calavera fui más allá de mis prejuicios. Me hizo feliz llevar a mis amigos del barrio en conciertos afuera para que conozcan y que sepan que todavía soy del barrio, pero es complicado. A menudo la gente se autoestigmatiza y se da la idea de que jamás podrá bailar en los lugares donde yo toco, como en Barranco por ejemplo en La Noche, en Sargento, "donde los gringos" como dicen. », Wincho (Joe) Hoyos, 2017.

Les musiciens avaient, la plupart du temps, deux options d'espaces pour jouer et commencer à se faire connaître : les universités où certains des membres étudiaient et un espace « neutre », le Centre de Lima. Nous noterons que les débuts des groupes dans les universités furent peu évoqués ou ne semblent pas, pour les artistes, avoir fait sens dans la croissance de leurs groupes. S'ils revendiquent, pour certains, une formation politique qui s'est faite dans des groupes étudiants, le public universitaire qui leur a pourtant assuré des débuts solides, ne sera pas mis en avant. Ces concerts que certains ont pu faire dans les universités restaient tout de même une option peu porteuse sur du long terme, l'espace de la faculté limitant, l'accès à un public appartenant à l'institution (les établissements sont fermés et ne peuvent y entrer d'autres personnes que les étudiants qui y sont inscrits). Il faut tout de même souligner ici que la référence à l'université en tant que lieu et institution, d'avantage que celle aux étudiants, n'est apparemment pas anodine pour les artistes. La plupart des établissements d'enseignement supérieur de Lima sont privés et les universités publiques ne jouissent pas toujours d'une bonne presse, tout comme l'enseignement public en général. Les universités privées sont particulièrement chères et la grande majorité des personnes avec qui nous avons travaillé ont suivi une formation dans une de ces institutions aux frais d'inscriptions et aux mensualités souvent extrêmement élevées. Si le fait d'avoir d'être étudiant dans une université réputée et chère (PUCP²³⁶ ou Universidad de Lima par exemple) peut être un gage de sérieux et de distinction sociale, les artistes de la scène indépendante n'ont jamais mis en avant leur cursus dans ces universités privées. Nous pouvons supposer ici qu'ils ne se sentaient peut-être pas à l'aise ou n'assumaient pas d'avoir fait partie de ce système et donc d'appartenir à une classe haute, ce qu'ils pourraient considérer comme un discrédit de leurs propos progressistes et anticapitalistes²³⁷. En revanche, parler d'une sorte de croisade à la recherche d'une scène dans les quartiers toujours « populaires » du Centro de Lima par exemple, ne semblait pas poser problème.

Les musiciens nous ont donc la plupart du temps raconté avoir alors opté pour le Centro de Lima qui est plus cosmopolite, parfois après des essais dans leur universités, comme le soulignait Juan Carlos, avec un public plus ouvert : « Les gens ne viennent pas forcément t'écouter à toi, mais ils se prennent au jeu »²³⁸. Les groupes essaient alors de faire des concerts

²³⁶ Pontificia Universidad Católica del Perú.

²³⁷ Effectivement, chaque membre de la scène indépendante qui nous a dit avoir suivi une formation dans une université privée aura essayé en quelque sorte de « compenser » ce marqueur social en expliquant que sa famille était d'origine modeste et avait « progressé », ou une quelconque autre explication donnée pour nuancer cette inscription dans un établissement privé, caractéristique d'une famille aisée qui ne correspondrait pas à la leur.

²³⁸ « *La gente no viene para escucharte a ti, pero fácil se contagia.* » Juan Carlos Gonzalez, 2017.

dans des locaux situés dans ce district qui s'avère être une grande zone de transit, de diversité culturelle et sociale. Le Centro est un espace carrefour, très commerçant et représente souvent, de par sa diversité, une opportunité pour faire des concerts et se faire connaître, sans risquer de devoir faire face à un public difficile ou se réservant exclusivement à un genre musical. José expliquait ainsi que le Centro fut le berceau de nombreux mouvements culturels et politiques : « C'est là que se fait ce qui est réellement la culture. On y trouve autant l'informalité que les syndicats, les partis politiques, la contre-culture ou l'art »²³⁹. C'est dans cet espace qu'ils ont pu créer leurs propres lieux de concert, dans des bars, des restaurants, ou des locaux associatifs par exemple. La Nueva Invasión est sans doute l'exemple le plus visible de ce processus d'appropriation spatiale temporaire, le temps d'un concert, comme le racontait Luis Antonio, intarissable lorsqu'il s'agissait de nous parler de son groupe en termes d'autogestion de création d'une scène :

Pour libérer la scène musicale d'une sorte de pilote automatique, il fallait générer de nouveaux espaces de diffusion de la musique. Alors avec Fernando, on a sillonné le Centro en cherchant des nouveaux locaux pour faire des concerts, [...]. C'est comme ça qu'on a découvert le Palacio del Inka, le Coloso, la Asociación Guadalupeana... Il y avait une frontière invisible, là. Les gens qui faisaient de la contre-culture, de la culture indépendante, on leur disait : « Non, non, cet espace c'est une *cantina*, c'est un espace de l'Asociación Guadalupeana de la policía, un espace où on n'écoute pas de *cumbia*. » À partir de là on a commencé à se rendre compte qu'il fallait ouvrir les espaces traditionnels à la scène indépendante. Nous avons deux choses claires en tête : la première, c'est qu'aucun groupe ne jouait quelque chose qui nous représente en tant que jeunes, et la seconde, c'était qu'on devait chercher de nouveaux espaces pour les concerts.²⁴⁰

Les groupes ont ainsi construit leurs propres plateformes de diffusion musicale qui fonctionnaient de façon ponctuelle, voire éphémère, lorsqu'ils pouvaient transformer un restaurant, un parking ou un bar en salle de concert. N'ayant pas à se fondre dans un cadre culturel ou à se plier aux attentes d'un public spécifique, ils ont ainsi pu, par le biais de l'organisation de concerts dans le Centro, commencer à fidéliser un public et générer un mouvement musical suffisamment dynamique et vif pour que la scène de Barranco leur ouvre ses portes. Notons toutefois que parvenir à trouver ces espaces et générer une communication

²³⁹ « Es allí que se hace lo que realmente es la cultura. Está tanto la informalidad como los sindicatos, los partidos políticos, la contracultura o el arte. », José Vargas Canaza, 2017.

²⁴⁰ « Para liberar una escena musical de cierto piloto automático, había que generar nuevos espacios de difusión de la música. Entonces con Fernando nosotros recorrimos el Centro de Lima buscando locales nuevos para hacer conciertos [...]. Fue así que descubrimos el Palacio del Inka, el Coloso, la Asociación Guadalupeana... había una frontera invisible. A la gente que hacía contracultura, cultura independiente se les decía: "No, no, este espacio es una cantina, es un espacio de la asociación Guadalupeana de la policía, es un espacio donde no se escucha cumbia". De allí empezamos a darnos cuenta de que era necesario liberar a la escena independiente los espacios tradicionales. Teníamos dos cosas claras: primera cosa, que ninguna banda sonaba como queríamos que suene una banda que nos represente como jóvenes, y la segunda era buscar nuevos espacios para los conciertos. », Luis Antonio Vicente, 2016.

suffisante pour y jouer avec succès fut le fruit d'un travail important et était loin d'être évident. Cela a pu faire partie des éléments qui ont conféré à cette scène son caractère nébuleux, dans le sens où les artistes qui la composent sont dans une permanente création d'évènements et dans une recherche d'opportunités continue pour se rendre visibles. Aníbal nous parlait ainsi un véritable opportunisme spatial, lorsqu'ils étaient prêts à jouer n'importe où avec Barrio Calavera : « C'était des espaces qui s'ouvraient d'un moment à l'autre. Un bar ? On y jouait. Une maison ? Un local communal ? On jouait dans la maison ou dans le local communal. Il n'y avait pas de local fixe, pas d'espace défini »²⁴¹.

Une autre façon d'occuper l'espace urbain est une sorte de « multisituation », que nous avons pu observer avec Los Mirlos, qui peuvent se permettre, étant donnée la diversité de leur public actuel, de jouer sur des scènes extrêmement différentes. Nous les avons ainsi suivis dans un véritable marathon de concerts en 2016 où ils avaient joué dans cinq lieux différents de Lima en trois jours²⁴². Le vendredi soir avait été un grand succès dans la discothèque Noise, à Barranco où ils s'étaient produits devant un public jeune venu les écouter autant que les DJ's de musique électronique qui allaient également se produire dans la soirée. Le lendemain, alors que l'entrée de la veille était payante, on pouvait les voir gratuitement, dans l'après-midi et toujours à Barranco, sur la petite scène de la Feria Perú Independiente dont une des éditions avait justement lieu cette fin de semaine-là. À peine descendus de scène qu'ils filaient vers un autre district, Jesús María, dans la mythique salle du Maracaná où c'était un public plus mûr qui les attendait, dans un cadre relevant d'un certain standing et avec une entrée qui était plus du double de celle de Noise²⁴³. Infatigables, ils ont continué leur périple vers San Juan de Lurigancho dans la nuit où on les attendait pour jouer comme orchestre à l'occasion d'un anniversaire à partir de minuit. Le groupe, comme le font d'autres, est parfois engagé pour des évènements privés, comme un orchestre, plus proche de la musique d'ambiance que du *show* à l'américaine de Barranco²⁴⁴. Leur concert du dimanche, dans le restaurant La Chozza de la Anaconda à Los Olivos était du même acabit, avec un « public » qui se limitait aux clients du restaurant, venu non pas pour le concert, mais pour déjeuner en famille. En effet, jusqu'à ce que la plupart des tables aient terminé leurs assiettes, peu de monde prêtait attention au groupe qui

²⁴¹ « *Eran espacios que abrian de un momento a otro. ¿Un bar? Se tocaba en el bar. ¿Una casa? ¿Un local comunal? Se tocaba en la casa o en el local comunal. No había un local fijo, un espacio definido.* », Aníbal Dávalos, 2017.

²⁴² Cf. Annexe 12, Images 5, 6 et 7.

²⁴³ L'entrée de la discothèque était à 30 soles (8 euros), celle du Maracaná entre 60 et 70 soles (18 euros).

²⁴⁴ Les concerts dits « à l'américaine » sont des performances courtes mais continues et intenses, d'une heure en moyenne, voire moins.

semblait d'ailleurs jouer en dilettante. Le chanteur descendait ainsi régulièrement de la petite scène pour saluer quelqu'un ou s'asseoir à une table pour partager un soda avec des clients qu'il connaissait. Il nous avait alors fait remarquer, en riant, qu'ils étaient détendus pour ce type de concerts et ne portaient pas leurs costumes de scène, mais de simples chemises blanches avec des cols brodés, qu'ils considéraient comme leurs « vêtements de week-end ». On observe ici que Los Mirlos, par l'ancienneté du groupe, possèdent une véritable transversalité scénique et pourront ainsi jouer dans des lieux très différents et face à un public qui ne se comporte pas de la même manière. Ils ont ainsi réussi à se maintenir sur les anciennes scènes *chicha*, aujourd'hui dominées par les diverses variantes de la *cumbia* péruvienne, tout en profitant du nouvel élan de la fin des années 2000. Ils ont en effet étendu leur spectre de représentation à des bars de Barranco par exemple, en s'adaptant aux attentes d'un public plus jeune et de classe moyenne-haute, adepte des *shows* courts et très dansants, et désireux d'écouter des classiques d'un groupe emblématique dont ils ont une image particulière, teintée d'exotisme, en témoignent les costumes colorés et l'accent mis sur l'influence amazonienne lors de ces concerts.

En ce qui concerne les graphistes, les *Ferias Perú Independiente* ont fonctionné de la même façon que ces espaces de concerts plus ou moins improvisés et adoptés dès que l'opportunité se présentait. Ces foires d'art et d'artisanat, elles aussi ponctuelles, ont offert aux artistes plasticiens un espace d'exposition et de vente directe de leurs productions, indispensable à leur succès et à la prospérité de leurs marques au-delà des réseaux sociaux qui leur permettaient de se faire connaître. José Carlos voyait dans les *Ferias* un événement militant permettant aux gens de se rassembler, un acte qui donne la possibilité aux Liméniens de se réapproprier un espace public qui serait selon lui en train de disparaître²⁴⁵. Ce dernier détail laisse transparaître, au-delà de la création d'un espace, celui d'un positionnement politique, dans une certaine mesure, avec l'idée qu'ils souhaiteraient, en quelque sorte, (re)devenir maîtres d'un espace urbain que la privatisation et les logiques individualistes seraient en train de leur ôter.

Cette réappropriation spatiale qu'ils revendiquent se fera ainsi par la présentation à un public de produits culturels nouveaux, créés par ces artistes, et la scène ne se formera et ne fonctionnera que si ces produits parviennent à séduire un public ou des consommateurs. L'élaboration d'un nouveau produit culturel et le positionnement de ce dernier dans l'espace urbain à partir de la création de lieux de diffusion ne peuvent ainsi être viables que si la scène

²⁴⁵ José Carlos Carcelén, 2017.

et ses acteurs s'insèrent dans un certain marché qui, dans l'idéal, devrait être à la fois lucratif et en accord avec les principes anticapitalistes qu'ils revendiquent.

2.2.2 Développer un marché culturel

Comme nous l'avons expliqué jusqu'ici, la partie musicale et la partie plastique de la *movida* vont de pair et fonctionnent en synergie. Pour étudier le marché culturel comme pour la question de l'espace, nous aurons d'avantage recours à des données relatives à la musique, en particulier en ce qui concerne les habitudes de consommation, qui ont déjà fait l'objet d'études sociologiques et d'enquêtes complètes et révélatrices. Avant de commenter certains de ces résultats, nous rappellerons les propos de Santiago Alfaro Rotondo pour qui les scènes musicales fonctionnent comme « [...] des champs de relations sociales entre différents agents (artistes, producteurs et consommateurs), [qui] remplissent, de façon interconnectée, des fonctions de production, de circulation et de consommation de différentes formes d'interprétations de la musique [...] » (Alfaro Rotondo, 2015 : 157). Ces réseaux d'agents ou d'acteurs, en fonction de leur portée, divisent les scènes musicales (et artistiques) en deux catégories : « [...] celles qui sont régionales ou réduites et celle qui est massive ou grand public » (*ibid.*). Le travail de Santiago Alfaro Rotondo portait sur les musiques andines, mais fait totalement sens dans le cas du mélange de *cumbia* ou *chicha* et de rock de la scène indépendante. Étant donnée la sectorisation musicale liménienne et le projet « hybride » sur lequel ils pariaient, les artistes ont dû développer de nombreuses stratégies pour se faire une place. Ils pouvaient ainsi essayer de se situer sur plusieurs scènes et plusieurs marchés, soit tenter de créer une scène et un marché en répondant à une demande qui n'était pas forcément la plus importante, mais qui pouvait s'avérer constante, lucrative et correspondant à leur production.

Pour comprendre quelle est cette demande, cette « niche d'audience », telle que la nomme Fidel Gutiérrez (Cornejo Guinassi, 2018 : 153), sur laquelle nous reviendrons un peu plus loin, prenons le temps de nous pencher sur une étude réalisée et publiée en 2017 par l'Instituto de Opinión Pública (IOP) de la PUCP, dont nous traduisons le titre : « Radiographie sociale des goûts musicaux au Pérou »²⁴⁶. Dans cette étude, nous allons nous intéresser à une tranche de la population péruvienne en particulier, celle qui correspond aux profils socio-

²⁴⁶ *Estado de opinión pública*, boletín n° 147, « *Radiografía social de los gustos musicales en el Perú* », étude publiée en octobre 2017 par l'IOP-PUCP et dirigée par Jan Marc Rottenbacher.

économiques de la majorité des artistes avec qui nous avons travaillé : urbains, de moins de 30 ans et ayant fait des études supérieures ou du moins ayant eu accès à l'université, soit appartenant, dans sa majorité, au niveau socio-économique « B » voire éventuellement « A »²⁴⁷. Globalement, l'agglomération de Lima-Callao est dominée par la salsa, suivie de près par la *cumbia* et la musique romantique ou les balades, juste avant la musique *criolla* et le rock en espagnol. Notons ici que, dans le cas de notre objet, l'accès à la musique des Liméniens et les moyens de diffusion ont autant d'importance que leurs goûts musicaux. Ces derniers sont d'ailleurs en grande partie conditionnés, ou du moins guidés par l'offre et la facilité d'accès à la musique, dominée par les radios de *cumbia* ou de salsa. N'ayant pas la possibilité de passer à la radio, s'il y avait un marché à ouvrir pour la *movida*, cela devait se faire par le biais du canal de diffusion auquel les groupes pouvaient avoir accès, impliquant le deuil d'une portée massive sur les débuts. En effet, plus de la moitié des Liméniens écoute d'ailleurs la musique à son domicile ou sur son lieu de travail par le biais de la radio (52%), ce qui complique la diffusion d'un nouveau style musical et la création d'une nouvelle scène sur des ondes qui leurs sont hermétiques ». Contrairement à ce que l'on pourrait penser avec l'avènement des plateformes de musique en ligne, la radio occupe toujours la première place des moyens d'écoute de la musique chez les moins de 30 ans (36,4%), devant les sites et applications Youtube, Deezer ou Spotify (20,9%). C'est pourtant cette tranche des moins 30 ans qui a été, en quelque sorte, ciblée par la scène alternative, dans le sens où les artistes ont réellement tout misé sur une diffusion via les plateformes musicales et les réseaux sociaux. Ils ont ciblé des personnes appartenant à la même catégorie socio-économique qu'eux, réduisant leur objectif de marché à un public relativement peu nombreux, en comparaison avec la population de la capitale, mais avec qui le pari s'avérait peu risqué. Si nous croisons les chiffres de l'enquête sur les goûts musicaux avec les résultats du recensement de l'INEI de 2017, nous pouvons même parvenir à une approximation du nombre d'auditeurs potentiels pouvant être assimilés aux artistes. En effet, à Lima, sur les 2,13 millions de 15-29 ans (23% de la population de la capitale), 46% font des études supérieures (soit environ 980 000 personnes), desquels seuls les 24,6% écoutent en priorité la musique sur internet ou avec des applications pour smartphones. Nous arrivons ainsi à un échantillon d'un peu plus 241000 personnes (11% des 15-29 ans, et

²⁴⁷ Les niveaux socio-économiques au Pérou se divisent en cinq catégories, de A à E. Elles correspondent au niveau de vie et aux revenus, de plus de 85000 soles annuels (22850 euros environ) pour A et B, à moins de 2700 soles annuels (725 euros environ) par foyer pour le niveau E. Les Péruviens utilisent fréquemment ces catégories officielles de l'INEI (Instituto Nacional de Estadísticas et Informática) pour se définir ou se situer dans la société. On entendra fréquemment des phrases comme : « Je suis de classe B » ou « Ce quartier est C-D mais un jour ce sera de classe B parce que les gens progressent ».

1,85% de la population liménienne) qui formeraient le marché potentiel à conquérir, la fameuse « niche » dans laquelle la scène alternative pouvait tenter de se loger. Bien entendu, il ne s'agit ici que de chiffres approximatifs et pour donner un aperçu de l'audience que pourrait avoir les groupes de musique, les exceptions et variations dans les profils et les tranches d'âge plus précises étant extrêmement nombreuses. Fidel Gutiérrez, dans l'interview que lui faisait Pedro Cornejo Guinassi en 2018, rappelait que cette frange de « consommateurs » ou ce public se renforce à la fin des années 1980, alors que se profile le brouillage des frontières entre le *mainstream* et l'*underground*. C'est dans cet espace liminal que peuvent se développer les propositions « alternatives », comme le « rock alternatif », venu de la scène *subte* :

[Le rock alternatif] vit dans les marges de la « massivité » et se concentre dans des niches d'audience qui sont en train de grandir, grâce au développement des moyens de diffusion propres au digital et à internet. Les fusions, inévitables dans une société aussi hétérogène que la nôtre, ont donné de l'envergure à l'éventail de ce que nous considérons comme rock, en dépassant les préjugés et en ouvrant le champ de l'exploration musicale, sur des terrains comme la musique tropicale ou électronique, principalement. (Cornejo Guinassi, 2018 : 153-154).

Pour accéder à ce marché et s'y développer, il a fallu séduire ce groupe d'auditeurs potentiels. Luis Antonio, le chanteur de La Nueva Invasión, nous expliquait de façon très lucide le procédé de diffusion par lequel ils étaient passés avec son groupe pour parvenir à atteindre ce public. Ils ont, d'après son témoignage, parié sur une consommation musicale « individuelle » et choisie par l'auditeur lui-même, à l'inverse de la musique des radios : « Elle nous traverse tous, c'est le quotidien. Alors nous, nous ne sommes pas présents dans les musiques de la ville au quotidien. Nous sommes présents dans la musique individuelle, que chacun a sur son téléphone, mais nous ne sommes pas dans la musique globale »²⁴⁸. Ce groupe, à l'image des autres formations musicales de la *movida* indépendante a ainsi commencé à diffuser sa musique par le biais des réseaux sociaux et des plateformes d'écoute de musique en ligne, alternative à la radio particulièrement efficace sur laquelle nous reviendrons ultérieurement.

La scène alternative a ainsi choisi une « niche » particulière (celle des jeunes ayant eu accès à des études supérieures et qui utilisent les réseaux sociaux) qu'ils ont tâché de séduire avec un nouveau produit culturel. Ce dernier a pu faire mouche justement par le caractère alternatif que lui donnent ses créateurs. En effet, ce public souhaite généralement se démarquer

²⁴⁸ « Nos atraviesa a todos, es lo cotidiano. Entonces no figuramos en lo cotidiano, en el sonido de la ciudad. Figuramos en el sonido individual, de cada uno en su teléfono, pero no estamos en el sonido global. Somos un poco invisibles al no tener acceso a las radios. », Luis Antonio Vicente, 2017.

de tendances de consommation globales et cherche donc à avoir accès à une culture « différente ». En revendiquant une position prenant le contre-pied de la globalisation et de l'uniformisation culturelle, les artistes offrent exactement ce que recherche ce public, si l'on se fie à leur discours. Ce désir de se démarquer en sortant d'une consommation de la culture de masse pour des jeunes issus des classes moyennes-hautes s'avère être une tendance globale, avec un goût et une curiosité de plus en plus prononcés, pour les musiques « alternatives », « tribales » ou « expérimentales » et les petites productions que l'on valorisera du fait qu'elles ne soient pas dans intégrées dans un marché culturel massif. Dans ce contexte, la scène indépendante s'est calquée sur une demande précise et qui correspond à un échantillon réduit de la population, mais a créé, par ce qui pourrait être considéré comme une « spécialisation », un marché sûr et porteur. Les étiquettes ou les labels « alternatif » et « indépendant » sont ce qui distingue leurs productions culturelles et a fonctionné auprès d'une fraction spécifique du public liménien et péruvien.

Ce nouveau marché sera également celui sur lequel parieront Los Mirlos, toujours désireux de se diffuser d'avantage et de faire croître leur audience. Juan Carlos, le chanteur de Los Truchas analysait d'ailleurs ce qui s'est produit pour le groupe de *cumbia psicodélica amazónica*, au moment où La Nueva Invasión, Barrio Calavera ou Los Chapillacs ont commencé à jouer et à se faire connaître :

[Los Mirlos] ont trouvé une bonne niche qui correspond aux jeunes de classe A et de classe B. C'est la même chose que ce qui s'est passé en 2000 avec Juaneco y su Combo qui s'est relancé avec La Sarita et Bareto qui se sont diversifiés et qui sont entrés dans ce monde où on jouait dans les universités. Avant, cela ne produisait pas. Par exemple, moi quand j'étais enfant et mon frère adolescent, toute la cosmovision politique et sociale qu'il y avait à ce moment-là était entre crise, terrorisme, dépression et corruption politique. Les groupes de musique faisaient de l'art, mais l'art est toujours une expression de ce qu'il se passe dans la société, il y avait des groupes qui jouaient du rock *subte*, de la musique plus dure que la fusion. [...] Cette nouvelle vague [de musique alternative] a accompagnée par la croissance économique, l'augmentation du pouvoir d'achat et, si je le vois depuis un point de vue plus macro, cela s'accompagne d'une bien plus grande stabilité démocratique. Un pays avec un mouvement socio-économique plus stable, devient plus positif et crée une ouverture à ce type de musique.²⁴⁹

²⁴⁹ « Han encontrado un bueno nicho que es los jóvenes de clase A y clase B. Es lo mismo que lo que pasó en los 2000 con Juaneco y su Combo, que se relanzó, o sea se diversificó con La Sarita y Bareto y entraron a ese mundo de tocar para las universidades. Antes no pasaba. Por ejemplo, cuando yo era chico y que mi hermano era adolescente, por toda la cosmovisión política y social que había en el momento era entre crisis, terrorismo, depresión, corrupción política. Los grupos de música hacían arte, pues el arte es siempre la expresión de lo que pasa en una sociedad, había grupos que tocaban rock *subte*, música política fuerte. [...] La nueva ola acompañó el crecimiento económico, con más poder adquisitivo, y si me pongo en el plano mucho más macro, viene acompañado por una estabilidad democrática mucho más grande. Un país con un movimiento socio económico más estable, se vuelve más positivo y abre una apertura a este tipo de música. », Juan Carlos González, 2016.

En mettant l'accent, dans leurs performances et leurs discours, auprès de ce nouveau public jeune, sur leur spécificité comme représentants d'une part de la culture amazonienne à Lima, Los Mirlos ont ainsi conquis ce nouveau marché culturel, là où d'autres avaient misé, eux, sur un discours contestataire ou un caractère « populaire » ou « alternatif » pour démarquer leurs productions.

Pour aller un peu plus loin, nous pourrions affirmer que le public qui constitue cette niche d'audience fait partie intégrante de la *movida* et lui est totalement indispensable. Au-delà de constituer marché lucratif, il valide les propositions et les discours, les relaie, les amplifie et fomenté la crédibilité des artistes. L'exemple de la chanson de Barrio Calavera que nous avons citée plus haut, « *Este amor no es para cobarde* », en devenant l'hymne des supporters du Club Alianza Lima, puis pour certains, celui du Mondial 2018, a été chargée d'un contenu particulier par ce qu'en a fait le public. Si l'on se fie aux paroles, il n'est pas question d'une équipe de football en particulier pour laquelle on chante sa fidélité et encore moins donc, d'un hymne à la péruanité et à l'équipe nationale, et c'est pourtant ce en quoi l'a converti une partie de leur public et des supporters. La lecture des travaux de Néstor García Canclini, dans *Culturas híbridadas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*, à propos de l'importance du public dans la réception et l'interprétation des œuvres d'art, nous donne un éclairage intéressant sur ce thème. Il reprend ainsi les travaux d'Umberto Eco dans *Lector in fabula* (1981), qui proposait le concept de « coopération interprétative », en avançant l'idée qu'une œuvre avait besoin du public pour se compléter, qu'une fois créée par l'artiste ou l'écrivain, elle devait passer par la réception et l'interprétation qui feraient elles aussi partie intégrante du processus créatif. Néstor García Canclini avançait alors un intéressant dépassement de cette opération de « coopération » en la considérant comme un processus qui serait guidé, construit, ou plus ou moins programmé par l'artiste. Ce dernier choisirait ainsi de diffuser son œuvre au sein d'une certaine « communauté herméneutique possible », venant ainsi conditionner la coopération et l'interprétation de son travail, en l'aiguillant vers le sens qui lui convient.

Il est important d'étudier, comme certains spécialistes du champ littéraire, les « pactes de lecture » qui s'établissent entre les producteurs, les institutions, le marché et le public pour rendre possible le fonctionnement de la littérature. Dans la mesure où ces pactes se font avec succès, on réduit le caractère arbitraire des interprétations, les désaccords entre l'offre et la réception. On définit des accords sur ce que l'on peut appeler la *communauté herméneutique possible* dans une société et à un moment donné, qui permettent aux artistes et aux écrivains de savoir quels sont les degrés de variabilité et d'innovation qu'ils peuvent gérer et avec quel public ils peuvent entrer en relation, aux institutions de définir les politiques de communication et, aux récepteurs, de mieux comprendre en quoi peut consister leur activité de production de sens. (García Canclini, 1989 : 151)

Nous pourrions appliquer cette théorie qui concerne les œuvres littéraires à ce qui peut être considéré comme une stratégie de la *movida* dans le sens où elle vient coller aux attentes d'une frange de la population liménienne. Cette dernière, par son adhésion aux œuvres et surtout à leur mode de production et de diffusion, vient renforcer cette scène alternative. Lorsque Néstor García Canclini parle du mode d'appropriation et de consommation des biens symboliques qui conditionnerait leur réception et leur interprétation, cela fait écho sur notre terrain de recherche avec le choix que va faire le public de participer, d'une certaine manière, à la scène indépendante en achetant ses entrées pour un concert autogéré, par exemple (García Canclini, 1989 : 151-152). La consommation de ces biens culturels se fait selon un modèle singulier correspondant à des idéaux et une éthique particulière qui sont valorisés par le public qui revendiquera ces achats comme un acte de soutien ou de solidarité vis-à-vis d'une proposition culturelle et organisationnelle à laquelle ils s'identifient et qu'ils apprécient.

Une certaine primauté du mode de consommation et de la forme de ces productions culturelles, en tant qu'objet « populaire », « fusion » ou « alternatif », semblerait prendre le pas sur le fond et sur le discours concret que ces objets « nus » diffusent, comme les paroles d'une chanson ou le slogan sur un t-shirt. L'esprit contestataire sera revendiqué comme une essence du mouvement et pourra par exemple être ainsi affiché par la *movida* et son public comme un étendard général et incontesté. Il sera cependant moins évident de saisir ce contre quoi on conteste précisément ou d'accéder sur le terrain à un discours politique structuré. La dimension politique est pourtant réelle et importante dans les discours de ces artistes, mais elle semblerait ne s'exprimer et n'être ainsi consommée qu'en surface.

2.2.3 Faire émerger un autre discours

Prendre parti hors des partis

Au cours de notre enquête de terrain, il ne fut pas facile de parler réellement de politique, d'avoir accès à un discours ou à des opinions profondes et cela est dû, nous pensons, à deux facteurs en particulier. Le premier vient du fait que de nombreuses personnes assimilent la politique en général, les partis et les courants idéologiques actuels, aux hommes et femmes politiques du pays qui sont, pour un très grand nombre, au cœur de scandales de corruption et de blanchiment d'argent. S'illustrant régulièrement par leur médiocrité et bien souvent par leur mauvaise foi évidente sur les plateaux de télévision, ces personnalités politiques et leurs partis sont les représentants de tout ce contre quoi peut s'élever la voix de la scène alternative. De ce

fait, lorsque nous commençons à aborder le sujet, la même réponse, sans appel et automatique, se faisait entendre en guise d'introduction à une énumération de faits justifiant le discrédit de la classe politique : « Ici, ils sont tous corrompus »²⁵⁰. Le second facteur de cette difficulté à avoir accès à des opinions politiques est vraisemblablement lié à une question de confiance vis-à-vis de leur interlocuteur, dans un contexte, nous allons le voir, particulier et marqué par le traumatisme du conflit armé avec Sentier Lumineux. Ce n'est ainsi qu'après plusieurs entretiens et séjours prolongés sur le terrain que nous avons réellement pu aborder ce thème.

En effet, outre la violence du terrorisme de la répression de la part de l'armée et la radicalité idéologique qui s'est exprimée dans sa plus grande violence et sans discernement, le conflit armé a traumatisé la plus grande partie de la population qui est restée dans un amalgame entre le socialisme, le communisme, Sentier Lumineux et le terrorisme. Cet amalgame fut largement fomenté, selon les témoignages que nous avons pu recueillir, par la répression sévère et implacable des Forces Armées pendant le conflit, qui pouvaient emprisonner ou faire disparaître tous ceux qui avaient pu manifester une tendance favorable à des idéaux de gauche. De la même manière, Sentier Lumineux a également forcé à l'exil ou fait assassiner de nombreux leaders de gauche pendant le conflit, comme ce fut le cas de la militante socialiste féministe María Elena Moyano, abattue en 1992 ou de Hugo Blanco Galdós, leader paysan d'affiliation trotskiste qui s'exila au Mexique la même année alors qu'il était sénateur. Des étudiants aux saltimbanques, la répression a frappé la société liménienne de plein fouet. Certaines personnes nous raconteront qu'il pouvait même être dangereux d'avoir des rideaux rouges à ses fenêtres ou que porter des vêtements de cette couleur car cela pouvait éventuellement être considéré comme un symbole de sympathie ou d'appartenance à Sentier Lumineux. Paranoïa ou réelle terreur, José Carlos, le créateur de Faite, fut le premier à nous expliquer que cette période avait débouché sur la situation actuelle en créant une sorte d'omerta généralisé sur la « gauche », devenue tabou, et en éliminant les principaux leaders de ce bord politique :

Mon père, José Carcelén Pedraza, a été dirigeant général du Parti Communiste Péruvien. Dans les années 1970, 1980, il a fait beaucoup de choses importantes pour le groupe, pour la patrie. Mais, évidemment, le système l'a jeté, on l'a traité de rouge, mais c'est une autre histoire... Ce qui se passe, c'est qu'ici tout est mis dans le même sac. Aujourd'hui encore, on ne peut pas dire qu'on est socialiste, ce n'est pas le moment. Mais quand j'aurai plus d'influence, quand mon visage sera plus connu, je mettrai sur mes t-shirts « socialisme ». Sur mon Facebook, il y a une photo de mon père avec un drapeau avec le marteau et la faucille. Et les gens s'offensent ou ont peur parce qu'ils croient que c'est le symbole de Sentier Lumineux, mais le marteau et la faucille appartiennent aux travailleurs de la campagne et de la ville. [...] Il y a certains amis avec qui j'ai suffisamment de liberté

²⁵⁰ « *Acá, todos son corruptos.* »

pour parler de ces choses-là, et moi je leur dis : « Les amis, la vérité c'est que ce que voulait faire Abimael était intéressant, bien sûr que oui. Il voulait donner un ordre différent à cette merde dans laquelle on vit. Le problème, ce n'était pas celui-là, le problème c'était comment lui il voulait y parvenir ». Comment peux-tu tuer les représentants paysans ? Comment tu peux en arriver à faire cela ?²⁵¹

Nous citerons ici les mots de Gonzalo et Cindy, de Brochagorda, au cours d'une discussions que nous avions eu peu de temps après et qui allaient dans le même sens :

[Gonzalo] De nos jours, si tu as une pensée nationaliste ou que tu as l'esprit critique, on pense : « Ah, il est du MOVAREF²⁵² », ou « Ah, c'est un rouge ».

[Cindy] Oui, en ce moment, c'est la mode. N'importe quel problème et on dit que les gens sont du MOVAREF. On stigmatise le nationalisme et les gens ne parlent pas directement des choses, ils font l'amalgame entre socialisme et terrorisme. L'université San Marcos, parce qu'elle est publique et qu'elle a une tradition de mouvements étudiants a encore une mauvaise réputation pour les gens, de « rouge », de « communiste ».²⁵³

Si nous reprenons et analysons ces témoignages à la lueur des faits historiques, ce qui s'est produit dans cette période de conflit armé, c'est une véritable prise en étau, parfois jusqu'à la destruction, des partis et des idéologies de gauche au Pérou que le gouvernement, les Forces Armées autant que Sentier Lumineux ont cherché à détruire. Dans le cas de José Carlos, son père lui ayant donné une certaine éducation politique et il a fait partie des personnes qui ont eu, parmi les acteurs de notre terrain, le discours politique le plus construit. Il nous expliquait ainsi que le « problème » de Sentier Lumineux ne venait pas de l'idéologie communiste et maoïste, mais des moyens qui ont été entrepris par Abimael Guzmán, qu'il comparait d'ailleurs à Pol Pot. Il ira même plus loin en nous expliquant que ce qu'il considère comme des « dérives

²⁵¹ « *Mi padre, José Carcelén Pedraza, fue dirigente general del Partido Comunista peruano. En los años 1970 y 1980, se encargó de muchas cosas importantes para el grupo, para la patria. Pero obviamente el sistema lo botó, lo tomó como rojete, pero es otra historia... Lo que pasa es que acá, a todos los ponen en el mismo saco. Hasta ahora no podemos decir que somos socialistas, no es el momento. Pero cuando tenga más influencia, cuando mi cara se vuelva más popular, lo pondré en mis polos "socialismo". En mi Facebook hay una foto de mi padre con una bandera con la hoz y el martillo. Y la gente se ofende y tiene miedo porque el sistema le hace creer que es el símbolo de Sendero Luminoso, pero la hoz y el martillo son de los trabajadores del campo y de la ciudad.[...] Hay algunos amigos con quien tengo la libertad suficiente para poder hablar de estos temas, y yo les digo: "Amigos, la verdad es que lo que quería hacer Abimael era interesante, claro que sí. Quería dar otra orden a esta mierda en la que vivimos. El problema no era ese, el problema era la manera como él lo quería conseguir". ¿Cómo vas a matar a los dirigentes campesinos? ¿Cómo puedes llegar a hacer eso?* », José Carlos Carcelén, 2017.

²⁵² Le Movimiento por la Amnistía y los Derechos Fundamentales (MOVAREF) a été créé en 2009. Cette organisation a pour but de demander la libération des prisonniers du conflit armé, qu'ils soient des civils, des policiers ou des militaires, Abimael Guzmán inclus. Le mouvement a été accusé à plusieurs reprises d'apologie du terrorisme par les médias et une grande partie de la classe politique.

²⁵³ « [Gonzalo] *Ahora, si tienes un pensamiento nacionalista o que tienes una mente crítica, se piensa: "Ah, este es de MOVAREF", o "Ah, este es rojete". [Cindy] Sí, parece que está de moda ahora. Cualquier disturbio y se dice que la gente es de MOVAREF. Se estigmatiza el nacionalismo y la gente no habla directamente de las cosas, hacen una amalgama entre el socialismo y el terrorismo. La universidad San Marcos, porque es pública y que tiene una tradición de movimientos estudiantiles, todavía tiene mala fama para la gente, de "roja", de "comunista".* », Gonzalo Leandro et Cindy Mesco, 2017.

sanguinaires » et l'adhésion à la lutte armée de Sentier Lumineux d'une partie de la population paysanne n'auraient jamais eu lieu sans un contexte économique déplorable, en particulier dans les Andes.

Le créateur de Faite n'est pas le seul à nous avoir parlé de l'influence de sa famille sur la construction de son positionnement politique. Il reste toutefois en dehors de tout engagement partisan, à la différence de ses parents avant la période de Sentier Lumineux, tout comme Juan Carlos González, dont le père, à la fois avocat et activiste de gauche a été membre du Parti Communiste jusqu'en 1986. Le chanteur de Los Truchas, a tout de même tenu à nous préciser que son père n'avait jamais été en contact avec Sentier Lumineux, ce dernier choisissant de se retirer, selon lui, au moment où certaines personnes lui demandaient de lever des fonds pour « soutenir la révolution »²⁵⁴. Les parents semblent avoir, en général, abandonné une éventuelle activité militante, syndicale ou partisane socialiste ou communiste au moment où on leur aurait demandé de soutenir d'une façon ou d'une autre la lutte armée. José Carlos nous expliquait ainsi que sa marque avait pu pâtir de sa réputation et de son nom, les gens faisant l'amalgame entre ses idées socialistes et Sentier Lumineux ou le traitant de « chaviste » ou de partisan de Nicolás Maduro. Regrettant les raccourcis et ce qu'il considère comme un cruel manque d'appréciation et de différenciation, il souhaite que sa marque ait un rôle d'éducation, pour apporter un savoir historique et politique aux Péruviens, volonté que nous détaillerons un peu plus loin.

José Vargas, le batteur de La Nueva Invasión, fut lui aussi une des personnes à avoir développé ses influences et aspirations politiques à l'occasion de nos discussions. Il nous a raconté que son jeune oncle, alors étudiant, lui parlait de politique et de lutte des classes lorsqu'il était enfant. « Je ne comprenais pas trop de quoi il s'agissait, je croyais qu'à l'université, telle classe était en compétition avec telle autre »²⁵⁵. Encore très jeune, il se souvient aussi qu'un film l'a marqué, *Platoon*, avec Oliver Stone, sur la guerre du Viet Nam, où il découvrit que les Nord-Américains, qu'il voyait jusque-là dans les films comme des sauveurs, n'étaient pas toujours les « gentils » de l'histoire. « Je crois que ça m'a fait comme un déclic, j'ai compris que le monde était plus compliqué et j'ai commencé à voir les choses différemment, de façon moins naïve »²⁵⁶. Il nous a ainsi raconté comment il a commencé à

²⁵⁴ Juan Carlos González, 2017.

²⁵⁵ « *No entendía muy bien, pensaba que en la universidad tal salón competía con tal otro.* », José Vargas Canaza, 2017.

²⁵⁶ « *Creo que fue un crack para mí, entendí que el mundo era más complejo y empecé a mirar las cosas de forma distinta, no tan ingenua.* », José Vargas Canaza, 2017.

comprendre, petit à petit, ce qui se passait dans les universités au moment où il était enfant et vivait à Puno, à la fin des années 1980, et comment certains éléments ont pris du sens à l'âge adulte :

Tous les mouvements étaient enkystés dans les universités, il y avait plusieurs mouvances. Moi j'avais 7 ans et l'université de l'Altiplano était un espace ouvert et public. Avec mes amis, on allait jouer dans un bois de cyprès qui était sur une colline au milieu de l'université. Pour y arriver, on devait passer par des salles de classes qui étaient bien différentes de celles que l'on a dans les universités actuellement. Elles avaient les murs totalement peints avec des symboles de groupes politiques étudiants. Par exemple, il y avait le *Frente Estudiantil Revolucionario*, le FER qui avait deux tendances : le FER pékinois, à tendance chinoise et le FER moscovite à tendance russe. Mais je n'ai compris ce qui se passait-là que bien plus tard.²⁵⁷

Plus tard en effet, alors adolescent, il s'intéresse à la bibliothèque de sa mère et lit ainsi deux romans qui le marquent et lui font prendre conscience des inégalités et des luttes des paysans andins pour récupérer leurs terres : *Redoble por rancas* de Manuel Scorza (1972) et *El zorro de arriba, y el zorro de abajo* de José María Arguedas (1961). Il nous racontera également être tombé, chez sa grand-mère sur une malle contenant huit tomes de Mao Zedong, conservés et cachés depuis l'époque où son père était étudiant, qu'il dit avoir lu en partie plus tard. Parmi les personnes avec qui nous avons pu parler des influences politiques, il est intéressant de relever ici que plusieurs nous parlèrent de la découverte, chez leurs parents ou grands-parents, de livres politiques interdits et qui seraient restés cachés depuis la période du conflit armé. C'est souvent dans un mélange de confiance et de fierté qu'ils nous avouaient ainsi que leur famille avait pu être « à gauche », jusqu'à l'émergence de Sentier Lumineux. Bien que nous ne soyons pas parvenue à savoir s'il s'agissait là de réelles découvertes ou d'une sorte de *leitmotiv* romancé par le biais duquel on se créerait une ascendance subversive, ce détail montre un aspect de la guerre idéologique du conflit interne qui semble avoir profondément marqué les esprits. La lutte contre le terrorisme du groupe armé est ainsi passée par une censure importante des ouvrages politiques portant des idéologies socialistes. Si certains de ces livres ont échappé à la destruction, personne n'ira, encore aujourd'hui semble-t-il, les mettre en évidence dans sa bibliothèque personnelle. Le traumatisme et la crainte de passer pour des membres ou des partisans de Sentier Lumineux restent encore vraisemblablement intacts. José, que ses amis

²⁵⁷ « Todos los movimientos estaban enquistados en las universidades, había varias movidas. Yo tenía 7 años y la Universidad del Altiplano era un espacio abierto y público. Con mis amigos, íbamos a jugar en un bosque de cipreses que estaba en una colina dentro de la universidad. Para ir, teníamos que pasar por los salones que eran bien distintos a los que tenemos en las universidades actualmente. Tenían las paredes totalmente pintadas con los símbolos de grupos políticos estudiantiles. Por ejemplo, había el Frente Estudiantil Revolucionario, el FER, que tenía dos tendencias: el FER pekinés de tendencia china y el FER moscovita, de tendencia rusa. Pero entendí lo que pasaba allí mucho más tarde. », José Vargas Canaza, 2017.

surnomment *el Cubano* (« le Cubain ») sera le seul à nous parler de figures politiques étrangères qui ont pu l'inspirer ou l'intéresser :

La figure de Fidel Castro m'a toujours parue intéressante. Le Che aussi, bien sûr, il est plus sympa. Mais la figure de Fidel Castro m'a parue très pertinente, en plus du fait que j'ai appris qu'il était né le 13 août, le même jour que moi. À partir de là, je suis devenu fan de Fidel Castro. Je me souviens avoir vu son discours de défense où il dit « L'histoire m'absoudra », j'ai trouvé ça très fort. La seule personne avec qui j'ai pu faire une comparaison au niveau de ses discours publics, c'est avec Javier Diez Canseco²⁵⁸, le leader de gauche. C'est une figure du Pérou pour qui j'ai eu beaucoup d'admiration, une personne avec beaucoup de force mais aussi très cultivée.²⁵⁹

C'est cependant José María Arguedas que l'on a pu nous citer le plus fréquemment. Ce dernier, par ses romans indigénistes relativement faciles d'accès et l'optique empreinte de marxisme au travers de laquelle il envisageait une sorte de lutte des classes indigène dans les Andes, a profondément marqué plusieurs acteurs de la scène indépendante. Ils sont ainsi nombreux à avoir lu *Los ríos profundos* (1958) et à avoir pris conscience, selon leurs dires, de la misère, du racisme et de l'injustice sociale qui avaient pu régner dans les provinces du Pérou et étaient tristement toujours d'actualité. C'est par cette littérature engagée qu'ils sont nombreux à affirmer avoir découvert la réalité de leur pays. Ils se seraient ainsi ouverts à un Pérou rural qu'ils ne connaissaient pas et qui les a autant marqués par sa richesse culturelle que par les injustices qui gangrènent ce monde paysan. Aurelio, le joueur de *charango* de *La Nueva Invasión*, racontait ainsi n'avoir jamais voyagé à l'extérieur de Lima avant la fin de son adolescence et avoir découvert le pays au travers des livres d'Arguedas et de Ciro Alegría que lui recommandait son père : « Ces livres parlaient d'une réalité dont j'ignorais l'existence »²⁶⁰. Son groupe est le seul à revendiquer une influence claire d'Arguedas, que l'on retrouve dans leur musique et dans leur discours, car si les œuvres de cet auteur sont des références pour nombreuses personnes de la scène indépendante, ce groupe a établi un lien étroit avec ce qu'Arguedas représente en tant que figure de la défense des droits des populations andines. Ils expliquent cela par le rapport qu'a entretenu le groupe avec l'université publique de La Agraria, où ont étudié deux des membres du groupe, José et Diego, qui est un établissement où

²⁵⁸ Javier Diez Canseco (1948-2013) était sociologue et homme politique. Il fut un des principaux opposants à A. Fujimori, il créa le Parti Socialiste péruvien dont il fut également le président (2005-2013) et postula aux élections présidentielles de 2006.

²⁵⁹ « *La figura de Fidel Castro siempre me pareció interesante. El Che también, claro que es más bacán. Pero la figura de Fidel Castro me pareció muy relevante, a parte que me enteré de que nació el 13 de agosto, el mismo día que yo. De allí me volví fan de Fidel Castro. Me acuerdo haber visto su discurso de defensa donde dice: "La historia me absolverá", me pareció muy contundente. La única persona con quien pude hacer una comparación al nivel de sus discursos públicos fue Javier Diez Canseco, el líder de izquierda. Es una figura de acá en Perú que me despertó mucha admiración, una persona con mucha fuerza, pero también muy culta.* », José Vargas Canaza, 2017.

²⁶⁰ « *Estos libros plasmaban una realidad que no pensaba que existía.* », Aurelio Castillo, 2016.

l’empreinte d’Arguedas est indélébile. Il y fut professeur et c’est également dans cette université qu’il se tira une balle de revolver en 1969 qui entrainera sa mort quelques jours plus tard. En 2008, une grande peinture murale d’un portrait de l’écrivain fut réalisée par l’association des étudiants dans l’université, avec une citation connue de ce dernier, « *Al inmenso pueblo de los señores hemos llegado y lo estamos removiendo* »²⁶¹, qui sera d’ailleurs scandée par la Nueva Invasión dans ses concerts. A cette occasion, Diego et son frère Luis Antonio – qui s’était joint à l’atelier d’art étudiant « *Taller de artes José María Arguedas* » de l’université – vont jouer une mise en musique du fameux hymne écrit par Arguedas en hommage à Túpac Amaru, figure emblématique de la lutte indigène contre l’oppression coloniale. Intitulée *Serpiente Dios*, cette chanson fut retravaillée par l’ensemble des musiciens du groupe La Nueva Invasión et devint sans doute sa plus célèbre²⁶².

Toutefois, nous rappellerons que l’influence directe de l’université et de la vie universitaire reste relativement faible dans la construction des positionnements politiques des artistes de la *movida*. Cela est en grande partie dû au fait qu’ils ont, dans leur majorité, étudié dans des universités privées où les organisations politiques étudiantes n’avaient pas de positionnement politique ou idéologique aussi radicaux ni autant d’ampleur et d’effervescence que dans les universités publiques dans les années 1980.

La construction d’une certaine conscience politique semble s’être faite, dans la plupart des profils, à partir d’évènements marquants qu’a connu le Pérou au cours des vingt dernières années, que les artistes y aient participé ou non. Plusieurs mouvements sociaux sont ainsi restés dans les esprits, comme par exemple la *Marcha de los Cuatro Suyos* qui protestait contre la 3^e élection d’A. Fujimori, accusé de fraude électorale en 2000. Fernando, alors enfant, analysa plus tard ces manifestations comme un rassemblement, une sorte de convergence des voix d’opposition à un moment précis, contre un régime qui avait tous les traits d’une dictature. Un temps fort mais éphémère, « conjoncturel » selon ses termes, dont il a senti un écho au moment des grandes manifestations qui ont agité le pays pendant l’entre-deux tours des élections présidentielles de 2016, alors que Keiko Fujimori était aux portes du pouvoir²⁶³. Luis Antonio rejoignait cette perception d’un moment clé qui aurait donné, selon lui, son élan politique à la

²⁶¹ En français : « Nous sommes arrivés dans l’immense ville des seigneurs et nous sommes en train de l’ébranler », extrait du poème publié par José María Arguedas en 1962, à la fois en quechua et en castillan : *Tupac Amaru Kamaq Taytanchisman. Haylli-taki - A nuestro padre creador Túpac Amaru. Himno-canción*.

²⁶² Cf. Annexe 15.

²⁶³ Fernando Castro, 2017.

scène indépendante et à son groupe, alors que la menace d'un retour du fujimorisme planait en 2011²⁶⁴ :

On sentait que, politiquement, il y avait quelque chose à dire à ce moment-là, concrètement, à cause du contexte. Alan García était président, alors c'était un peu comme une sorte de retour à l'obscurantisme. Il y avait une menace, Alan était là et ça allait certainement être Keiko aux élections suivantes, le fujimorisme revenait... Nous, en tant que jeunes et en tant que citoyens ça nous inquiétait et c'est ça que l'on a voulu exprimer.²⁶⁵

On pourrait ainsi se demander pourquoi ces personnes n'ont pas transformé leurs inquiétudes, préoccupations ou révoltes en une formation politique, en créant, par exemple un parti ou en adhérant à un parti existant. S'ils choisissent, apparemment, une autre forme d'expression et de « lutte » politique, c'est tout simplement parce qu'ils ne souhaitent pas s'intégrer ou s'affilier à un quelconque représentant ou groupe de la classe politique et pense que leur action peut être plus pertinente à un autre niveau. Les récents scandales de corruption et de blanchiment d'argent qui ont éclaté entre 2018 et 2019, impliquant l'ensemble des ex-présidents et leurs gouvernements respectifs depuis A. Fujimori, a fini par créer, non plus une méfiance ou une déception, mais un réel dégoût vis-à-vis de la majorité des personnalités politiques. Il n'est pas rare d'entendre, au sein de la scène indépendante ou, plus largement, de la part de la population, que les seuls « bons » présidents qu'ait eu le pays au cours des vingt dernières années ont été ceux qui ne furent pas élus, Valentín Paniagua et Martín Vizcarra²⁶⁶. Rappelons ici que le vote est obligatoire au Pérou et que toute personne choisissant de s'abstenir paiera une amende²⁶⁷, ce qui est vécu comme une injustice et même comme quelque chose d'inadmissible par de nombreuses personnes. Plusieurs artistes déploraient ainsi un système qui les oblige à choisir leurs dirigeants au sein d'une classe politique corrompue et empêche une abstention massive qui pourrait selon eux permettre une véritable remise en question du système et un renouveau au niveau du gouvernement. Lorsque nous posons la question de savoir pourquoi est-ce que le droit de vote est un devoir dont on doit s'acquitter sous peine d'être puni

²⁶⁴ Les élections présidentielles de 2011 furent remportées de peu par Ollanta Humala (51,45%) devant Keiko Fujimori (48,55%).

²⁶⁵ « *Sentíamos que, políticamente, había algo que decir en este momento, concretamente, por la coyuntura. Alan García era presidente, entonces era como una especie de regreso al oscurantismo. Había una amenaza, estaba Alan y probablemente iba a ser Keiko en las siguientes elecciones, regresaba el fujimorismo... Nosotros, como jóvenes y como ciudadanos nos preocupaba y es lo que quisimos expresar.* », Luis Antonio Vicente, 2017.

²⁶⁶ Le président Martín Vizcarra, nommé à la tête du pays après la destitution de Pedro Pablo Kuczynski en 2018, semble, lui, avoir plus ou moins la confiance des Péruviens. Il est en effet à l'origine d'une grande campagne de lutte anti-corruption au sein du gouvernement qui aura par exemple totalement renouvelé les représentants du pouvoir judiciaire.

²⁶⁷ L'amende pour abstention est de 83 soles (22 euros).

au Pérou, on nous explique que personne n'irait voter si ce n'était pas obligatoire, car de toute façon, cela ne change rien de mettre ou non son bulletin dans l'urne.

Ce qui semble s'être opéré ici, comme résultat indirect des mesures coercitives et que certains considèrent comme infantilisantes, pourrait s'apparenter à un abandon des responsabilités citoyennes de la part d'une immense partie des Péruviens, fatigués des déceptions et des scandales. Un « à quoi bon » et un sentiment d'impuissance, du moins par les urnes, semble s'être généralisé, les gens allant voter, par obligation et pour « *el mal menor* » (« le moins pire »). Ce fut le cas au second tour des présidentielles de 2016, où les artistes m'avouèrent être allés voter non pas « pour » P.P. Kuczynski mais « contre » K. Fujimori, sachant très bien que le premier allait un jour où l'autre se retrouver incriminé pour corruption, ce qui fut le cas en 2018 avec l'affaire Odebrecht²⁶⁸. Outre les scandales à répétition et le peu de profondeur affligeant de la plupart des débats politiques qui créent une réelle lassitude au sein de la population, Juan Carlos, de Los Truchas voyait dans le désengagement citoyen le fruit d'une manœuvre politique qui datait du gouvernement d'A. Fujimori :

Malheureusement, la vérité c'est que toute ma génération est bien apolitique. Fujimori s'est bien chargé de détruire l'intérêt pour la politique chez les citoyens. Il n'y est pas parvenu tout seul, parce qu'à la fin des années 1980, tout le monde parlait de « la crise des partis ». Lorsqu'il a fait son auto-coup-d'État en 1992, il avait le soutien de la population qui ne faisait plus confiance aux partis politiques. Un de ses slogans c'était : « Technocrates oui, politiques non ». Il ne voulait pas être affilié à un quelconque parti politique. Lorsqu'il part en 2001, de nouveaux partis se créent en plus du rétablissement des anciens, certains naissent, d'autres meurent, mais plus personne n'y croit vraiment.²⁶⁹

L'affiliation partisane ou le vote ne semblent pas être considérés, à l'heure actuelle, comme des formes d'action politique satisfaisantes pour les artistes. Nous soulignerons ici que le syndicalisme comme moyen de pression et d'action politique ne relève pas non plus des options que ces personnes envisagent. Cela est dû, en grande partie, au fait que les syndicats n'ont pas survécu au gouvernement d'A. Fujimori. Son plan néolibéral est allé bien au-delà des

²⁶⁸ L'entreprise de bâtiments et travaux publics brésilienne Odebrecht aurait versé des centaines de millions de dollars à des hauts responsables politiques latino-américains en échange de l'obtention de marchés publics entre 2001 et 2016. Il s'agit là d'une vaste affaire de pots de vin qui entraîna la mise en examen de nombreuses personnalités politiques péruviennes, qui sont, à l'heure où nous écrivons en avril 2019, sur le point d'être traduites en justice.

²⁶⁹ « *Lamentablemente, la verdad es que toda mi generación es bien apolítica. Fujimori se encargó bien de destruir el interés por la política en el ciudadano. No es solo que lo logró, porque al final de los ochenta, todo el mundo hablaba de la "crisis de los partidos". Cuando hace su autogolpe en 1992, tenía el apoyo de la población que ya no confía en los partidos políticos. Uno de sus eslóganes era: "Tecnócratas sí, políticos no". No quería estar asimilado a cualquier partido político. Cuando se quitó en 2001, nuevos partidos se crean además del restablecimiento de los antiguos, algunos nacen, otros mueren, pero ya nadie cree de verdad en eso.* », Juan Carlos González, 2017.

politiques économiques et a totalement a fini par faire disparaître les vellétés d'organisation collective entre travailleurs ou secteurs d'activités en passant par une véritable persécution des syndicats pendant son mandat. L'assassinat du leader syndicaliste Pedro Huilca Tecse en 1992 par les paramilitaires du Grupo Colina alors qu'il était à la tête de la Confederación General de Trabajadores del Perú (CGTP), est sans doute l'exemple le plus violent. Sous couvert de la lutte contre le terrorisme de Sentier Lumineux, le gouvernement d'A. Fujimori a pu détruire le syndicalisme, comme les partis d'extrême gauche, supprimant ainsi le seul obstacle qui aurait pu se dresser contre ses mesures néolibérales, pour défendre les droits des travailleurs dans les secteurs public et privé.

En résumé, la difficulté à appréhender le discours et l'engagement politique que revendiquent les artistes de la scène indépendante vient ainsi en grande partie du fait que l'on ne peut pas les situer dans une idéologie en particulier. Ils considèrent les partis politiques comme « troubles » et essaient donc de faire émerger leurs revendications sans passer par l'échiquier politique, en agissant directement, comme nous allons le voir, au niveau organisationnel et économique. D'autre part, ces mêmes revendications se situent à un niveau difficilement analysable selon un schéma de positionnement politique, dans le sens où les désirs de « changement » échappent, par leur caractère vaporeux, à l'habituel clivage entre la gauche et la droite par exemple. Lorsque Cindy, de Brochagorda, nous parle de son désir de « changer les choses », elle explique que cela doit passer par une valorisation culturelle qui permettrait aux Péruviens de prendre conscience de leurs atouts, de leur richesse et surtout de se sentir en capacité d'agir :

Ce que l'on cherche à atteindre, ce serait ce « droit à se sentir fiers ». Il n'y a pas longtemps, j'ai lu des choses sur la Finlande. Lorsque tu arrives là-bas, on t'explique plein de choses sur la culture pour que tu puisses te sociabiliser avec les gens. C'est fait pour que, si tu t'insères dans cette société, l'impact social ne soit pas trop important pour eux. C'est pour ça qu'ils t'enseignent leur culture. En plus de leur langue, qu'ils t'enseignent gratuitement, ils t'enseignent leur histoire. Et ça n'a rien d'un nationalisme récalcitrant ou rétrograde, c'est normal qu'ils t'offrent leur culture pour que tu puisses t'intégrer. Ici c'est l'inverse, on considère ça comme du nationalisme rétrograde. On devrait partager les choses avec les gens de la même manière et en être fiers. Mais les gens se sentent inférieurs, ils ont peu d'estime d'eux-mêmes et préfèrent ressembler à des modèles extérieurs. Ici les gens pensent comme ça : « Celui de dehors a le droit d'être fier, mais si toi tu veux être fier, alors tu es orgueilleux ». Celui qui veut progresser, on le considère comme quelqu'un d'avide.²⁷⁰

²⁷⁰ « Lo que buscamos sería este “derecho de sentirse orgullosos”. Hace poco, leí cosas sobre Finlandia. Cuando llegas allá, te explican un montón de cosas sobre la cultura para que puedas socializarte con la gente. Está hecho para que si te insertas en esta sociedad, el impacto social no sea demasiado importante para ellos. Por eso te enseñan su cultura. Además de su idioma, que te enseñan gratuitamente, te enseñan su historia. Y eso no tiene nada que ver con un nacionalismo recalcitrante o retrógrado. Acá es el inverso, se considera eso como nacionalismo retrógrado. Tendríamos que compartir las cosas con la gente de la misma manera y ser orgullosos. Pero la gente se siente inferior, tiene poca estima de sí misma y prefiere parecerse a modelos exteriores. Acá la

Il convient ici, alors que nous tentons d'avoir un aperçu de la pensée politique des acteurs, de prendre le temps de développer ce que ces derniers entendent par « nationalisme », comme Cindy qui regrettait la stigmatisation du terme. Lorsque l'on parle de nationalisme en Amérique latine, on fait la plupart du temps référence à une doctrine politique ou à un courant de pensée qui est souvent différent, dans ses manifestations, de l'expérience du nationalisme en Europe. En effet, si nous prenons l'exemple de la France, le nationalisme renvoie la plupart du temps à une façon de penser la nation sur un principe exclusif, avec une communauté qui partagerait des valeurs particulières, considérées comme nationales ou traditionnelles, envisagée comme supérieure aux autres groupes sociaux présents sur le territoire national²⁷¹. Nous sommes, dans le cas de notre terrain, dans une acception différente de ce terme. Lorsque les artistes parlent de nationalisme, ils font davantage référence à l'idée d'une reconnaissance identitaire et d'une valorisation culturelle. Comme Cindy, ils emploient ce terme dans une perspective qui a été façonnée par l'histoire de l'Amérique Latine et émerge au moment des indépendances. Il ne s'agit pas là de créer des communautés nationales exclusives qui repousseraient ou rejetteraient des éléments considérés comme exogènes, mais plutôt de mettre en valeur et de prendre conscience des cultures et des identités diverses qui ont pu surgir après la fin de la période coloniale. Ainsi, lorsque les artistes parlent d'un « nationalisme rétrograde », ils feraient référence à un nationalisme exclusif, à la différence de celui qu'ils revendiquent : une valorisation, une prise en charge de ce qu'ils considèrent comme leur culture ou leur identité pour les défendre. Ils ont intégré le caractère « hybride » de ces dernières que relaient, nous l'avons vu, plusieurs auteurs, et tentent, par le biais de leurs créations, de pousser à une sorte de réveil et de prise de conscience, chez leur public, de la richesse culturelle du pays et du pouvoir que ce dernier a en sa possession pour la valoriser ou la revaloriser. Ils souhaiteraient ainsi transmettre l'idée que chacun est en capacité d'avoir une action politique par le biais de la valorisation culturelle et identitaire.

La pensée politique est ainsi, dans le cas de la scène alternative, intimement liée aux questions identitaires et culturelles que l'on va envisager sous un certain angle. Le

gente piensa así: "El de afuera tiene derecho a ser orgulloso, pero si tú quieres ser orgulloso, entonces eres soberbio". El que quiere progresar se le considera como ambicioso. », Cindy Mesco, 2017.

²⁷¹ Cette conception correspond à la seconde acception de « nationalisme » dans le dictionnaire du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales : « Courant de pensée qui exalte les caractères propres, les valeurs traditionnelles d'une nation considérée comme supérieure aux autres et qui s'accompagne de xénophobie et/ou de racisme et d'une volonté d'isolement économique et culturel. », [En ligne] Consulté le 08/05/2019.

<https://www.cnrtl.fr/definition/nationalisme>

positionnement des artistes passe ainsi par une remise en question des discours sur l'identité qui sont devenus dominants par leur diffusion, leur visibilité et leur pouvoir.

Une critique de l'essentialisme ethnique et du marketing identitaire

Bien qu'il ait pu être difficile de saisir le positionnement politique des artistes, leurs réactions et commentaires quant aux questions ayant trait à la thématique de l'identité ont, eux, abondé. Rares furent les fois où ils n'ont pas abordé le sujet d'eux-mêmes aux cours des entretiens ou de nos conversations informelles et cela fut toujours dans une perspective extrêmement critique vis-à-vis du discours officiel de l'État et des institutions, le plus souvent considéré comme essentialiste, voire même raciste.

Les acteurs de la scène indépendante ne revendiquent aucune identité indigène ou ethnique particulière. Ils sont pour la plupart nés à Lima ou à Arequipa et s'ils ont une ascendance de province rurale, elle sera parfois mentionnée mais ne sera jamais présentée comme un trait d'autodéfinition. Nous n'avons cependant jamais abordé la question de l'identité des acteurs de façon frontale et lorsque nous nous sommes approchée de ce thème, ce fut en leur posant la question de ce que représentait pour eux la « péruanité » (dont nous entendions énormément parler dans les discours officiels et dans les publicités), afin d'avoir une idée des catégories auxquelles ils avaient recours. Leurs réactions ont parfois pu être vives et agacées, traduisant une certaine lassitude face à une question qui, de leur point de vue, ne semblait pas faire sens, comme ce fut le cas pour Elliot Tupac :

L'idée d'une péruanité me paraît absurde, comme une mexicanité ou une françaisité. Tiens, c'est quoi « être Français » ? Vous vous la posez, cette question, vous les Français ? Ce sont des choses qui n'ont pas de sens, il y a des choses plus importantes que ces catégories. Ce n'est pas ça qui définit une société.²⁷²

Pouvant aller de « Au diable l'identité ! On est Péruviens, merde ! Qu'est-ce que tu veux de plus ? »²⁷³ à « La péruanité est un produit vendu par Promperú »²⁷⁴, nous avons remarqué, au travers de leurs réactions, que cette question suscite, chez les acteurs, la critique ou le rejet de deux discours.

²⁷² « La idea de una peruanidad me parece absurda, como una mexicanidad o una francesidad. Pues dime, ¿qué es "ser francés"? ¿Ustedes los franceses se preguntan esta cosa? Son cosas que no tienen sentido, hay cosas más importantes que estas categorías. No es lo que define una sociedad. », Elliot Túpac, 2017.

²⁷³ « ¡A la mierda la identidad! ¡Somos peruanos carajo! ¿Qué más quieres? », Aníbal Dávalos, 2017.

²⁷⁴ « La peruanidad es un producto vendido por Promperú. », Gonzalo Leandro, 2017.

Le premier – et celui qui fut sans doute le plus choquant pour ces personnes – a été rendu visible et concret avec le recensement national d’octobre 2017 qui comportait une « question d’autodétermination ethnique »²⁷⁵, demandant à chacun de définir son appartenance à une catégorie ou à une autre. Cette question fut particulièrement mal accueillie par les artistes et suscita des réactions très mitigées au sein de la population péruvienne, certains saluant une initiative de prise en considération officielle des populations indigènes, d’autres y voyant une injonction absurde et aberrante à se définir.

Gustavo Zambrano publiait une note d’explication sur le site de l’Institut de Démocratie et des Droits de l’Homme de la Pontificia Universidad Católica del Perú²⁷⁶, juste avant le recensement, pour expliquer l’importance de la question d’autodétermination que contenait ce dernier. Relais de la voix officielle, il la présentait comme un grand progrès dans le respect et la prise en considération des populations indigènes et afro-péruviennes :

[...] pour la première fois dans notre histoire, [le recensement] inclura une question sur l’autodétermination ethnique. Inclure une question de ce type signifie que l’ensemble des citoyens devront dire s’ils se sentent ou se considèrent ou non comme appartenant à un peuple indigène ou à la population afro-descendante. La question est la suivante :

« Selon vos coutumes et vos ancêtres, vous vous sentez ou vous considérez comme :

- Quechua
- Aymara
- Natif ou indigène de l’Amazonie (précisez)
- Appartenant ou faisant partie d’un peuple indigène ou originaire (précisez)
- Noir, *moreno*, *zambo*, mulâtre, peuple afro-péruvien ou afro-descendant
- Blanc
- Métis
- Autre (précisez) »

[...] Il s’agit ici d’une réussite qu’il faut mettre en avant et applaudir. D’un côté, les résultats de cette question permettront d’avoir des informations sur le nombre de personnes appartenant à la population indigène et afro-péruvienne dans chaque zone géographique du Pérou, de l’autre elles précisent leurs nécessités spécifiques. D’autre part, cela nous permet de coïncider avec le travail qui est entrepris dans d’autres pays de la région pour avoir des informations sur les peuples indigènes au moment de prendre des décisions de politiques publiques.²⁷⁷

Il s’agissait-là, selon le discours des institutions qui sont en charge de cette opération de recensement, d’une grande avancée. En effet, dans les précédents recensements, on posait aux Péruviens la question de la langue maternelle, pour voir si elle était différente du castillan et

²⁷⁵ Le titre même de cette question prête à confusion. Il ne s’agit pas là d’une sorte de référendum à l’issue duquel on donnerait un éventuel statut particulier à un territoire souhaitant se détacher du territoire national, mais plutôt d’une question d’auto-définition de soi. Elle est totalement individuelle et essaie de sonder ou d’évaluer le regard qu’une personne a d’elle-même en termes d’identité ethnique.

²⁷⁶ L’IDEHPUCP pour lequel Gustavo Zambrano était chargé de la coordination de la partie académique au moment du recensement.

²⁷⁷ *Censo Nacional: ¿Por qué es importante la pregunta sobre la autodeterminación étnica?*, publié le 16/10/17 [En ligne] Consulté le 14/05/19. <http://idehpucp.pucp.edu.pe/analisis/censo-nacional-por-que-es-importante-la-pregunta-sobre-la-autodeterminacion-etnica/>

ainsi essayer d'avoir une approximation du nombre de membres d'une communauté indigène. Selon Gustavo Zambrano la question d'autodétermination, « élaborée avec la participation des organisations indigènes nationales »²⁷⁸, devait permettre d'avoir des résultats plus précis que la question idiomatique, avançant l'idée que, par exemple, un Péruvien quechuaphone ne se considérait pas forcément comme Quechua. Outre la coopération entre Ministère de la Culture, l'INEI et l'IDEHPUCP, il saluait également le fait que cette question ait été élaborée avec la participation des organisations indigènes du Pérou, qui apparaissaient ainsi, d'une certaine manière, comme les garantes de la validité, de la pertinence et du caractère éthique de cette question.

Un employé du Ministère de la Culture (ayant souhaité garder l'anonymat) nous expliquait qu'il y eut énormément d'enjeux autour de cette question du recensement quelques mois avant ce dernier et que ce que l'on a présenté comme un travail réalisé de concert avec les organisations indigènes, par exemple, n'était en réalité que consultatif :

Le Pérou est un des derniers pays d'Amérique Latine à ne pas avoir encore fait cela. Pour la première fois, ils vont voir comment les gens s'auto-identifient. Ils ont mis plus de 10 ans pour mettre cette question en place. Les recensements sont un instrument politique, là c'est une alliance avec les organisations indigènes et afrodescendantes, et avec les institutions aussi. Ce sont des groupes qui décident ce qui va se demander et quelles questions vont être posées. Il y a beaucoup de tensions. Même si au final, il n'y a que les institutions publiques qui décident les questions, la dispute reste la même. C'est un gros enjeu, parce que ce que l'on va avoir comme résultats va servir de référence pour les dix prochaines années.²⁷⁹

Si la supposée participation des organisations indigènes et afro-descendantes à la rédaction et à la création de cette question du référendum a pu être mise en doute par les acteurs de notre terrain, elle fut également considérée comme ayant été détournée ou utilisée comme une façade garantissant le bien-fondé de questionner l'ensemble des Péruviens sur une éventuelle appartenance ethnique. La question a, certes, pu choquer ou surprendre mais de très nombreuses personnes ont toutefois pu la considérer comme une façon pour l'État d'essayer de faire un pas de plus vers la reconnaissance et le respect des peuples indigènes et des « minorités » et l'ont prise comme un « mieux que rien ». Cependant, les personnes avec qui nous avons travaillé se sont montrées plus critiques, remettant par exemple en question les

²⁷⁸ *Ibid.*

²⁷⁹ « Perú es uno de los últimos países de América Latina que no lo hizo. Por primera vez, van a saber cómo la gente se autoidentifica. Demoraron más de 10 años para establecer esta pregunta. Los censos son un instrumento político, ese resulta de una alianza entre las organizaciones indígenas y afrodescendientes, y también con las instituciones. Son grupos que deciden de lo que se va a preguntar y qué preguntas se van a hacer. Hay muchas tensiones. Aunque al final, solo deciden las instituciones públicas, la pelea es la misma. Es algo grande que está en juego, porque los resultados que saldrán servirán como referencia para los diez próximos años. », Employé du Ministère de la Culture, 2017.

différentes catégories proposées. Certains ne comprenaient pas qu'il n'y ait pas d'option pour les descendants de Chinois ou de Japonais, pourtant très nombreux au Pérou. D'autres trouvaient dans la terminologie « afro-descendant » un aspect raciste et uniformisateur qui tendrait à prendre l'Afrique comme un tout homogène et, surtout, un terme cherchant à nommer et à classer, par le biais de ce qu'ils considèrent comme une euphémisation, une population que l'on continue à définir à partir de sa couleur de peau. Notre informateur du Ministère de la Culture nous expliquera que les associations ou organisations de représentation des descendants Chinois ou Japonais n'auraient pas présenté suffisamment tôt leurs requêtes ou leur participation pour être prises en compte. Nous imaginions bien évidemment que la question du nombre de membres d'un groupe indigène peut avoir un poids important quant à sa représentation au niveau des instances politiques et également être un argument de choix quant à ses revendications en termes de territoires mais, en revanche, la reconnaissance d'une frange de la population qui se définirait comme afro-descendante nous a, elle, d'avantage surprise. La personne avec qui nous nous sommes entretenue nous a ainsi expliqué que, dans la plupart des cas, il s'agit pour ces groupes de population de faire connaître et valoir des traditions et un patrimoine comme leur étant propres. Elle prendra comme exemple des expressions artistiques, en expliquant que le *cajón* et sa musique peuvent être reconnus comme une tradition et un patrimoine immatériel appartenant aux afro-descendants, au même titre que la *Danza de tijeras* pour la communauté quechua. Toutefois, malgré l'apparent désir de bien faire que l'on a pu nous décrire, la question d'autodétermination ethnique a été considérée comme particulièrement maladroite et discriminatoire. Certains ont ainsi reproché le fait qu'apparaissent les mentions « Quechua » ou « Aymara », mais que n'étaient pas précisées certains groupes amazoniens numériquement importants comme « Shipibo » ou « Asháninka », ce que plusieurs personnes ont vu comme une différence de traitement et l'établissement d'une sorte de hiérarchie entre les catégories. Un chauffeur de taxi nous expliquait ainsi à ce propos une semaine après le recensement : « S'ils veulent que les gens rentrent dans leurs catégories, pourquoi est-ce qu'ils ne les ont pas toutes mises ou alors laissé en blanc pour que chacun puisse dire à quoi il s'identifie ? »²⁸⁰.

Outre les maladresses dans la forme, les artistes avec qui nous avons le plus abordé ce thème nous ont rapporté qu'il y avait vraisemblablement eu des défaillances et parfois des excès de zèle chez certains agents de recensement qui avaient pu décider eux-mêmes à quelle

²⁸⁰ « Si quieren hacer que la gente encaje en sus categorías, ¿por qué no lo ponen todo o lo dejan todo en blanco para que cada uno pueda decir a qué se siente identificado? », Chauffeur de taxi, Pueblo Libre, Lima, 2017.

catégorie appartenait la personne qu'ils recensaient lorsque cette dernière ne savait pas quoi répondre. Notons ici que personne ne peut savoir si les chiffres du recensement reflètent vraiment la réalité ou non, les exemples de non-recensement étant extrêmement nombreux²⁸¹. Cette entreprise de catégorisation suscita également de la méfiance, nombreuses étant les personnes à se demander ce qui, concrètement serait fait avec ces résultats, en dehors de l'affirmation floue de la part du gouvernement et relayée par Gustavo Zambrano dans son texte de « [...] permettre à l'appareil public de pouvoir mieux se focaliser au moment de prendre des décisions ». Cela peut apparaître comme une grande avancée dans la prise en considération des besoins et demandes spécifiques de telle ou telle communauté, mais peut aussi, et c'est ce qui fut craint par de nombreuses personnes, être utilisé comme un instrument purement discriminatoire. La prise en charge de la question identitaire par les instances officielles pourrait ainsi avoir des effets particulièrement dangereux, venant créer plusieurs classes ou catégories de Péruviens et aggravant surtout l'érosion du lien social et du sentiment d'appartenance à une communauté nationale, déjà dans un état critique au Pérou.

José Carlos, de Faite, est resté dubitatif face à cette question d'autodétermination qui, selon lui, pâtissait d'un grand vide : la catégorie « *cholo* », à laquelle il reconnaissait un caractère ouvert permettant à énormément de personnes s'y identifier, n'était pas mentionnée.

Et moi, j'allais me mettre où ? Du côté de mon père, je suis afro-descendant, de celui de ma mère, je peux être asiatique, on a aussi des origines blanches... Si tu veux être précis dans les races, il faut que tu les mettes toutes et pas seulement les génériques. Le pire, c'est que la plus générique leur manque : « *cholo* ». Mais ce n'est pas dans le dictionnaire. C'est comme ça que je me sens mais comme ce n'est pas dans le dictionnaire, ça laisse un vide. Bon, c'est vrai qu'on commence à voir « *cholo* » comme ce mélange racial, comme le fils de cette multi-ethnicité. Parce que l'Ashaninka, quand il descend à Lima et qu'il se marie avec une Liménienne et ont un enfant, ça fait une personne différente. Ce genre de question avec ces cases prouve bien que l'on est une fois de plus dans le même type de racisme, les schémas se reproduisent.²⁸²

²⁸¹ En plus des *asentamientos humanos* qui entourent Lima et qui ne furent pas toujours recensés dans leur totalité, certains nous ont dit avoir « raté » le recensement, parce qu'ils n'étaient pas chez eux ou n'avaient pas de sonnette à leur logement. Nos propres voisins, un couple âgé de Chinois ne parlant pas castillan, n'a ainsi pas été recensé, la communication avec l'agent étant impossible en l'absence de leur fille qui jouait habituellement pour eux le rôle d'interprète.

²⁸² « *Y yo ¿dónde me podía meter? De parte de mi padre yo soy afrodescendiente, de mi madre, puedo ser asiático, tenemos de blancos también... Si quieres ser puntual en las razas, tienes que ponerlas todas y no solo unas genéricas. Lo peor, es que la más genérica les falta: "cholo". Pero no está en el diccionario. Eso es como me siento, pero como no está en el diccionario, queda en el vacío. Bueno, es verdad que empezamos a ver a "cholo" como esta mezcla racial, como el hijo de esta multietnicidad. Porque el ashaninka cuando baja a Lima y se casa con la limeña y tienen un hijo, sale una persona diferente. Este tipo de preguntas con sus casillas muestra bien que, una vez más, estamos en el mismo tipo de racismo, se reproducen los esquemas.* », José Carlos Carcelén, 2017.

L'analyse de José Carlos qui parle de la reproduction d'un modèle discriminatoire par les institutions officielles avec ce type de sondage obligatoire pourrait malheureusement se révéler juste. À ce propos, notre informateur travaillant pour le Ministère de la Culture nous avait annoncé, juste après le recensement, qu'une mesure, allant dans le sens d'une matérialisation des catégories, était envisagée par certains représentants ou responsables des institutions officielles : faire apparaître sur le document national d'identité (DNI) l'appartenance à tel ou tel groupe ethnique²⁸³. Soutenant un principe de discrimination positive et également le fait qu'il s'agirait là aussi de répondre à une attente des populations indigènes, cette personne nous expliqua que cela pourrait par exemple permettre aux universités d'établir des quotas dans leurs inscriptions pour avoir obligatoirement des pourcentages d'étudiants d'un groupe indigène ou d'un autre, ce qui garantirait selon lui l'accès à l'enseignement supérieur pour tous. Notons ici que le peu d'étudiants appartenant à des groupes indigènes dans les universités n'est pas dû, en premier lieu, à une discrimination à l'inscription, mais plutôt au prix exorbitant de ces dernières, qui reste totalement inatteignable pour la majorité des personnes issues du milieu rural. Sans en parler comme d'un éventuel projet ministériel, nous avons demandé aux personnes de la scène indépendante ce qu'ils penseraient d'une telle mesure. Les réactions furent unanimes, tous considérant qu'il s'agissait-là d'une grande absurdité qui ne feraient qu'empirer les discriminations et le racisme. Certains allèrent même jusqu'à faire une comparaison avec les étoiles jaunes que fut obligée à porter la population juive de France dans une période sombre de l'histoire. Cela n'aurait, selon eux, pour effet que de concrétiser et de rendre immuables les divisions et les fractures sociales qui existent au sein de la population péruvienne, les rendant irréductibles, plutôt que d'aider à la défense des droits ou d'un patrimoine propre à un groupe ethnique. Les acteurs de notre terrain sembleraient ainsi dénoncer un processus qu'Henri Favre considérerait comme une dérive dangereuse de certaines politiques indigénistes dans les pays latino-américains, une « réindianisation » d'une partie de la société orchestrée par les instances officielles, qui viendrait creuser d'avantage les inégalités sociales :

La tendance à la réindianisation qui s'observe dans certains segments de la population et les tentatives qui sont accomplies pour confire certains secteurs sociaux dans les traditions ethniques concourent à l'organisation d'une marginalité aussi massive qu'irréversible, elles vont dans le sens d'une société à plusieurs vitesses qui se dénationalise en même temps qu'elle se démultiplie, sous l'effet d'une conjoncture nouvelle et sans doute durable. (Favre, 2009 : 117)

²⁸³ Cette mesure n'a pas été officiellement présentée ou proposée à l'heure où nous écrivons.

Au-delà de créer ou de renforcer des divisions, la question d'autodétermination a également pu être considérée par certaines personnes comme une sorte d'épouvantail. On soupçonnait ainsi le gouvernement de l'avoir soulevée à un moment où il était dans une situation délicate, de façon à ce que l'intérêt des médias et des Péruviens se concentre sur l'identité plutôt que sur les tractations politiques qui étaient alors en cours. Plusieurs nous ont ainsi expliqué qu'il s'agissait-là d'une « *cortina de humo* » (« rideau de fumée ») pour dissimuler le scandale d'Odebrecht qui était sur le point d'éclater ainsi que, selon certains, le processus de libération d'A. Fujimori par P. P. Kuczynski deux mois plus tard, décision avec laquelle il s'assurait un tollé général.

La question identitaire semblerait alors, avec cette obligation à l'autodétermination dans le cas du recensement de 2017, et pour les acteurs de la *movida*, être devenu un objet à manier avec précaution. On la perçoit comme un outil de manipulation politique ou comme un débat creux ou stérile et ayant tendance à virer sur des teintes racistes. Au lieu de les réduire, le fait de présenter cette question comme une priorité pour le gouvernement et les Péruviens n'aurait fait qu'exacerber ou empirer les inégalités et les clivages au sein de la population péruvienne, selon les artistes. Il semblerait que, comme nous l'avons expliqué pour le cas des partis et des idéologies politiques, l'identité, lorsqu'elle est prise en charge ou questionnée par les institutions officielles, devient un objet dont on se méfie et que l'on discréditera.

À ce propos, en termes de manipulation ou d'utilisation de l'identité, les personnes avec qui nous avons travaillé nous ont toutes parlé de façon extrêmement critique de Promperú, que nous avons déjà évoqué à propos de ses campagnes publicitaires²⁸⁴. Elles considèrent que l'organisme est à l'origine d'une marchandisation de l'identité péruvienne et qu'il alimente des cadres définitoires excluants et discriminants. Nous avons ainsi pu voir que les campagnes de publicité de cette organisation d'État sont la seconde source de crispation, d'agacement ou d'indignation. Lorsque nous en discutons avec José, le batteur de La Nueva Invasión, par exemple, ce dernier nous décrit les campagnes Promperú comme étant à l'origine de la création d'une image de l'identité destinée à des touristes étrangers. Il nous parle alors du cas des Andes, réduites à une photographie mise en scène qui deviendrait l'image officielle de l'andinité et ne correspond pas à la réalité :

Ici au Pérou, ils sont en train d'adopter un point de vue sur les Andes, un point de vue bien particulier qui est celui que donne Promperú : que les Andes sont le garde-manger de la Côte. D'un côté, de revaloriser leurs traditions, que ces sont les gardiens des plasmas germinatifs, de quantités de maïs ou de pommes de terre, ça me paraît intéressant. Ce que

²⁸⁴ Cf. 1.3.2.

l'on veut faire de ce côté-là me paraît très intéressant. Mais la réalité contraste tout de même pas mal. [...] L'actuel discours officiel, c'est celui qui dit que les Andes doivent être respectées parce que c'est le garde-manger pour le boom gastronomique²⁸⁵ que connaît le Pérou. Je crois que ça va dans ce sens-là, vers les traditions, tout ça. Mais je vois ça aussi comme quelque chose de bien sectaire, dans le genre « Vous, vous êtes le garde-manger, mais c'est mieux que vous ne veniez pas ici à Lima, restez là-bas. »²⁸⁶

Le point de vue de José sonne comme un écho à la citation d'Henri Favre, voyant lui aussi, dans le discours officiel, une vision essentialiste et utilitariste d'un monde andin que l'on définirait en fonction de la capitale ou de la Côte et de son rapport à ces dernières. Le problème majeur que pose Promperú, vient du fait que c'est que cet organisme de promotion du tourisme semble avoir le monopole médiatique du discours sur l'identité péruvienne et qu'il en a surtout fait quelque chose d'incontournable. L'identité, dans le sens de « la péruanité telle qu'elle est promue par Promperú » et que les personnes avec qui nous avons travaillé considèrent comme une carte postale fondamentalement édulcorée, passéiste et déconnectée de la réalité, est devenue une question centrale et inévitable par la diffusion massive dont elle a fait l'objet. Il s'agit en effet d'un véritable matraquage publicitaire, où l'on célébrera la « péruanité » à tout bout de champ. Ce discours, au-delà de diffuser une image édulcorée du pays, viendrait en réalité imposer à chacun une définition de ce qu'il doit être et de ce qui est valorisable ou pas dans sa culture et dans sa personne. Pour Cindy, de Brochagorda, le discours de cet organisme d'État correspond à une réduction de l'identité au minimum, à certains marqueurs concrets, restreints et délimités. Elle nous parlait ainsi de la campagne « *Más peruano que...* » en remettant en question les critères d'identification à partir de traits culturels supposément partagés par les Péruviens : « Si je suis Péruvienne et que je n'aime pas le *lomo saltado*²⁸⁷, est-ce que ça me rend moins Péruvienne ? C'est quoi qui définit un Péruvien ? Être né sur un

²⁸⁵ Depuis la fin des années 2000, le Pérou connaît un « boom gastronomique », une valorisation de la cuisine péruvienne par des chefs nationaux, mais également un énorme plan marketing et touristique. Parmi les maîtres d'œuvre de ce qui est considéré comme une révolution culinaire, nous pouvons citer Gastón Acurio et Virgilio Martínez, des chefs péruviens dont les restaurants sont considérés comme faisant partie des meilleurs au monde et qui ont fait leur renommé en travaillant des produits et des recettes locales avec un savoir-faire gastronomique. En 2008 s'organise pour la première fois la Foire de Gastronomie Internationale de Lima, baptisée *Mistura* l'année suivante et qui fait partie des manifestations concrètes de la promotion et de l'intérêt porté actuellement à la cuisine péruvienne.

²⁸⁶ « *Acá en Perú, le están dando un enfoque a los Andes, un enfoque bien particular que es el que le da Promperú: que el Ande es la despensa de la Costa. Por un lado, revalorar sus tradiciones, que son guardianas de los germoplasmas, de las cantidades de papas o de maíz, me parece interesante. Lo que se quiere hacer de este lado me parece muy interesante. Pero la realidad se contrasta también bastante. [...] El discurso oficial es el que dice que el Ande se tiene que respetar porque es la despensa para el boom gastronómico que tiene el Perú. Creo que va por allí, por sus tradiciones, todo eso. Pero también lo veo bien sectario, como "Ustedes son la despensa, pero mejor que no vengan acá en Lima, que se queden allá".* », José Vargas Canaza, 2017.

²⁸⁷ Le *lomo saltado* est un plat du Pérou de long bœuf sauté à la poêle avec de la tomate, de l'ají et des oignons, servi avec des pommes de terre frites.

territoire, avoir un DNI ? Oui ce serait le plus logique et le plus normal »²⁸⁸. Il semblerait que les personnes avec qui nous avons pu discuter de cette thématique remettent toutes en question et critiquent, de façon plus ou moins directe un système catégoriel ou définitoire qui « ne colle pas » avec la réalité péruvienne. Aurelio, le *charanguista* de La Nueva Invasión, voyait lui aussi dans la péruanité un concept piège, une sorte de référent idéal et exclusif par rapport auquel on se situerait toujours dans une position inconfortable et insatisfaisante :

Je crois que dans notre société, on est en train de se regarder les uns les autres et que les gens sont totalement désorientés. Au Pérou, beaucoup ne savaient pas qu'ils étaient Péruviens, d'autres pensaient qu'ils étaient Péruviens et que ça les différenciait des autres qu'ils considéraient inférieurs. D'autres se sentaient inférieurs au concept de « Péruvien » mais ne voulaient pas être Péruviens. Au final, c'est un concept bien limité parce qu'on a beaucoup plus d'identité au-delà du pays auquel on appartient ou dans lequel on est né ou duquel tu as tes papiers d'identité.²⁸⁹

Ce récent « boom » qui existe autour de la question identitaire et de la valorisation culturelle est particulier dans le sens où il semblerait que l'on ait évacué toute la dimension politique et l'impact social profond que cette question peut avoir. Cette identité que l'on va présenter comme un patrimoine ou comme un objet culturel en n'en conservant qu'une vision de surface figée dans le temps pour en faire, par exemple, un élément d'attrait touristique au même titre que Machu Picchu, est paradoxalement devenue une question que les Péruviens semblent avoir intégrée comme étant capitale. Mais, si on nous la présente comme étant cruciale, en particulier dans le cas d'un pays qui a connu des siècles de colonisation où elle serait enfin l'occasion de revendiquer « librement » qui l'on est, elle s'avèrerait pervertie par l'obligation de se situer au sein d'un éventail déterminé d'identités ou d'ascendances ethniques. Il fut fréquent d'entendre, non pas au sein des artistes, mais au sein de la population liménienne, des accusations de la période coloniale de tous les maux du pays et notamment du fait que les colons leur auraient « volé » leur identité²⁹⁰. Nous pourrions répondre qu'avec ce « boom »

²⁸⁸ « Si soy peruana y que no me gusta el lomo saltado, ¿eso hace que soy menos peruana? ¿Qué es lo que define a un peruano? ¿Haber nacido en un territorio, tener DNI? Sí, eso sería lo más lógico, lo más normal. », Cindy Mesco, 2017.

²⁸⁹ « Creo que en nuestra sociedad, nos estamos mirando unos a otros y que la gente está totalmente desorientada. En Perú, muchos no sabían que eran peruanos, otros pensaban que eran peruanos y que eso les diferenciaba de los demás y les consideraban como inferiores. Otros se sentían inferiores al concepto de "peruano" pero tampoco querían ser peruanos. Al final, es un concepto bien limitado porque uno tiene mucho más identidad más allá del país al cual pertenece o en lo cual nació o que tienes tus documentos. », Aurelio Castillo, 2016.

²⁹⁰ Nous avons été confrontée à plusieurs reprises à discours particulièrement véhément et agressif de la part de personnes condamnant la période de la Colonie Espagnole et venant nous accuser, en tant qu'Européenne, d'être « venue piller l'Amérique au XVI^e siècle ». Ce discours amer et ce ressentiment anticolonial vis-à-vis de l'Europe chez de nombreuses personnes, âges et classes sociales confondus, ne s'accompagnera pas de son équivalent contemporain qui pourrait condamner par exemple, de la même manière une forme de colonialisme économique ou du moins une dolarisation et une dépendance commerciale vis-à-vis des États-Unis.

actuel la question identitaire reste toujours en otage et ancrée dans un cadre précis où chacun est obligé de se situer, bien loin d'une liberté d'autodétermination, et ce dans un but commercial et de contrôle social. En effet, ce que critiquent les acteurs de la scène indépendante c'est le fait qu'il n'y a que ce discours qui soit visible au niveau national comme international, un marketing à base d'essentialisme ethnique qui monopoliserait et rendrait indispensable la question de ce qu'est l'identité péruvienne. « Cela ne nous représente pas, ça représente la cuisine, le folklore, des petits trucs comme ça »²⁹¹, nous disait par exemple Gonzalo de Borchagorda, en parlant des campagnes de publicité véhiculant selon lui une image fantasmée du pays. Nous citerons à ce propos un extrait particulièrement imagé d'un entretien de Luis Antonio, le chanteur de La Nueva Invasión, qui parlait de l'indigénisme « à la Promperú » et qui résume le point de vue général des artistes :

Dans ce cas-là, l'Indigène est comme un rouage de cette machine d'État capitaliste. Moi, j'ai toujours été contre cette idée d'une fierté péruvienne congelée, bloquée dans le temps et qui attend la photo. Et il y a un tas de gens qui y croient. Cette question de la fierté péruvienne ça devient un cirque ! « Le pays des Incas » ... pfff, t'es fier d'un truc que tu n'as pas construit mais dont tu as hérité. On ne se rend pas compte que le vrai problème de l'identité au Pérou c'est que l'on manque de constructions sociales collectives dont on soit fiers. On parle de ce truc qui, un jour, a été un empire, mais ce n'est pas nous qui l'avons construit, c'est le passé. Il y a une chose qui aurait pu aider à construire un truc dont on aurait pu être fiers, c'est le processus de Réconciliation Nationale. Ça, ça pourrait être un objet de fierté. « Regarde, tu sais quoi, gamin ? Au Pérou il y a eu une guerre mais on a pu trouver la paix et se réconcilier ». Mais non, le discours continue de diviser : « Eux c'est les méchants, les monstres et eux ce sont les héros ». Au final ça termine dans cette grande recherche de l'identité qui n'est rien d'autre que la recherche d'une construction collective qui nous fasse nous sentir satisfaits de nous-mêmes. Ça ce n'est pas dans le passé mais dans le présent.²⁹²

L'injonction à l'autodétermination, l'obligation à se situer dans une catégorie ethnique, une définition arrêtée de l'identité péruvienne tout comme son instrumentalisation ou sa marchandisation sont ainsi massivement rejetées par les acteurs de la scène alternative. Au-delà de la critique de l'essentialisme et de certaines perspectives racistes ou rétrogrades, ils ouvrent,

²⁹¹ « No nos representa, representa la comida, el folklor, cositas así. », Gonzalo Leandro, 2017.

²⁹² « En este caso, el indio es como una pieza de este aparato capitalista estatal. Yo siempre he sido en contra de esta idea de orgullo peruano congelado, detenido en el tiempo y esperando la foto. Y hay un montón de gente que se lo cree. ¡Esta cuestión del orgullo peruano se vuelve un circo! "El país de los incas" ... pfff, estás orgulloso de una huevada que no has construido tú, sino que has heredado. No nos damos cuenta de que el verdadero problema de la identidad en el Perú es que carecemos de construcciones sociales colectivas que nos hagan sentir orgullosos. Estamos hablando de esta huevada un día fue un imperio, pero eso no lo hemos construido nosotros, es el pasado. Una cosa que sí, hubiera podido ayudar en construir algo de lo cual podemos ser orgullosos) entre nosotros, era el proceso de Reconciliación Nacional, por ejemplo. Eso podría ser un motivo de orgullo: "Mira ¿sabes qué, chico? En el Perú pasó una guerra, pero pudo encontrar la paz y reconciliarse". Pero no, el discurso sigue siendo de dividir: "Estos son los malos, los monstruos y estos son los héroes." Al final termina en esta gran búsqueda de identidad que no es nada más que la búsqueda de una construcción colectiva que nos haga sentir satisfechos con nosotros mismos. Esto no está en el pasado sino en el presente. », Luis Antonio Vicente, 2017.

par leurs créations et leurs discours, la voie vers une autre manière de penser l'identité et ce qui les définirait. Ils tenteraient ainsi, dans une certaine mesure, de se réapproprier la construction de repères qui peuvent fédérer un collectif autour d'un sentiment d'appartenance qui soit basé sur des critères non exclusifs plutôt que sur une appartenance ethnique. Leur positionnement se rapproche ainsi beaucoup des postulats de Carlos Ivan Degredori, que certains ont pu lire et que l'on nous a parfois cité, défenseur du caractère hybride de la culture et de l'identité péruvienne. Dans ce cas-là ils garderont de l'anthropologue péruvien ses grandes lignes, une perspective interculturelle et une pensée qui prenne en compte la diversité sociale et culturelle qui devraient inspirer les politiques publiques pour construire « [...] un Nous divers, revendiquant le droit des uns et des autres à l'égalité et à la différence » (Degregori, 2005 : 62-63).

Défendre cette perspective et parvenir à faire émerger un discours politique et identitaire dans un cadre médiatique saturé par une information, selon eux, uniforme et essentialiste ne s'avère pas aisé. Nous allons maintenant voir quelles sont les stratégies et dispositifs que ces personnes ont mis en place pour parvenir à créer un mouvement différent et pouvant prendre de l'ampleur dans un espace culturel, social et médiatique particulier.

2.3 LES STRATÉGIES

2.3.1 Se développer dans l'informalité

Pour pouvoir se positionner dans un espace urbain et parvenir à se créer une place dans un marché culturel afin de pouvoir grandir et diffuser leur discours, les artistes de la scène indépendante sont passés par un développement ou un parcours auquel ils ont donné un sens particulier et qu'ils revendiquent comme un trait caractéristique. Nous allons ainsi voir d'après quel modèle, avec quels moyens et selon quelle logique s'est construite cette scène et comment est-ce qu'elle a pu revendiquer cette construction comme une stratégie de contournement ou de résistance vis-à-vis du fameux « système » et des industries culturelles.

Dans la logique du capitalisme populaire

Lorsque nous avons réalisé nos enquêtes de terrain, entre 2015 et début 2018, la plupart des groupes de musique et artistes étaient encore informels mais certains commençaient à

envisager, voire à engager, un processus de formalisation, en signant par exemple un accord avec une maison de production dans le cas des musiciens. Le fait que leurs activités se soient développées dans l'informalité s'avère être un modèle de croissance que l'on peut considérer comme « classique » dans le Pérou contemporain et que l'on considère bien souvent comme le seul qui soit effectif. Outre les conséquences du néolibéralisme et de la formalisation de l'informalité que nous avons abordée en amont, notons que l'on retrouve, dans le schéma d'action informel des membres de cette scène, la même méfiance ou discrédit vis-à-vis des instances et institutions officielles chargées de la collecte des impôts, de la régulation économique ou de la légifération du travail. On préférera très largement faire grandir son commerce ou son activité dans l'illégalité jusqu'à ce qu'il soit suffisamment solide et pérenne pour pouvoir « supporter » le poids des impôts et de la législation.

Verónica Gago, dans *La razón neoliberal, economías barrocas y pragmática popular* (2014) apporte un éclairage intéressant sur ces logiques et stratégies qui relèvent selon elle d'un « pragmatisme » indispensable à adopter pour s'assurer des revenus dans un contexte néolibéral généralisé en Amérique Latine et qui imprègne profondément les rapports sociaux :

Comme mot-clé, il regroupe, dans un diagnostic rapide et compréhensible par tous, un ensemble de politiques qui ont altéré la physionomie du continent (privatisations, réduction des prestations sociales, déréglementation financière, flexibilité du temps de travail, etc.). Il est certain que, depuis les années 1970, notre continent a été un lieu d'expérimentation pour ces modifications qui ont été encouragées « depuis le haut », par des organismes financiers internationaux, des corporations et des gouvernements. C'est pour cela qu'en Amérique latine, le néolibéralisme est un régime d'existence du social et un mode de commandement politique [...]. (Gago, 2014 : 9)

Nous avons vu plus haut que c'est une économie informelle généralisée qui s'est alors développée alors au Pérou, ce « capitalisme populaire » nommé par Hernando de Soto et adoubé par A. Fujimori comme le modèle de croissance le plus efficient. Cette informalité s'est étendue dans le commerce et les services et ce, à partir d'une échelle souvent individuelle. Le pays a connu une explosion du nombre d'« auto-entrepreneurs », qu'ils soient chefs de petites entreprises ou vendeurs ambulants. Ce phénomène reste extrêmement important et l'économie et le commerce continuent de se morceler avec la multiplication des initiatives commerciales à l'échelle individuelle. Les Péruviens entreprennent donc, le plus souvent dans l'informalité, de créer un moyen d'auto-générer leurs revenus par la vente de produits ou de services et c'est ce caractère informel qui conditionnera les pratiques quotidiennes par son caractère généralisé et incontournable. Verónica Gago considère cela comme un « néolibéralisme depuis le bas », par

opposition au néolibéralisme « depuis le haut » qui serait, lui, orchestré par les instances décisionnelles et les acteurs économiques internationaux :

Par *néolibéralisme depuis le bas*, je fais alors référence à un ensemble de conditions qui prennent corps au-delà de la volonté d'un gouvernement, qu'il soit légitime ou non, [...] sur lesquelles opère un réseau de pratiques et de savoirs qui utilise la spéculation comme une matrice subjective primordiale et [...] comme le moteur d'une économie puissante qui mélange les savoirs communautaires autogérés et l'intimité avec le savoir-faire en crise pour en faire la technologie d'une « auto-entrepreneuriabilité » de masses. Sous cet angle, la force du néolibéralisme fini par prendre racine dans les secteurs qui représentent ce que l'on appelle l'économie informelle, sous la forme d'une *pragmatique vitaliste*. (Gago, 2014 : 12)

En d'autres termes, c'est de l'application de ses principes par individus et à leur échelle, induite par des conditions mises en place par les instances décisionnelles, que le néolibéralisme trouverait toute sa vigueur et, de fait, une forme d'indépendance, n'étant assujéti à d'aucune instance pour se reproduire et devenir un mode de fonctionnement et d'action exclusif. La seule règle qui semblerait alors régir cette « matrice », qui existe par et dans les pratiques quotidiennes, serait un pragmatisme poussé à l'extrême, dont les logiques qui n'auraient pour seul but que l'action, s'élaboreraient et se transformeraient dans l'instant selon une cohérence et des nécessités propres à son objectif. Cette « pragmatique vitaliste » (ou, si l'on veut, ce pragmatisme indépendant de toute contrainte et visant seulement l'action des individus qui assure sa reproduction) dominerait l'ensemble des activités économiques, le social et le politique. Cette logique de fonctionnement serait prépondérante ou aurait semble-t-il évacué les autres règles ou garde-fous qui régulent les échanges de biens et services entre les individus, comme la morale, la réciprocité, l'éthique ou encore l'entraide.

Nous rappellerons ici que dans le cas de Lima, au-delà de leur généralisation, les pratiques de l'informalité se multiplient et se diversifient jusqu'à s'étendre à l'ensemble des champs de la vie sociale, allant du transport ou des achats quotidiens aux pots de vin versés à un médecin, à un fonctionnaire ou à un établissement scolaire pour obtenir un régime de faveur. On peut ainsi l'observer dans « [...] son articulation avec des formes communautaires, avec des tactiques populaires de résolution de la vie, avec des entreprises qui alimentent des réseaux informels et avec des modalités de négociation des droits qui font valoir cette vitalité sociale » (Gago, 2014 : 18).

L'économie informelle est si présente et incontournable qu'elle joue autant le rôle d'une entité créatrice de réalité que celui d'une potentielle source d'effondrement du système-même duquel elle émerge. Verónica Gago distingue alors deux façons de penser l'informalité économique qui peut être, en premier lieu, une « source instituante » (Gago, 2014 : 21). Ce

premier concept est fondé sur la capacité de l'économie informelle à créer une nouvelle réalité : « L'informel, dans ce sens-là, ne renvoie pas à ce qui n'a pas de forme, mais à la dynamique qu'inventent et promeuvent de nouvelles formes (productives, commerciales, relationnelles, etc.) [...] » (*ibid.*). On serait donc en présence d'une informalité créative si on la prend en considération comme étant un processus de création de nouvelles dynamiques sociales. À cette première conception, l'auteure ajoute, non pas une forme inverse de concevoir cette informalité, mais plutôt un dépassement ou l'atteinte d'un point de non-retour qui implique l'autodestruction de ce processus en engageant des dynamiques sociales qui vont le mettre dans une situation de crise. L'informalité est alors une « source d'incommensurabilité » :

L'informalité comme source d'incommensurabilité, c'est-à-dire comme dynamique qui met en crise la mesure objective de la valeur créée par ces économies. L'informalité renvoie ainsi au débordement, par intensité et par superposition, d'éléments hétérogènes qui interviennent dans la création de valeur [économique] en obligeant à inventer aussi de nouvelles formules de conventions [d'établissement] de la valeur et à produire des mécanismes de reconnaissance et d'inscription institutionnelle. (Gago, 2014 : 21)

Il s'agirait dans ce cas-là d'un phénomène économique et d'une forme d'action qui auraient non seulement la capacité de se développer à l'infini, mais également d'influencer et d'imposer ses propres règles – régies par l'informalité et donc, d'une certaine manière, par l'intérêt individuel – à l'ensemble du système néolibéral qui l'a fait naître. L'État, qui faisait office de régulateur des valeurs s'avère alors complètement dépassé par un système économique qui évolue, grandit, se transforme et irrigue tous les champs du social de façon autonome. L'ensemble des rapports sociaux et économiques au Pérou fonctionne par et dans cette informalité qui est si forte qu'elle ne semble plus laisser d'ouverture à un autre mode de fonctionnement. Il est intéressant ici de noter que cette capacité de l'informalité, prise comme processus, à s'auto-détruire, se multiplier et se recréer en continu sous différentes formes et valeurs pourrait en faire, si l'on se situe à un moment « pré-incommensurabilité », un outil ou un moyen d'action politique et économique contre les institutions à l'origine du néolibéralisme. C'est dans ce sens d'une informalité subversive que certains acteurs de la scène indépendante revendiqueront le fait de ne pas souhaiter légaliser leurs activités, discours sur lequel nous reviendrons un peu plus loin.

Pour comprendre comment fonctionnait, au niveau économique, la scène indépendante lorsque nous avons réalisé notre enquête de terrain, nous avons posé, entre autres, la question de la déclaration, pour les graphistes et les musiciens, de leurs activités à la SUNAT, l'organisme de collecte des impôts. Cette déclaration est considérée par ces derniers comme le

pas à franchir pour passer de l'informel à l'officiel, même si – au vu du système néolibéral dont nous venons d'évoquer les implications, conséquences économiques et organisationnelles – déclarer ses activités à la SUNAT ne signifie pas obligatoirement les déclarer toutes. La très grande majorité des groupes et artistes plasticiens se situant ainsi dans l'informalité. De la même manière, les groupes de musique ne paient pas forcément leurs cotisations obligatoires à l'APDAYC²⁹³ en qui ils n'ont pas confiance et qu'ils considèrent parfois une mafia qui s'enrichit sur les cotisations des artistes. Lucho Pacora était de cet avis : « C'est une association qui a été créée pour gérer les droits des auteurs et compositeurs, mais sous prétexte de gérer, ils veulent faire payer tout le monde et on ne sait pas vraiment où va l'argent »²⁹⁴.

La zone grise entre une activité totalement informelle et une activité totalement déclarée s'avère être relativement large et abrite tout un éventail de possibilités, arrangements et stratégies concernant l'aspect économique des activités. C'est dans cette marge que s'est construite la scène indépendante qui, bien que revendiquant souvent son « indépendance » et son informalité, peut négocier et s'associer ponctuellement avec des institutions officielles, comme des mairies de districts ou le Ministère de la Culture, des partenariats parfois surprenants que nous développerons plus loin. Si nous revenons à la façon dont s'est développée la *movida*, les paroles de Luis Antonio pourraient résumer quel est le discours que les acteurs peuvent avoir, même si la plupart ne l'affiche pas de façon aussi directe : « La formalité est notre ennemie et l'informalité est notre alliée. La formalisation implique un investissement supplémentaire et gagner moins d'argent, pour dire les choses simplement »²⁹⁵. Il revenait ainsi sur le fait qu'ils ne gagnent pas suffisamment pour que leur activité soit rentable tout en s'acquittant de leurs impôts, un véritable *leitmotiv* dans le discours des artistes. Luis Antonio soulèvera un peu plus loin dans la conversation l'évidente croissance de la scène alternative, qui entraînera une accélération du processus de formalisation partielle²⁹⁶ dans les mois suivants, entre fin 2017 et début 2018 :

²⁹³ L'Asociación Peruana de Derechos de Autores y Compositores est l'équivalent de la SACEM (Société des Auteurs Compositeurs et Éditeurs de Musique) en France.

²⁹⁴ « *Es una asociación que fue creada para gestionar los derechos de autores y compositores, pero con el argumento de gestionar, quieren cobrar a todos y no se sabe exactamente adonde se va esta plata.* », Lucho Pacora, 2017.

²⁹⁵ « *La formalidad es nuestro enemigo y la informalidad es nuestro aliado. La formalización implica invertir más y ganar menos si lo ponemos sencillo.* », Luis Antonio Vicente, 2017.

²⁹⁶ Nous insistons sur le fait que « formalisation » ne signifie pas que les groupes évolueront dans un secteur d'activités contrôlé et régulé entièrement par un appareil législatif. En réalité, l'informalité est si incontournable dans l'ensemble des secteurs qu'il est extrêmement difficile de travailler, avec des collaborateurs péruviens, dans la plus totale légalité. Qu'il s'agisse d'horaires, de bonifications, de favoritisme, d'accords tacites ou de corruption, les arrangements sont légion et s'opèrent dans le champ immense des marges de la légalité. De la plus petite échelle des arrangements quotidiens aux plus grands scandales politiques, l'ensemble du pays se structure autour de

Le néolibéralisme ouvre des possibilités, mais ce ne sont pas des possibilités infinies, ce sont des possibilités contrôlées. Si tu veux dépasser la limite, il faut que tu entres dans la formalité. Nous nous sommes en train d'essayer de grandir le plus possible dans cette informalité pour pouvoir franchir la limite en étant les plus forts possible. Le problème, c'est la question des espaces, ils sont chers parce qu'ils sont formalisés. Le Centro de Convenciones Festiva, dans le Centre, te fait payer 4500 soles pour la soirée [soit 1200 euros]. On peut aller jouer dans des espaces informels, plus petits, pour beaucoup moins cher, pas ce ne serait pas possible si nous étions formalisés. Jusqu'ici tout va bien, nous avons plus de matériel, on vend plus de bières, on fait plus d'entrées, mais le public n'a pas encore assez grandi.²⁹⁷

Lorsqu'il évoque le tarif des salles de concerts, Luis Antonio fait alors référence aux soirées qui sont organisées par les groupes eux-mêmes, de façon autogérée, sans passer par des producteurs. Dans ces cas-là, ils paient la location de la salle ou de l'espace où vont s'organiser les concerts et s'occupaient eux-mêmes de toute la partie logistique, de l'achat et de la vente des boissons, en passant par l'embauche d'une société chargée de la sécurité ou du nettoyage pour la soirée. La trajectoire de La Nueva Invasión est à l'image des autres groupes de musique, en particulier de Barrio Calavera et de Los Mirlos, qui ont connu une ascension notable depuis notre enquête de terrain et ont décidé de signer avec des maisons de production qui leur garantissent un calendrier garni et ainsi une certaine sécurité au niveau de leurs gains. En ce qui concerne les artistes plasticiens, leur travail s'est également mû selon un processus similaire, le franchissement du cap vers la formalité, au-delà d'une déclaration à la SUNAT, s'avérant être le dépôt de leur marque auprès d'INDECOPI²⁹⁸ pour la protéger et ne pas subir de plagiat de leur travail. Lorsque nous discutons avec Samuel, le créateur de la marque Nidea-Familia Gutiérrez, il nous racontait avec nostalgie les débuts informels de la Feria Perú Independiente, en 2013, dans la plus totale informalité. Il s'agissait à ce moment-là d'un événement très réduit, organisé par une poignée d'artistes, amis les uns des autres :

La Feria a été une initiative d'Amapolay et nous avons rejoint le projet avec Faite. Cela fait déjà quatre ans. Mais au début c'était un truc tout petit, un truc avec 6 stands, dans un local vers là-bas à Barranco. Et regarde ce que c'est devenu ! Maintenant il y a plus 60 stands dans un chouette parc de Barranco où va tout le monde et aujourd'hui, nous sommes à Cusco pour la première fois, ici à la Casa de la Cultura qui nous prête sa cour intérieure.

l'informalité. Dans le cas des artistes, une formalisation « partielle » pourra ainsi renvoyer au fait que certains revenus concerts ou certaines commandes de peintures murales seront déclarés à la SUNAT, mais que l'on gardera informels les gains issus d'autres activités.

²⁹⁷ « *El neoliberalismo abre posibilidades, pero no son posibilidades infinitas, son posibilidades controladas. Si quieres cruzar el límite tienes que entrar a la formalidad. Nosotros estamos tratando de crecer lo más posible en esta informalidad para cruzar el límite lo más fuerte posible. El problema es la cuestión de los locales, son muy caros porque son formales. El Centro de Convenciones Festiva, en el Centro, te cobra 4500 soles para la noche. Podemos ir a tocar en locales informales, más pequeños, para mucho más barato, pero eso no podría ser posible si nosotros estuviéramos formalizados. Todavía todo está bien, suben los equipos, suben las cervezas, suben entradas, pero el público no ha crecido lo suficiente.* », Luis Antonio Vicente, 2017.

²⁹⁸ L'Instituto Nacional de Defensa de la Competencia y de la Protección de la Propiedad Intelectual.

Perú Independiente a énormément grandi et c'est grâce au travail de dingue qu'on fait les organisateurs.²⁹⁹

La Feria Perú Independiente est ainsi un projet indépendant lancé par des graphistes qui souhaitaient se réunir de façon ponctuelle pour vendre leurs productions sur un même lieu. Carol et Fernando, les créateurs de la marque Amapolay sont ainsi à l'origine de cette manifestation qu'ils continuent d'organiser et pour laquelle ils travaillent à l'occasion de chaque édition, en plus de la gestion du stand de leur propre marque. Les Ferias ne sont pas qu'une sorte de marché d'art et d'artisanat, elles sont aussi, comme nous l'avons évoqué plus haut, l'occasion pour les groupes de la scène indépendante de faire des concerts à entrée libre et pour les artistes plasticiens de faire des ateliers gratuits de calligraphie et sérigraphie de *gráfica popular* par exemple. Dans les deux cas, les groupes ou les graphistes accepteront de réaliser des prestations à l'occasion des Ferias de façon bénévole, en échange de troc, de service ou pour une somme moins importante que dans le cas d'un concert pour lequel ils auraient été embauchés ou que ce qu'aurait pu leur rapporter les inscriptions à un atelier payant. Il s'agit là pour eux de soutenir les organisateurs en apportant leur participation à ce qu'ils considèrent comme un projet indépendant. Cela leur permet également de maintenir une image « populaire » et accessible à tous en se produisant dans un événement ouvert et gratuit. Carol nous expliquait en 2016 que le public de la Feria de Barranco qui prenait place au Parque de la Familia, était très divers, tout comme les exposants :

Il y a des gens de tous les quartiers. On a même des amis qui descendent de districts comme Comas pour la Feria. Il y a aussi des gens qui bossent avec nous qui viennent de San Martín de Porres. Ce qui est bien aussi c'est que c'est l'espace public qui génère cette diversité. C'est démocratique, vraiment. Cette année nous avons fait cinq éditions, la cinquième sera en décembre.³⁰⁰

Carol et Fernando avaient alors insisté sur le fait que la Feria s'était rapidement développée autour d'un petit groupe solide qui avait su rester soudé et travailler de façon horizontale et autogérée autour d'un projet qui visait, initialement, à donner une vitrine ou du moins un espace d'exposition à leur travail de « revalorisation de la *gráfica popular* », pour

²⁹⁹ « La Feria fue una iniciativa de Amapolay y nos juntamos al proyecto con Faite. Ya hace como 4 años que empezó, pero al inicio era algo chiquito, algo con 6 stands, en un local por allá en Barranco. Y ¡mira lo que se volvió! Ahora son más de 60 carpas en un parque chévere de Barranco donde viene toda la gente y hoy estamos en Cusco por primera vez, aquí en la Casa de la Cultura que nos presta su patio interior. Ha crecido un montón Perú Independiente, y ha sido harto trabajo de los organizadores. », Samuel Gutiérrez, 2017.

³⁰⁰ « Hay gente de todos los barrios. Hasta tenemos amigos que bajan de distritos como Comas para la Feria. También hay gente que chamea con nosotros que viene de San Martín de Porres. Lo que es bacán es lo del espacio público que genera esa diversidad. Democrático, realmente. Este año hemos hecho cinco, la quinta edición es en diciembre. », Carol Fernández, 2016.

reprandre leurs propres termes. C'est à partir de ce noyau solide que s'organise la Feria et que se lance, pour chaque édition, un appel à candidature sur Facebook ou Instagram auquel des artistes et artisans indépendants peuvent répondre³⁰¹. Si leur profil est accepté, ils n'auront à payer que la location de leur emplacement couvert par une tente individuelle³⁰². Le tarif était de 100 soles par jour au moment où nous avons réalisé notre enquête et c'est avec ce financement que se maintient toute la Feria, qui n'a pas de marque spécifique ni de stand de vente. Carol, dans nos discussions, insistait sur le fait que le projet avait grandi de façon progressive et surtout à partir de leurs propres moyens, sans jamais dépendre de l'aide d'un organisme extérieur, tout comme ce fut le cas pour leur marque, Amapolay. Au-delà de cette caractéristique, elle soulignait également le fait que la Feria était un évènement transversal au niveau des arts et de la culture, pouvant accueillir différents types d'exposants et manifestations.

On ne se concentre pas que sur la production textile ou d'art, il y a aussi de la production musicale, du théâtre, de la production culturelle. Nous par exemple, nous avons un équipement de son de qualité, car Fer est musicien et il sait quels sont les besoins. Maintenant nous avons les infrastructures, les tentes sont à nous. Nous avons davantage de choses qui servent pour la production d'évènements à chaque fois. On fait payer la location et cela couvre toutes les dépenses. On paie toujours les artistes, on les rétribue économiquement, ou alors avec du troc, avec des échanges, mais il s'agit toujours d'un échange juste. En réalité, il y a des artistes qui se sont fait connaître grâce à cet espace parce qu'ils en ont fait partie à un moment ou à un autre. Ce qui est bien, c'est que tout cela génère du travail. Cela génère du travail avec d'autres logiques, nous avons essayé de lutter avec cela aussi, nous faisons de la résistance, en réalité. Nous essayons de faire en sorte que tout soit le plus juste possible.³⁰³

Effectivement la Feria Perú Independiente crée effectivement une activité temporaire, au-delà des exposants, pour les nombreuses personnes qui composent l'équipe chargée de l'organisation logistique et des aspects techniques, allant des branchements électriques au nettoyage, en passant par les impressions et collages d'affiches publicitaires. Toutefois, ce travail généré reste un travail informel et il ne pourrait pas en être autrement car, comme finira par nous le dire Fernando : « Perú Independiente est informel, totalement, c'est un vide dans le système »³⁰⁴. Lorsque nous lui avons posé la question de savoir s'ils recevaient, pour cet

³⁰¹ Cf. Annexe 23, Images 5 à 8.

³⁰² Cf. Annexe 23, Image 4.

³⁰³ « No solamente nos enfocamos en la producción textil o en el arte, también hay producción musical, de teatro, producción cultural. Nosotros por ejemplo tenemos equipos de sonido de calidad, porque Fer es músico y sabe cuáles son las necesidades. Ahora tenemos todas las infraestructuras, las carpas son de nosotros. Cada vez tenemos más cosas que sirven para la producción de eventos. Cobramos el alquiler y eso cubre todos los gastos. Siempre pagamos a los artistas, se les retribuye económicamente o con trueque, o con intercambios, pero siempre se trata de un intercambio justo. En realidad hay artistas que se hicieron conocer gracias a este espacio de lo cual formaron parte a un momento o a otro. Lo bacán es que todo eso genera trabajo. Eso genera trabajo con otras lógicas, hemos intentado luchar con eso también, hacemos resistencia, en realidad. Tratamos de que todo sea lo más justo posible. », Carol Fernández, 2016.

³⁰⁴ « Perú Independiente es informal, totalmente, es un vacío en el sistema. », Fernando Castro, 2017.

évènement, un éventuel appui de la part de la mairie de Barranco, du Ministère de la Culture ou d'une autre institution, il nous avait répondu en riant : « Hahaha ! Oui, recevons un grand appui : ils nous laissent le faire ! Mais c'est pareil, il faut payer pour utiliser l'espace public. Mais pas d'appui non »³⁰⁵. Nous ne parviendrons pas à savoir combien les organisateurs payaient à la municipalité pour le droit de s'installer dans le parc et nous ne saurons pas non plus s'il s'agissait-là d'une « location » officielle de l'espace public ou un accord informel de laisser-faire, moyennant finance, donné par la municipalité.

Du capitalisme populaire, les groupes de musique et les artistes semblent avoir hérité la débrouillardise, l'organisation informelle, la capacité à se créer des moyens de se générer des revenus et à saisir les occasions opportunes de faire grandir leur audience ou leur affaire. Ils ont également hérité de ce système un état d'esprit et une façon de fonctionner à court terme avec des arrangements dans l'instant et au jour le jour. Ils n'avaient ainsi pas forcément envisagé ce qu'impliquerait concrètement le fait que leur activité grandisse. Fernando, revenant souvent dans nos discussions sur son parcours et sur celui d'Amapolay, nous rappelait ainsi que la marque était née d'une nécessité financière au moment-même où celle-ci avait émergé. Étudiants sans économies qui souhaitaient voyager, ils avaient commencé, avec Carol, à faire des t-shirts sérigraphiés pour les vendre : « Ce n'était pas un truc du genre "Eh, on va faire une entreprise !", non c'était pas dans ce sens-là, c'était un outil, une question fonctionnelle »³⁰⁶. Il est intéressant de voir ici que si l'idée de « créer une entreprise » n'était pas présente au départ, la conscience et la revendication d'un travail en autogestion semblent s'être développées et affirmées plus tard, au fil de la croissance de leurs activités. L'activité artistique et économique se serait donc développée dans l'informalité puis aurait peu à peu fait l'objet de la construction et de la consolidation d'une image par le biais de laquelle on donne un sens particulier au fait de ne pas évoluer dans la légalité.

La scène indépendante, au moment où nous faisons notre enquête, appartient ainsi dans sa quasi-totalité à l'économie informelle qui s'est développée au Pérou : « C'est un monde parallèle qui a grandi depuis la création de la République, parce que les maîtres de ce pays évoluaient dans d'autres sphères. Les gens ont créé leurs propres règles pour faire du commerce »³⁰⁷. Cette dernière phrase de Fernando souligne de façon indirecte l'abandon ou le

³⁰⁵ « ¡Jajaja! Sí, recibimos un gran apoyo: ¡que nos dejen hacerlo! Igual hay que pagar para utilizar el espacio público. Pero apoyo no. », Fernando Castro, 2016

³⁰⁶ « No era algo como "Oye, ¡vamos a hacer una empresa!", no era por allí, era una herramienta, una cuestión funcional. », Fernando Castro, 2016.

³⁰⁷ « Es un mundo paralelo que ha crecido desde la República, porque los dueños del país se estaban moviendo en otras esferas. La gente se hizo sus propias reglas para hacer comercio. », Fernando Castro, 2017.

désengagement de l'État de la gestion et de la régulation de l'économie qui aurait entraîné le développement de stratégies de survie et de formes d'une infra-économie, devenue aujourd'hui dominante et que nous avons déjà évoqué. Ce mode de développement économique informel sera, nous le verrons, tout comme l'autogestion, revendiqué, dans le discours des acteurs, comme une façon de s'organiser inscrite dans un rapport de domination, de lutte et de résistance. Avant de nous pencher sur ces discours, nous aborderons ici la deuxième stratégie de développement de la scène alternative, après l'informalité économique : les réseaux sociaux, qui se révèlent être un canal de diffusion parfait.

Liberté, informalité, publicité : Facebook, Youtube et Instagram

L'actuelle scène alternative est une scène digitale, en totale adéquation avec les nouvelles façons de s'informer et de se divertir. La *gráfica popular* ne s'expose pas dans les musées d'art contemporain ni dans des galeries (à l'exception du travail d'Elliot Túpac), elle ne fait pas l'objet de grands vernissages, n'a pas encore une place à la Feria International de Arte de Lima³⁰⁸ et n'a pas ou peu d'écho dans la presse ou dans les magazines spécialisés. De la même manière, le mélange de *cumbia* et de rock ou de punk ne passe pas à la radio, qui aurait pu être la voie de diffusion classique et privilégiée. Nous avons évoqué à ce propos que le rock alternatif de la fin des années 1990 et début 2000 avait eu beaucoup de difficultés pour parvenir à être présent sur les ondes. Actuellement, sur les 23 radios musicales que l'on peut écouter à Lima, à notre connaissance, seulement deux radios ou trois radios comme Radio Oxígeno et Oasis, qui diffusent des morceaux de rock péruvien de cette période. Les artistes de la *movida*, qu'il s'agisse des musiciens, comme des graphistes, se meuvent dans une autre sphère communicationnelle que celle qui correspond aux canaux de diffusion classiques que représenteraient les radios, la presse ou les galeries d'art, par exemple. Fidel Gutiérrez, lorsqu'il est interviewé par Pedro Cornejo Guinassi à propos de la scène musicale, explique que les années 2000 ont été celles d'un grand changement dû à « [...] l'interaction des musiciens avec internet et les moyens digitaux pour les aspects liés aux travail musical et, principalement, pour la diffusion de leurs productions » (Cornejo Guinassi, 2018 : 154). Les moyens de production, qu'ils soient musicaux ou graphiques se digitalisent et, dans un cas comme dans l'autre, les coûts de production diminuent et les propositions deviennent à la fois plus nombreuses et de

³⁰⁸ La Feria International de Arte de Lima ou *ArtLima* est un évènement annuel de rencontre entre artistes, galeristes et collectionneurs, elle correspond à ce qui est organisé en France avec la Foire Internationale d'Art Contemporain (FIAC).

meilleure qualité grâce aux supports numériques. Outre l'amélioration de leurs propres productions, le web a permis aux artistes d'avoir accès à un éventail culturel mondial et illimité à partir duquel ils ont pu affiner leur style librement. La révolution de la digitalisation et d'Internet réside cependant dans la diffusion, dont la portée, devenue planétaire, n'a d'égal que son instantanéité. Fidel Gutiérrez parle de ce propos du rôle qu'ont pu jouer les réseaux sociaux dans l'éclosion de la nouvelle scène alternative, aujourd'hui devenus incontournables pour l'ensemble des artistes :

La gestation des réseaux sociaux comme Facebook, Twitter et Instagram, comme la mise en place de plateformes [musicales] comme Bandcamp et Soundcloud³⁰⁹, a permis aux musiciens de lancer leurs travaux sans avoir recours à des maisons de disques. Bandcamp, par exemple, permet à l'artiste d'obtenir un paiement pour chaque téléchargement que l'on fait de son travail et de cette manière, il élimine, dans une certaine mesure, l'intervention d'un intermédiaire. Cela aussi s'opère, de façon plus prononcée, sur les plateformes plus orientées vers la commercialisation de la musique comme Spotify ou Deezer³¹⁰. [...] On peut dire la même chose de Youtube, sur le plan audiovisuel. Tout cela contraste avec le revers infligé par les radios conventionnelles au rock local [...]. (*ibid.*)

Nous avons donc, dans la scène musicale alternative liménienne, une fracture qui se crée au niveau des moyens de diffusion au regard d'autres styles musicaux en vigueur comme la *cumbia* et la *salsa*. Depuis cette perspective, la scène « indépendante » actuelle ne peut pas trouver de meilleure appellation dans le sens où elle reflète parfaitement son émancipation de tout système de production extérieur, son affranchissement du poids et des canons des industries artistiques et culturelles, mais également la suppression de tout intermédiaire entre les artistes et leur public. Au niveau musical, pouvoir diffuser ses productions et se faire connaître sans avoir à passer par les radios est une véritable libération. Luis Antonio, qui a toujours exprimé un certain ressentiment vis-à-vis des radios, ne perdait pas une occasion pour dénoncer la médiocrité de leur contenu culturel tout en expliquant qu'il s'agissait-là d'un système corporatiste cherchant à faire du profit :

C'est un peu comme si on était invisibles, quand on n'a pas accès aux radios. Mais ce sont des mafias, les radios. [...]

Les radios ont le monopole de la production musicale péruvienne, avec très peu d'investissement et un maximum de bénéficiaires, avec les mêmes chansons depuis 30 ans et les gens continuent d'écouter, parce que tout le monde est habitué à accepter et à obéir. Ça, pour les propriétaires des radios, c'est parfait parce qu'ils n'investissent pas dans de nouvelles musiques et les groupes de *cumbia* et tout qui passent, ils appartiennent aux trois ou quatre

³⁰⁹ Bandcamp et Soundcloud sont deux plateformes d'écoute de musique en ligne gratuites, c'est souvent par ces dernières que sont lancées les premières productions. La première propose des titres d'artistes indépendants à télécharger de façon payante, la seconde est plus d'ordre collaboratif avec la possibilité pour les auditeurs de soutenir les artistes de leur choix financièrement, mais également de participer à leur diffusion en partageant, par exemple, le lien de tel ou tel morceau sur leur page Facebook ou Instagram personnelle.

³¹⁰ Dans le cas de Spotify et de Deezer, l'utilisateur paiera un abonnement pour pouvoir écouter librement la musique de son choix, l'étendue de l'offre étant colossale, dans un cas comme dans l'autre.

mêmes propriétaires, et ils font tourner ces titres-là³¹¹. C'est comme ça qu'ils investissent très peu et gagnent beaucoup.³¹²

Le modèle de croissance de la scène alternative se serait ainsi calqué, pour la part musicale comme pour la part plastique, sur le même patron que les groupes des années 1980 et 1990, qui ont créé leurs propres radios pour se diffuser. Dans le cas présent, comme le souligne Luis Antonio, la diffusion à la radio ne s'avérant pas possible pour les groupes de la scène indépendante actuelle, c'est donc par le biais des réseaux sociaux et des plateformes musicales ou audiovisuelles qu'ils font leur promotion et partagent leur musique et leurs productions artistiques³¹³. Il semblerait ainsi qu'ils aient sauté le pas, grâce à Internet, directement du local – ou du confidentiel – au global. Les radios permettent de diffuser de la musique à une échelle locale ou nationale, les réseaux sociaux et autres plateformes peuvent la rendre incontournable, « virale », pour reprendre leurs propres termes, à l'échelle mondiale. Ces nouveaux vecteurs de communication s'avèrent être un outil de diffusion potentiellement exponentielle et surtout gratuit, permettant à chacun de pouvoir tenter sa chance en postant son œuvre d'art ou son morceau sur la toile.

Les artistes de la scène indépendante privilégient tous, qu'ils soient musiciens ou graphistes, Facebook et Instagram. Ils alimentent leurs comptes de façon quotidienne et donnent ainsi du contenu en continu aux personnes qui les « suivent ». Ce contenu est extrêmement divers, mais donnera toujours au public une sensation de proximité avec les artistes grâce au système des « j'aime » ou « likes » que chacun peut exprimer en apposant sa réaction et en laissant d'éventuels commentaires à une image ou un « post » publié par les groupes. Le public pourra autant réagir sur un nouveau vidéoclip que sur les photos d'un atelier de peinture ou encore sur des publications d'un contenu qui n'a rien d'artistique. C'est en particulier le cas sur Instagram, où l'on peut voir les artistes dans des photographies ou des vidéos mettant en scène leur quotidien. Il s'agit là de la création de contenu à partir de la vie-même des personnes, la

³¹¹ Luis Antonio parle ici des propriétaires des maisons de production des groupes de *cumbia* péruvienne ou de *salsa*, par exemple, qui sont souvent propriétaires d'une ou plusieurs radios.

³¹² « *Somos un poco como invisibles al no tener acceso a las radios. Pero las radios son mafias. [...] Las radios tienen el monopolio de la producción musical peruana, con muy poca inversión y un máximo de beneficios, con las mismas canciones desde hace 30 años y la gente sigue escuchando, porque cada quien está acostumbrado a aceptar y a obedecer. Eso, para los dueños de las radios está perfecto porque no invierten en músicas nuevas y las bandas que salen, de cumbia y todo, pertenecen a los mismos 3 dueños, y se van rotando los temas. Así que invierten muy poco y ganan mucho.* », Luis Antonio Vicente, 2016.

³¹³ Il y eu tout de même des avancées récentes, comme en août 2017 où Barrio Calavera participa à une émission de la radio Oasis. Les membres du groupe se prêtèrent à une interview collective et on put faire entendre certains de leurs morceaux à cette occasion. Toutefois, nous ne réentendrons pas leurs titres sur les ondes depuis cette émission, Oasis n'ayant vraisemblablement pas ajouté cette *cumbia*-punk à sa sélection musicale habituelle.

« *way of life* » (façon de vivre), dans ce qu'elle a parfois de plus prosaïque comme un petit déjeuner ou un trajet en bus. Ces publications qui se veulent spontanées et « vraies », en comparaisons avec des images de concerts ou des photos collectives où l'on pause, viennent compléter les publications propres aux activités artistiques. Au-delà des commentaires et des *likes*, les artistes donnent à leur public la sensation de pouvoir participer à leurs créations et à leurs performances. Un groupe de musique organisant une soirée de concert demandera ainsi à son public, via une publication Facebook ou Instagram, quel groupe souhaite-t-il voir invité ou quelles sont les chansons qu'ils veulent entendre. Les artistes donnent ainsi une image de grande proximité et d'accessibilité, tout comme ils peuvent montrer à leur public qu'il a un pouvoir décisionnel direct sur leurs activités. Depuis le début de l'année 2018, nous avons pu observer la multiplication des partages de vidéos « en direct » par les artistes sur les deux réseaux sociaux, leur permettant de partager en temps réel un concert, une peinture murale, un atelier ou une répétition par exemple. Les personnes qui visionnent ces vidéos peuvent ainsi interagir en direct, par le biais des *likes* et des commentaires, avec les artistes. Barrio Calavera fait partie des groupes qui ont recours à ces vidéos en direct et ils ont pu par exemple filmer une partie de leurs répétitions et saluer ou avoir un petit mot, en temps réel, pour les personnes qui leur envoyaient alors des commentaires³¹⁴. Cela permet de donner une image sympathique, mais aussi de faire comprendre à leur public qu'il a un pouvoir immense et que les artistes dépendent de lui, en quelque sorte, car c'est bel et bien ce dernier qui possède réellement les moyens de rendre une publication « virale » : en la « partageant » ou en « étiquetant » les artistes sur d'autres publications. Le public pourra ainsi republier des vidéos ou des photos sur ses pages personnelles, ou nommer les artistes sur ses propres publications³¹⁵, leur offrant ainsi une publicité gratuite démultipliée et dotée d'une portée immense. Ce que permettent également les réseaux sociaux et Internet, c'est ainsi une croissance rapide et une sensation, pour le public, de participer et de faire partie, dans une certaine mesure, du collectif, qui semble à-même de prendre chacun de ses auditeurs ou spectateurs en considération. Georges Yúdice soulignait à ce propos qu'Internet donnait un caractère participatif aux processus de création et faisait de

³¹⁴ Toujours dans un état d'esprit de proximité et de partage du quotidien, ils pouvaient ainsi demander en direct aux personnes qui voyaient leur vidéo où est-ce qu'elles étaient, par exemple, pour pouvoir ensuite s'adresser de façon personnelle à ces dernières en vidéo (en faisant référence à la réponse que le spectateur de la vidéo aura postée par un commentaire à cette dernière). Les artistes salueront ainsi telle personne qui est dans les embouteillages, telle autre qui prépare son dîner, ou pourront dédicacer un morceau aux auditeurs de tel district.

³¹⁵ Les artistes peuvent également mettre en place des jeux-concours, pour gagner des places de concert, des vêtements, ou des objets créés par eux-mêmes et produire ainsi une publicité. On leur demandera souvent pour participer de partager la publication d'un événement sur leur page personnelle. Cela permet ainsi d'étendre la publicité aux personnes qui « suivent » ce participant potentiel mais ne connaissent pas forcément les artistes et ne sont pas abonnés à leur page. C'est à ce type de diffusion par le partage de publications par leur public que les acteurs se réfèrent lorsqu'ils parlent de la « viralisation » d'un contenu.

n'importe quelle création sur web une création collective : « Les nouvelles propositions esthétiques sur Internet sont créées collectivement à partir des affinités et ont pour habitude d'être interactives, multi-situées et gérées sur des milliers et des milliers de sites qui [...] forment le cyberspace » (Yúdice, 2001 : 654).

Jorge Rodríguez, le chanteur et leader de Los Mirlos, n'en finissait pas de s'émerveiller du pouvoir des réseaux sociaux qui ont totalement changé le destin de son groupe des années 1970. Il nous expliquait ainsi que c'est grâce à son fils cadet, Javier, qui n'avait pas encore 30 ans, qu'ils ont commencé à passer par Facebook, s'ouvrant ainsi à un tout nouveau public, plus jeune et connecté. Ils créèrent ainsi toute leur image digitale à partir de ce qui fonctionnait au niveau de la diffusion, avec ces nouveaux moyens de communication.

Nous avions un Facebook, mais on ne l'utilisait pas beaucoup. Mon fils nous a alors dessiné un logo plus psychédélique et il l'a mis en photo de profil et les gens ont mis *like, like, like...* J'ai décidé que ce serait notre nouveau logo du coup. Javier connaît tout ça, il le maîtrise, il sait comment intéresser les gens et répondre aux attentes. [...] Avant, j'avais un programme à la radio, j'ai arrêté cette année et ça m'a brisé le cœur, parce que j'ai toujours animé un programme, toute ma vie. Et il m'a dit : « Papa, pourquoi est-ce que tu dépenses ton argent pour rien ? » C'est parce que mon oncle écoutait le programme. « Papa, ton oncle ne vit plus ici. Ceux qui te suivent maintenant ce sont des jeunes de 20 à 25 ans, c'est celui-là ton public et c'est à eux que tu dois t'adresser. Laisse-moi m'occuper du Facebook, ne t'inquiète pas ». ³¹⁶

Par son témoignage, Jorge montre comment son groupe, par le biais du choix d'un nouveau canal de diffusion correspondant aux nouvelles façons de s'informer et de consommer du contenu musical et audiovisuel, a pu s'adapter à un nouveau public. Avec l'aide de son fils qui s'occupe effectivement de tout l'aspect relatif à la diffusion, Los Mirlos sont parvenus à répondre aux attentes d'un jeune public, avant tout en passant par une communication numérique et en créant du contenu digital. Ils n'ont pas produit, dans ce cas-là, de contenu musical à proprement parler, les chansons jouées sur scène et faisant le bonheur de leur public étant les mêmes depuis près de quarante ans, mais ont simplement numérisé et diffusé ce contenu via les réseaux sociaux. Le chanteur nous expliquait ainsi qu'ils postaient sur leur page Facebook les dates de leurs concerts, ce qui permettait aux gens de savoir quand est-ce qu'ils allaient jouer, même dans d'autres pays, avec le cas d'une journaliste colombienne qui les avait

³¹⁶ « *Ya teníamos un Facebook, pero no lo utilizábamos mucho. Pasó que mi hijo nos diseñó un logo más psicodélico como foto de perfil y la gente le puso like, like, like... Decidí que iba a ser nuestro nuevo logo entonces. Javier conoce eso, él lo maneja, sabe cómo motivar a la gente y mantener la expectativa. [...] Antes tenía un programa de radio que he dejado este año, y me dolió el corazón cortarlo, porque siempre he tenido un programa, toda mi vida. Y me dijo "Papá, ¿para qué estas gastando tu plata por gusto?" Es porque mi tío escuchaba el programa. "Pero papa, tu tío ya no vive acá. Los que te están siguiendo ahora son jóvenes de 20 o 25 años, éste es tu público y es a ellos que tienes que hablar. Déjame manejar el Facebook, no te preocupes".* », Jorge Rodríguez, 2016.

contactés pour les interviewer alors qu'elle avait appris qu'ils allaient jouer à Bogota par le biais leur page. Aussi fier qu'épaté par un tel succès que par l'importance et la jeunesse de leur nouveau public grâce à leur présence sur les réseaux sociaux, Jorge, enthousiaste nous montrait alors son écran d'ordinateur : « Aujourd'hui nous avons 32700 personnes qui nous suivent, et ce sont des jeunes. Maintenant, dans les festivals on nous demande de jouer tard pour que les jeunes restent. On a joué il y a peu devant 8000 jeunes et ils connaissaient les paroles des chansons ! »³¹⁷.

Toutefois, il convient de souligner, face à la réussite apparente et à l'enthousiasme suscité par l'incroyable outil que semblent être les réseaux sociaux, que ces derniers présentent non seulement des limites, mais peuvent également être particulièrement dangereux. Ce mode de diffusion est, par exemple, totalement impossible à réguler en dehors des règles établies par les pages internet en question qui, outre la violence, la pornographie ou les publications à caractère raciste ou homophobe, n'intervient que très peu. La circulation de rumeurs et une « justice populaire », qui se fait à coup de commentaires cinglants, peut détruire aussi rapidement un collectif ou un artiste qu'il aura été plébiscité et encensé par les réseaux sociaux quelques jours ou semaines auparavant. On pourra ainsi ruiner une réputation en l'espace de quelques heures en dénonçant, sur les réseaux sociaux un acte considéré comme répréhensible, laissant au public le soin d'en juger. Ce dernier point renvoie, nous semble-t-il, aux limites de l'informalité, liées justement à l'absence d'une régulation qui peut être à l'origine de la mise en péril d'années de travail, comme ce fut récemment le cas avec les accusations de violence d'un de membres de la scène actuelle par son ex-compagne et que nous avons évoqué plus haut, entraînant l'annulation des concerts et activités du groupe pendant plus de six mois.

Pour illustrer les limites du pouvoir de diffusion des réseaux sociaux – qui pourraient en paraître dépourvus – nous citerons ici une exception que nous avons pu observer sur le terrain, une situation où Facebook et Instagram se sont avérés être peu efficaces pour relayer des informations. Cela fut ainsi le cas en août 2017, à l'occasion de la première édition de la Feria Perú Independiente à Cusco où s'était installé Samuel depuis le début de l'année, assurant, avec sa marque Nidea-Familia Gutiérrez, le relai de la préparation logistique sur place. Il s'agissait-là, pour les organisateurs, d'une grande première : délocaliser la Feria. Une petite partie des exposants de Lima avaient fait le trajet avec leurs productions, comme par exemple

³¹⁷ « Hoy tenemos 32700 seguidores y son jóvenes. Ahora, nos piden en los festivales que toquemos tarde, para que se queden los jóvenes. Tocamos hace poco con 8000 jóvenes, ¡y conocían la letra de las canciones! », Jorge Rodríguez, 2016.

Ruta Mare et Faite, en plus d'Amapolay, bien entendu (Carol et Fernando coordonnant l'organisation). La Nueva Invasión avait également fait le déplacement pour faire un concert le premier soir de la Feria, dans un bar du centre-ville. À ce petit groupe de Lima s'étaient joints quelques artistes et artisans locaux, recrutés parmi les contacts de Samuel, donnant au total une vingtaine de stands. La veille de l'ouverture de la Feria, au cours d'une réunion informelle chez Samuel et sa compagne avec les personnes venues de Lima, la préoccupation centrale était la peur de ne pas avoir réussi à faire correctement la promotion de l'évènement. Carol expliquait qu'ils avaient créé un « évènement » sur Facebook³¹⁸ qui avait été relayé par la page de la Casa de la Cultura de Cusco qui allait l'accueillir, mais que les réactions du public étaient maigres, confirmant une certaine centralisation de leur réseau à Lima : « Nous n'avons pas de réseau ici, personne ne suit la page de la Feria, ils ne nous connaissent pas et on n'a pas de moyen d'entrer en contact avec les gens de Cusco »³¹⁹. Samuel, qui vivait sur place, proposa de voir quelle était l'affluence le lendemain et aviser sur le moment pour faire de la publicité si les visiteurs ne se présentaient pas, la Feria étant installée dans une cour intérieure, elle n'était pas visible depuis la rue. Selon lui, les réseaux sociaux sont un mode de diffusion de l'information qui ne fonctionne pas forcément en province :

À Lima, tu mets tes vidéos en direct sur Facebook et ça y est, les gens savent que tu es là, que c'est cool et ils viennent. Ici c'est différent, les gens ne sont pas autant sur les réseaux sociaux. Si tu veux te faire connaître ici, tu commences par vendre des gâteaux dans la rue, pour que les gens te voient. Il faut aller dans la rue, donner des prospectus aux gens, il faut faire ça à l'ancienne pour attirer du monde sur le moment.³²⁰

Ils décidèrent alors de privilégier une forme d'interaction directe et instantanée avec le public par le biais de supports physiques, comme des affiches ou des prospectus pour faire la promotion de l'évènement. Le lendemain deux personnes participant à l'organisation finirent par aller distribuer des prospectus sur la place d'armes de Cusco, carrefour touristique de la ville. Cette stratégie s'avéra fructueuse, car la plupart des visiteurs arrivaient alors à la Feria en ayant à la main le prospectus publicitaire qu'on leur avait distribué à quelques rues de là. Le bilan se révéla plutôt positif pour une première Feria hors de la capitale et les participants repartirent satisfaits de leurs ventes sur place. Yefferson se réjouissait non seulement des ventes

³¹⁸ Il s'agit d'une page temporaire spéciale où l'on fait figurer toutes les informations relatives à l'évènement et question et où les gens peuvent interagir, commenter et annoncer leur participation et leur présence le jour venu.

³¹⁹ « *No tenemos red acá, nadie sigue la página de la Feria, no nos manyan y no tenemos como comunicar con la gente de Cusco.* », Carol Fernández, 2017.

³²⁰ « *En Lima, pones tus videos en vivo en el Face y ya está, la gente sabe que allí estás y que es chévere y viene. Acá es distinto, la gente no está tanto en las redes sociales. Si quieres moverte acá, tienes que empezar vendiendo postres en la calle, que te vea la gente. Hay que ir en la calle, darle volantes a la gente, hay que hacerla a la antigua para jalar a la gente en el momento.* », Samuel Gutiérrez, 2017.

réalisées, mais aussi des retours positifs qu'il avait pu avoir sur les productions de Ruta Mare, de la part d'un public qu'il craignait être réfractaire ou moins sensible à leur travail de la *gráfica popular*.

Le cas de Cusco reste cependant une exception et la stratégie de communication de l'ensemble de la scène indépendante demeure, de façon quasi absolue, la diffusion par Facebook, Instagram et Youtube, adaptée à leur public liménien potentiel. À l'image de leur mode de fonctionnement dans l'informalité et l'autogestion, communiquer et se diffuser par un autre biais que les réseaux classiques de radio et de télévision s'avère également être un acte que l'on revendiquera comme subversif ou du moins, comme un acte conscient relevant d'une volonté de ne pas se plier à des exigences et des canons extérieurs. Un mode de communication ultra-globalisé sera ainsi, comme nous allons le voir, paradoxalement revendiqué comme une singularité et une marque d'indépendance.

Revendiquer un mode de fonctionnement alternatif

Jusqu'en 2018, l'autogestion et l'indépendance vis-à-vis des institutions ou des grandes industries de production culturelle est le mode de fonctionnement sur lequel repose la scène indépendante et qui est brandi comme un étendard par les acteurs. Nous allons voir comment ces derniers ont mis en place un discours qui consiste à présenter cette organisation – qui relève de l'informalité et s'avère, comme nous l'avons vu « normalisée » – comme un processus de développement « alternatif », c'est-à-dire différent de la tendance globale. La stratégie réside ici dans le fait de transformer la perspective sur leur façon d'agir et de développer leurs activités, par le biais d'un discours particulier de valorisation de ce mode d'action. En général, ils ne parleront pas d'informalité, mais remplaceront ainsi le terme par « indépendance » ou « autogestion ».

Les musiciens dénonceront régulièrement le fonctionnement « mafieux » des radios qui sont selon eux à l'origine, de la production de la répétition d'une norme et d'un canon musical. La diffusion de leur musique étant impossible par ce biais, ajoutée à une volonté affichée de ne pas vouloir « entrer dans le système », les artistes de la scène indépendante ont donc pris le parti d'un autre mode de diffusion afin de pallier le rejet des radios : Internet et les réseaux sociaux. Dans ce sens, et pour reprendre les paroles de Luis Antonio, pour qui écouter la radio correspondait à obéir à un système qu'il dénonce, choisir sa musique et choisir ses sources d'information par le biais d'Internet pourrait constituer un acte de résistance contre le système

(correspondant dans ce cas-là aux grandes corporations). Il s'agirait ainsi de contrer ce qui pourrait être considéré comme une dérive de la croissance dans l'informalité, par une autre informalité, encore plus puissante, celle que permettent les réseaux sociaux et la diffusion de contenu en ligne. Carol parlait elle aussi d'une forme de résistance qui résiderait dans l'organisation d'Amapolay et de la Feria, un acte de rébellion bien plus significatif qu'un contournement des normes. La résistance naît ainsi, selon les acteurs, dans le fait de développer eux-mêmes l'activité par laquelle ils gagnent leur vie, sans avoir à dépendre d'une organisation extérieure ou d'une hiérarchie qui leur en imposerait les règles. Elle puiserait sa force dans l'organisation d'une « communauté » telle que se présente la *movida* dans son ensemble :

Nous sommes conscients de vouloir un changement, quelque chose de nouveau dans ce système, parce que nous n'allons pas en sortir tous seuls. Je crois que c'est comme ça que ça marche : le néolibéralisme nous entraîne vers l'individualisme, si tu veux lutter contre ce système, il faut justement former une communauté. C'est pour aller dans ce sens que nous essayons de travailler ensemble entre artistes et musiciens indépendants, comme avec Perú Independiente, qui est un marché alternatif.³²¹

Un travail collectif serait alors nécessaire pour créer un contre-poids au système capitaliste. Ils disent ainsi former des « foyers de résistance » au niveau économique (de « *focos de resistencia* ») selon Fernando qui complétait, au cours de cette conversation, les mots de Carol :

Nous avons toujours essayé faire cela, de connecter [les gens] avec la *movida*, la musique, le graphisme, la culture ancestrale, les amis qui font du théâtre, des ateliers... Parce que comme le dit Carol, le capitalisme cherche justement à ce que les gens s'affrontent, par la concurrence. Si une marque fait quelque chose qui ressemble à ce qu'on fait, dans la logique capitaliste, c'est de la concurrence. Mais dans une logique qui est celle d'un collectif, et bien on est plus forts ensemble.³²²

Cette idée de faire corps contre les logiques individualistes, qui seraient induites par le capitalisme et régiraient la vie quotidienne dans la ville de Lima, se retrouve chez la plupart des membres de la scène indépendante, de façon plus ou moins explicite. Gonzalo, de Brochagorda, y voyait une façon de contrebalancer une logique de compétition qu'il avait pu ressentir dès

³²¹ « *Somos conscientes de que queremos algún cambio, algo nuevo dentro de este sistema porque para salir de allí no lo vamos a hacer solos. Creo que así funciona: el neoliberalismo nos lleva al individualismo, si quieres luchar contra este sistema, justamente hay que armar comunidad. En ese sentido, siempre tratamos de trabajar juntos entre artistas y músicos, lo ves con Perú Independiente que es un mercado alternativo.* », Carol Fernández, 2016.

³²² « *Siempre hemos tratado de hacer eso, de interconectar la movida, la música, el diseño, la cultura ancestral, los amigos que están haciendo teatro, talleres... Porque como lo dice Carol, el capitalismo justamente quiere enfrentar pues, la competencia. Por ejemplo, si una marca hace algo parecido a lo nuestro, en una lógica capitalista, es nuestra competencia. Pero en una lógica más como de colectivo, somos más fuertes juntos.* », Fernando Castro, 2016.

l'école primaire, où chacun devait tout faire pour être le meilleur, souvent aux dépens des autres : « Voilà ce qu'on t'apprend à l'école : le meilleur et le plus faible. On te classe, on hiérarchise au lieu de t'apprendre à travailler avec les autres, c'est pyramidal. Travailler en collectif et en autogestion permet de lutter contre cette logique, on valorise les savoirs faire de chacun »³²³.

Tous parleront ainsi d'un système d'entraide qui les lie entre artistes, considérant que l'autogestion consiste avant tout à de s'auto-générer du travail, à parvenir à créer sa propre source de revenus de façon indépendante par le biais de leurs productions, qu'elles soient musicales ou graphiques. L'autogestion est ainsi pensée, par ces personnes, comme un mode d'organisation juste et éthique, où le collectif permet à chacun de faire grandir son activité économique sans compétition. Fernando soulignait tout de même – lors d'une discussion ultérieure à l'occasion de laquelle nous lui avons demandé si l'organisation autogérée était un choix ou une obligation – qu'ils s'inscrivaient en réalité dans la même fibre que les galeries ou centres commerciaux informels, mais qu'eux pratiquaient cette informalité dans le sens d'une autogestion, selon une certaine éthique et dans un commun accord.

C'est assez compliqué... Au niveau économique, ici, il y a toujours eu un système parallèle à l'officiel, mais on n'appelait pas ça « autogestion ». Regarde, tout le mouvement *chicha* a été autogéré, ils ont très bien su jouer avec les règles du capitalisme. Tous les centres commerciaux, Gamarra, Polvos Azules, ce sont tous des coopératives ou des associations de propriétaires. C'est presque comme des associations économiques anarchistes, je dirais, parce qu'elles se développent par elles-mêmes, elles s'organisent par la démocratie directe. Elles ont des dirigeants, chaque propriétaire d'un poste de vente choisit un représentant. D'un autre côté, dans la *movida* qui s'autoproclame en autogestion, cela n'existe pas, on n'a pas de représentants. Il y a comme un conflit interne entre les gens qui sont super radicaux et qui vivent dans la précarité et d'autres personnes qui ont fait avancer un peu le concept de l'autogestion, comme *Perú Independiente*, qui est une évolution du concept. Tu vois, moi je pensais que l'autogestion allait juste donner une toute petite *Feria*, mais les années sont passées et nous avons grandi et générons plus de revenus.³²⁴

³²³ « *Eso es lo que se te enseña en el colegio : el mejor y el más débil. Te clasifican y jerarquizan en vez de aprenderte a trabajar con los demás, es piramidal. Trabajar como colectivo y en autogestión permite luchar en contra de esta lógica, se valoran los saberes de cada uno.* », Gonzalo Leandro, 2017.

³²⁴ « *Es bien complejo... Al nivel económico, acá, siempre ha habido un sistema paralelo a lo oficial, pero no se reconociera como "autogestión". Ponte, toda la movida chicha ha sido autogestionada, supieron jugar muy bien con las reglas del capitalismo. Todos los polos comerciales, Gamarra, Polvos Azules, todos son cooperativas o asociaciones de propietarios. Que son como asociación económica hasta anarquista diría yo, porque son de auto sostenimiento, de organización de democracia directa. Tienen dirigentes, cada propietario de puesto escoge a un representante. Del otro lado, en la movida que se autoproclama de autogestión no hay esto, no tenemos representantes. Hay como un interno conflicto entre la gente como súper radical y que vive en la precariedad y otra gente que ya evolucionó un poco el concepto de autogestión, como el mismo Perú Independiente, que es una evolución del concepto. Ponte, yo pensaba que autogestión iba a ser una feriecita chiquita, pero ya pasaron los años, somos más grandes y generamos más ingresos.* », Fernando Castro, 2017.

Les tensions qu'évoque Fernando ne sont pas sans rappeler les conflits qui animaient la scène punk, entre un banc radical souhaitant rester à tout prix libre et *underground*, et un autre banc, pouvant être considéré comme plus « ouvert », désireux de se développer quitte à entrer dans une industrie musicale et devenir *mainstream*. S'il revendique clairement ce système d'organisation comme étant hérité de l'informalité commerciale généralisée à Lima, le parallèle que suggère Fernando entre les organisations de propriétaires de commerces de Gamarra selon un principe d'autogestion et la Feria peut faire sens lorsque l'on parle de la situation des nouveaux commerçants des années 1980 et 1990, issus des vagues migratoires. Il nous paraît toutefois quelque peu idéalisé lorsque l'on voit la réalité actuelle de ces pôles commerciaux, bien loin d'une organisation démocratique ou horizontale. En effet, l'actualité a démontré que l'organisation de ces zones commerciales et des nombreuses galeries garnies d'innombrables et minuscules boutiques ou *puestos* que compte Lima relevait d'une structure totalement pyramidale, fonctionnant hors de tout cadre légal. Outre les cas d'esclavage que l'on a pu recenser dans les ateliers clandestins situés, entre autres, dans les sous-sols de certains bâtiments de l'immense zone commerciale de Gamarra, les associations de petits propriétaires semblent avoir laissé place depuis longtemps à plusieurs organisations mafieuses qui se sont enrichies en « organisant » la vente informelle dans cet espace souvent avec la complicité d'une partie des autorités municipales (en faisant payer un droit de cité journalier aux vendeurs ambulants, la « *sisá* »). Très récemment, en mars 2019, Jorge Forsyth, le nouveau maire de La Victoria, district où est situé Gamarra, a littéralement « vidé » les rues de cette zone de plus de 30000 ambulants qui finissaient par rendre le trafic automobile impossible en occupant les rues. Le maire s'est ainsi attiré les foudres des mafias locales, pour qui les *coimas* (les pots de vin) payées par les ambulants, entre 1 et 5 soles par jour selon les médias, s'avéraient être un business lucratif. Cette mesure et la grande médiatisation de sa mise en place ont ainsi contribué à dévoiler les dérives d'une informalité commerciale devenue incommensurable et incontrôlable³²⁵.

Si l'on peut appeler « autogestion » cette organisation initiale de collectifs de commerçants à Lima, rappelons tout de même que son informalité et son horizontalité ne reposaient pas sur une volonté de lutte antisystème, mais bel et bien sur une logique capitaliste dans laquelle certains progressèrent plus vite et à partir de laquelle ils ont construit de véritables empires commerciaux aux dépens d'autres petits commerçants. L'autogestion dont parlent Fernando et les autres acteurs de la scène indépendante, fonctionne à l'échelle d'un groupe

³²⁵ Cf. Annexe 26.

réduit qu'est la *movida*, au sein de laquelle l'intérêt collectif, dans le sens d'une croissance pour tous, est présenté comme prévalant sur l'intérêt personnel. Outre cet objectif de croissance « éthique », ils agissent dans le but de rester autonomes vis-à-vis des institutions et des industries culturelles. Pour Samuel, être indépendant et, par extension, travailler en auto-gestion, se situe au-delà d'un simple choix d'organisation : « C'est notre philosophie. De mon côté, je l'ai récupérée du punk, "fais-le toi-même", "*do it yourself*", et ça fait quinze ans que l'on maintient cette philosophie »³²⁶. Il nous racontait ainsi que, pour sa marque Nidea-Famillia Gutiérrez, il faisait quasiment tout lui-même, ne sous-traitant ou ne déléguant que la confection des t-shirts dont il sélectionne les tissus lorsqu'il est à Lima. Le témoignage de José, le batteur de La Nueva Invasión, allait dans le même sens, dans une vidéo documentaire de 2013, alors que son groupe commençait à se faire connaître. Il considérait lui aussi l'autogestion au-delà des faits, telle une proposition pour un nouveau mode de vie et de développement où chacun serait responsable et prendrait des initiatives pour se créer les moyens de répondre à ses propres attentes. Il parlait à ce moment-là de la question des lieux de concerts, que nous avons déjà évoquée, en expliquant que créer des espaces où jouer faisait partie du travail d'autogestion :

Je crois que cela a beaucoup à voir avec l'idée d'auto-générer ses espaces, pas seulement pour générer ses moyens, mais aussi pour répondre à la plainte constante du : « Il n'y a pas d'espaces pour jouer, il n'y a pas d'opportunités, etc. ». D'un côté, c'est vrai, mais cette plainte doit déboucher sur une proposition. Fais-le toi-même et tu peux le faire bien. Tu n'as pas à attendre qu'un producteur vienne pour te faire les choses. C'est l'idéal.³²⁷

À l'instar du mouvement punk, la philosophie du *do it yourself* fait partie du discours des acteurs de la scène indépendante, qui valorisent cette façon d'entreprendre et la présentent comme une alternative préférée aux modes de production de masse. Il est intéressant ici de voir que, comme dans le cas de l'informalité et de l'autogestion, la production alternative du « fait soi-même » ne prend ce sens qu'une fois que les artistes revendiquent une volonté de s'inscrire dans ce schéma d'action et d'organisation pour lutter contre quelque chose. Sans cette valeur qui est ajoutée par le discours, leur organisation informelle et indépendante ne se distinguerait sans doute que très peu, dans les faits, de n'importe quel prestataire de services ou commerçant

³²⁶ « *Es nuestra filosofía. Por mi parte, la rescaté del punk, el "hazlo tú mismo", "do it yourself", y hace quince años que conservamos esta filosofía.* », Samuel Gutiérrez, 2017.

³²⁷ « *Creo que eso tiene mucho que ver con el tema de autogenerarse espacios, no solamente generarse los medios, sino también para contestar a la queja constante del: "No hay espacios para tocar, no hay oportunidades, etc."*. Por un lado es cierto, pero esta queja tiene que convertirse en una propuesta. Hazlo tú mismo y lo puedes hacer bien. No tienes que esperar que venga un productor para hacerte las cosas. Es lo ideal. », José Vargas Canaza, 2013, extrait de l'interview vidéo réalisée par Marina Herrera, Camina con orgullo – Documental de la Nueva Invasión, [En ligne] Consulté le 03/06/19. <https://www.youtube.com/watch?v=YeINBzWqGYw>.

informel. Dans le cas de la *movida*, la façon de produire des événements et des articles destinés à la vente est donc présenté comme un moyen de lutte et de résistance contre un État et des institutions injustes, corrompus ou inefficaces, contre les industries culturelles et le rouleau compresseur de la culture de masse.

Notons ici que ce discours aux accents révolutionnaires peut séduire, mais reste néanmoins dans la même veine que le discours politique, soit relativement vague, mais se voulant antisystème, dans le sens où l'autogestion et l'informalité pourraient jouer le rôle de caractéristiques à remplir pour s'insérer dans un marché dit « alternatif ». La revendication de cette d'organisation fonctionnerait ainsi sur le même principe que le fait d'être « populaires », comme une sorte de labellisation de leurs productions, sur laquelle nous nous pencherons en détail un peu plus loin. Nous retiendrons tout de même que les acteurs se situent eux-mêmes dans un rapport de domination, où organisation et production constitueraient leurs moyens de lutte ou de résistance. Ce discours, qui s'avère souvent prendre des teintes marxistes, ne sera cependant jamais présenté comme hérité de cette idéologie et, lorsque nous en ferons la remarque à certains, ils confirmeront vaguement, sans pour autant s'affilier à cette pensée et expliquant que le contexte est différent.

La question d'un ennemi concret, d'une réelle oppression ou domination exercée par des instances puissantes reste, elle, en suspend et s'avère perdre parfois de sa consistance si l'on se fie à leurs témoignages et à leurs discours. Contre qui luttent-ils si l'État est aussi inerte et impuissant qu'ils le prétendent ? En quoi leurs actions témoignent-elles d'une résistance, si elles s'inscrivent dans la continuité du mode de développement économique du Pérou des trente dernières années ? S'agit-il ici d'une rébellion et d'une alternative ou d'une carte de visite et d'une vitrine que l'on aurait créée pour pouvoir séduire et se développer dans un certain type de marché culturel ?

En somme, ces stratégies organisationnelles sont tout à fait similaires à celles mises en place par les migrants dans les années 1980 et 1990 à Lima : informalité et auto-entrepreneuriat. La nouveauté, et ce qui en fait ici une réelle stratégie, ce n'est donc pas tant l'organisation en tant que telle, mais plutôt l'image que l'on va donner. Revendiquer une organisation « alternative » et non « informelle » est ainsi un des fondements de la création d'une image de soi particulière, engagée et indépendante.

2.3.2 Créer une image fédératrice et représenter une génération

Lorsque nous faisons référence à l'image des artistes, il ne s'agit pas uniquement de leur façon de se présenter, mais également de l'impression qu'ils souhaitent laisser à leur public, de l'identité ou vision d'eux-mêmes qu'ils désirent donner. Nicole Gallant expliquait à ce propos qu'au-delà des transformations que peut subir l'identité au cours de la vie, « [...] on observe aussi des variations dans les choix identitaires selon les contextes, sans qu'il s'agisse de véritables stratégies identitaires. » (Gallant, 2008 : 42). Les acteurs de la *movida* peuvent ainsi choisir, comme n'importe quel individu, de mettre en exergue telle identité ou tel marqueur plutôt qu'un autre en fonction du contexte et de leur interlocuteur. Adaptation ou stratégie, un artiste en représentation à l'extérieur du pays ne se présentera sans doute pas de la même façon à son public que dans une ville de province du Pérou. Dans le premier cas on aura très certainement affaire à une personne revendiquant une identité péruvienne et se positionnant, dans une certaine mesure, comme un représentant de la culture péruvienne. Dans le second cas, en revanche, cette personne venue de Lima n'osera jamais prétendre que son travail représente le Pérou dans son ensemble. Elle pourrait éventuellement représenter une deuxième ou troisième génération de migrants andins à Lima ou alors, de façon consensuelle, une génération « consciente » et désireuse de changement, comme c'est le cas avec les artistes de la *movida*.

Nous allons voir ici que les artistes de la scène alternative manient leur identité comme une matière façonnable, malléable en fonction des situations dans lesquelles ils l'exposent, de façon à donner à voir une certaine image qui suscite l'adhésion et qui soit un gage de crédibilité. Avant de voir quelle est-elle et comment est-ce qu'elle se construit par les textes et les graphismes que produisent les artistes, nous allons nous intéresser en premier lieu à leurs interlocuteurs principaux : leur public. Ce dernier conditionne la création de l'image que l'on donnera à voir, et qui devra être à la fois suffisamment homogène pour être reconnaissable et renvoyer à certains schémas et archétypes (jeunes, rebelles, joyeux, « fêtards », engagés, etc.) tout en reflétant la diversité sociale d'une ville et d'un pays pour séduire un public jeune et désireux de se sentir représenté.

Qu'il s'agisse des musiciens ou des artistes plasticiens, l'image qu'ils donnent à leur public, celle de leur groupe ou de leur marque constituée, pour tous, une préoccupation centrale. Les réactions à leurs productions et à leurs représentations sur les réseaux sociaux étant immédiates, ils restent extrêmement soucieux de ces dernières, pouvant faire et défaire leur réputation. À titre d'exemple de cette préoccupation, nous pouvons citer la demande que nous avait faite La Nueva Invasión, en « contrepartie » de leur collaboration à notre enquête. Voyant

que nous étions présente à leurs concerts et que nous y réalisions des « mini-entretiens » avec leur public³²⁸, les membres du groupe nous avaient ainsi demandé de leur fournir des informations sur les personnes qui y assistaient, en particulier sur leur âge, la zone dans laquelle ils vivaient à Lima et sur leurs impressions quant à leurs *shows* ou nouvelles chansons.

Toutefois, bien qu'ils se préoccupaient de savoir s'ils contentaient leur public, rappelons tout de même qu'ils l'avaient relativement ciblé en décidant de se positionner sur un marché culturel particulier par le biais de la communication via Internet. À ce propos, Néstor García Canclini, en questionnant le terme-même de « public », rappelait ainsi ce choix ou cette sélection d'une partie d'un groupe à laquelle on destinera les biens culturels que l'on produit :

[...] la notion de public est dangereuse si on la prend comme un ensemble homogène de comportements constants. Ce que l'on appelle public [...] est la somme de secteurs qui appartiennent à des strates économiques et éducatives diverses, avec des habitudes de consommation culturelle et des dispositions différentes pour entrer en contact avec les biens qui sont sur le marché. C'est surtout le cas dans les sociétés complexes, où l'offre culturelle est très hétérogène, plusieurs styles de réception et de compréhension coexistent, qui prennent corps dans des relations disparates avec des biens issus de traditions savantes, populaires et massives. (García Canclini, 1989 : 149)

Si la référence structuraliste à la division entre « sociétés simples » et « sociétés complexes » de Lévi Strauss qu'emploie Néstor García Canclini reste très largement discutable en plus d'avoir perdu de son sens dans un contexte globalisé, l'idée d'une hétérogénéité, par essence, de cette somme d'individus que l'on nomme « public » est ici à retenir. Les artistes de la scène indépendante ont, comme nous l'avons dit, pris le parti de se concentrer sur une frange de ce public qu'ils essaient de fidéliser. C'est en très grande partie dans les concerts que nous avons réalisé le travail d'enquête auprès de leur public, jeune, souvent étudiant et travailleur, et ces événements se sont avérés être un espace et un moment extrêmement riches pour l'observation et les discussions. Pour Francisco, le bassiste de Los Truchas, pour fédérer un public autour d'une proposition culturelle commune, il faut que les personnes se sentent représentées dans cette proposition :

Je crois que le public va voir jouer un groupe parce qu'il se sent représenté par ce que le groupe transmet. C'est ce qui se passe avec le renouveau de la *chicha* et la fusion, cela plaît aux gens parce que ça les représente, comme ça représente nos goûts et notre propre vie.

³²⁸ Afin de nous faire une idée du public qui assistait aux les concerts des groupes avec lesquels nous avons travaillé, nous avons, de façon systématique dans chacun des événements, réalisé des « mini-entretiens » rapides avec une douzaine de personnes environ à chaque occasion. Les questions, outre le nom, l'âge, l'activité et le lieu de résidence, étaient : « Comment a-tu été informé de ce concert ? », « Qu'est-ce qui t'a donné envie de venir ? » ou « Pourquoi le groupe te plaît-il ou pas ? ».

Une fois que tu as atteint le public, il faut le consolider grâce à un circuit de diffusion et souvent créer de nouveaux circuits, comme les réseaux sociaux et Youtube par exemple.³²⁹

Le témoignage d'Aníbal, de Barrio Calavera, allait dans le même sens : son groupe ne plaît peut-être pas à tout le monde, mais il peut compter sur un public fidèle et enthousiaste dans la capitale, proche, selon eux de ce qu'ils sont et représentent.

Les conservateurs, les gens qui vivent en province et qui sont très attachés à la tradition et au folklore ne se sentent sans doute pas du tout représentés par Barrio Calavera. Ce qu'on fait c'est le résultat des circonstances, on s'en fiche de ne pas avoir ce qu'ils appellent « l'identité ». L'identité c'est la vie elle-même qui te la donne, ce que l'on lit, ce que l'on écoute... Entrer dans un cliché c'est se mettre des barrières, c'est pas dans ce sens-là que va l'esprit du groupe. Sans doute parce qu'on vient de courants différents, punk, *underground*. Mais entrer dans un stéréotype au niveau de l'identité je trouve que ça n'a pas de sens.³³⁰

Le pari de Barrio Calavera reflète celui de l'ensemble de la scène alternative : créer une musique ou un art graphique qui leur plaise et qui leur ressemble et en vivre. La recette semble réussie lorsque l'on voit la progression de l'audience et de la visibilité de ces artistes. Toutefois, au moment de notre enquête, il leur était encore relativement compliqué d'atteindre tous les secteurs sociaux comme le souhaitait José, de La Nueva Invasión, et de jouer dans les *conos*. Il racontait ainsi qu'ils avaient souhaité, avec le nom de leur groupe, raconter leur propre histoire. Ils voulaient ainsi faire apparaître le mot « invasion » et hésitaient entre plusieurs idées comme « Invasión Amaru » ou « Los Invasores del Triunfo ». La veille d'un de leurs premiers concerts, en 2010, pour un concours organisé par la PUCP, ils n'avaient toujours pas de nom de groupe, José se souvient alors d'un coup de téléphone de Luis Antonio :

Il m'a dit : « Il nous faut un nom pour demain, il faut penser à ce que l'on veut, non ? On veut ce concept d'invasion, okay ? Bon, nous on est fils et petits-fils de migrants, on est comme une nouvelle invasion. » Et c'est ça qui est resté ! Oui, parce que nous, on est dans un autre contexte, on n'envahit pas d'espaces physiques, des terrains vides, c'est autre chose, quelque chose de nouveau dans les arts et le discours.³³¹

³²⁹ « *Creo que el público va a ver tocar una banda porque se siente identificado con lo que transmite este grupo. Es lo que pasa con la renovación de la chicha y la fusión, eso le gusta a la gente porque les representa, de la misma manera que representa nuestros gustos y nuestra vida propia. Una vez que llegaste al público, hay que consolidarlo gracias a un circuito de difusión y a menudo crear nuevos circuitos como las redes sociales y Youtube por ejemplo.* », Francisco Ramírez, 2016.

³³⁰ « *Los conservadores, la gente que vive en provincia y que está muy metida con la tradición y el folclor no se sienten identificados con Barrio Calavera. Lo que hacemos es producto de las circunstancias, no nos importa no tener lo que ellos llaman "identidad". La identidad te la da la vida misma, lo que uno lee, lo que uno escucha... Ponerse en un cliché es ponerse una barrera, no va por allí la onda de la banda. Supuestamente porque venimos de corrientes diferentes, punk, underground. Pero ponerse en un estereotipo al nivel de lo de la identidad no me parece relevante.* », Aníbal Dávalos, 2017.

³³¹ « *Me dijo : "Necesitamos un nombre para mañana, hay que pensar en lo que queremos ¿no? Queremos el concepto de invasión ¿okay? Ya pues, nosotros somos hijos y nietos de migrantes, somos como una nueva invasión". ¡Y así quedó! Sí, porque estamos en otro contexto nosotros, no se invade espacios físicos, terrenos vacíos, no, es otra cosa, algo nuevo en las artes y en el discurso.* », José Vargas Canaza, 2016.

Ce dernier était relativement lucide lorsqu'il nous parlait du public du groupe, l'année suivante : « Nous sommes pas mal écoutés par les jeunes de la nouvelle classe moyenne, les gens qui font des études universitaires. Mais je crois que nous ne sommes pas écoutés par les classes très très populaires »³³². Effectivement, cette nouvelle classe moyenne dont parle José, ce sont des jeunes qui sont pour la plupart des petits enfants de migrants et vivent par exemple dans les districts du *cono* Nord. Leurs parents ou grands-parents sont installés et établis à Lima depuis plusieurs décennies, ces derniers ont pour la plupart construit leur vie dans la capitale et ont connu le fameux « *progreso* » ou « *éxito del migrante* » que nous avons déjà mentionné. Ces personnes, qui ont pour leur grande majorité moins de 30 ans, sont des adeptes des réseaux sociaux et sont assez mobiles dans la ville que ce soit pour se rendre dans leurs universités ou pour sortir. Elles sont ouvertes aux influences internationales et aussi relativement conscientes des réalités de leur pays, qu'il s'agisse de la diversité culturelle comme de la corruption de la classe politique, grâce leur formation universitaire et au fait qu'elles choisissent les médias auprès desquels ils chercheront des informations. Ces jeunes adultes ne regardent pas ou peu la télévision et s'ils écoutent la radio, ce sera parce qu'ils sont dans un espace où elle s'entend, comme un bus, et non à partir d'une volonté propre. C'est précisément à ce groupe que s'adressent en premier lieu les artistes, c'est-à-dire à leurs pairs, socioéconomiquement parlant. Le désir d'atteindre des classes populaires voire carrément pauvres nous sera très souvent exprimé, les artistes souhaitant proposer des productions auxquelles tous les Péruviens puissent accéder. Malheureusement, les moyens de diffusion numériques ne sont pas ceux qui fonctionnent le mieux concernant l'offre culturelle dans ces secteurs sociaux qui, bien que communiquant par la messagerie de Facebook ou l'application Whatsapp par exemple, consomment en majorité de la musique et de l'audiovisuel par la radio et la télévision³³³. La *gráfica popular* telle qu'elle est revisitée par les plasticiens, ne fera peut-être pas réellement sens dans ces secteurs-là où elle est présente dans le paysage urbain quotidien comme un moyen de communication et non comme une possible œuvre d'art. La classe moyenne et moyenne haute est en pleine progression et, outre les études supérieures des jeunes qui la composent, on retrouvera chez ces derniers le discours progressiste qui condamne les dérives du néolibéralisme tout en restant, là aussi, en dehors de tout engagement partisan. On notera un grand intérêt pour les différentes cultures péruviennes, qu'il s'agisse de cultures urbaines, andines, côtières ou

³³² « *Somos bastante escuchados por la nueva clase media, la gente que hace estudios universitarios. Pero creo que no somos escuchados por las clases muy muy populares.* » José Vargas Canaza, 2017.

³³³ Selon les chiffres donnés par l'enquête « Radiografía social de los gustos musicales en el Perú » (*op. cit.*).

amazoniennes, dont ils dénoncent autant la disparition que la folklorisation et la marchandisation. Ils sortent à Barranco et dans le Centro de Lima, que ce soit pour soutenir des événements organisés par les groupes, se divertir ou encore participer à de grandes manifestations.

Lorsque nous avons réalisé nos enquêtes auprès du public des concerts pour essayer de comprendre ce qui les attirait dans ce type d'événements³³⁴, nous avons pu dégager deux types de motifs qui, loin d'être contraires l'un à l'autre, sont parfois évoqués dans un même discours. Le premier serait l'envie de se divertir, boire de l'alcool et de faire la fête, le second serait plus d'ordre symbolique, avec la volonté de soutenir la scène indépendante en assistant aux événements qu'elle organise. Mauricio, étudiant en communication de 29 ans, rencontré dans un concert dans le Centro de Lima nous expliquait ainsi que ce qui lui plaisait, c'était avant tout la musique : « J'aime leurs rythmes, chanter avec eux, l'enthousiasme qu'ils mettent dans leur musique, ils sont joyeux ! »³³⁵. Carla, jeune diplômée en architecture de 25 ans, était également présente dans l'optique de s'amuser à Barranco pour un concert de juillet 2017, « Je suis venue avec mes amis pour faire la bringue et danser, on s'amuse beaucoup avec ces groupes »³³⁶. D'autres personnes, comme Katty et Eduardo, respectivement 23 et 22 ans, étudiants en sciences sociales à la PUCP, étaient plus intéressés par le discours du groupe qui jouait, en l'occurrence La Nueva Invasión, en 2016 dans le Centro. Eduardo m'expliquait se reconnaître dans les paroles et dans le discours contestataire du groupe : « Nous étions à la manifestation contre Keiko cet après-midi³³⁷. Être ici ce soir c'est important pour soutenir leur discours, surtout en ce qui concerne la corruption, on en a assez d'être pris pour des imbéciles par les politiques du pays »³³⁸. D'un point de vue global, comme le montre le rapport en annexe concernant le public de La Nueva Invasión³³⁹ et qui reflète en réalité l'ensemble du public de la scène indépendante, la connivence entre les artistes et le public est extrêmement forte. Ils font partie de la même génération, ont des parcours d'études supérieures similaires et sont

³³⁴ Les enquêtes ont été réalisées entre mars 2015 et août 2017 et comptent 25 concerts organisés à Barranco et dans le Centro de Lima pour la majorité. Ces concerts pouvaient très fréquemment regrouper deux à trois groupes avec lesquels nous avons travaillé. Afin de respecter l'anonymat souhaité par certaines des personnes avec qui nous nous sommes entretenues, plusieurs prénoms ont été changés.

³³⁵ « *Me gustan sus ritmos, cantar con ellos, las ganas que le ponen a su música, ¡son muy alegres!* », Centro de Lima, 2016.

³³⁶ « *Vine con mis amigos a juerguear y bailar, nos divertimos mucho con estas bandas.* », Barranco, 2017.

³³⁷ Entre mars et juin 2016, au moment des élections présidentielles, de nombreuses manifestations s'opposant à la candidature de Keiko Fujimori s'organisèrent dans le Centro de Lima.

³³⁸ « *Fuimos a la marcha en contra de Keiko esta tarde. Estar aquí esta noche es importante para apoyar su discurso, sobre todo en cuanto a la corrupción, estamos hartos que los políticos del país nos tomen por tontos.* », Centro de Lima, 2016.

³³⁹ Cf. Annexe 27.

préoccupés par les mêmes thématiques politiques et personnelles, qu'il s'agisse d'un ras-le-bol général vis-à-vis de la classe politique et de la catégorisation identitaire, autant que d'histoires d'amour, des envies et du plaisir de la fête, comme de la conscience de leur capacité et de leur devoir d'agir pour changer un système qu'ils critiquent.

José Carlos, avec sa marque *Faite*, s'inscrivait dans cette idée de connivence concernant des traits culturels partagés et qu'il faut, selon lui, valoriser. Le nom-même de sa marque, *Faite*, est un mot d'argot populaire, et il souhaite que les gens se sentent fiers à partir de ce qu'ils sont et de leur culture et cela passe aussi par le vocabulaire qu'ils emploient :

C'est un mot qui est dans la tête de la plupart des Péruviens. À la base, c'est celui qui est un voyou, une racaille, mais dans le monde de la pègre, c'est un titre. Ça vient de « *figth* » en anglais, se battre. Celui qui est « *faite* », personne ne le touche. Et ça s'est répandu, dans n'importe quelle profession et dans n'importe quel milieu, celui qui s'arrache c'est un « *faite* ». ³⁴⁰

En effet, comme le mot « *faite* », le vocabulaire employé dans les paroles des chansons et dans les graphismes, au même titre que les images, les notes et les couleurs, sont sans doute les éléments les plus importants et efficaces pour créer une complicité avec un public et fédérer ce dernier autour d'une proposition artistique et organisationnelle commune. Nous allons voir maintenant qu'au-delà de partager, avec leur public, des parcours et des situations socio-économiques similaires, les artistes renforcent leur audience par ce qu'ils transmettent dans leurs créations. Référents culturels, aspirations, humour et surtout esprit rebelle, nous allons voir comment ils créent un cocktail discursif, graphique ou musical particulièrement séduisant pour les jeunes Liméniens de classe moyenne.

2.3.3 Mettre en avant un discours et un esprit contestataires

Parmi les floclages de t-shirts, les peintures murales et les paroles de chansons, se détachent trois grandes catégories thématiques à partir desquelles les artistes de la scène indépendante construisent leur image. La première catégorie sur laquelle nous nous pencherons est de l'ordre d'une prise de position politique et est souvent nourrie par des événements marquants que connaît le pays. La deuxième thématique que l'on retrouve correspond à une valorisation de la diversité culturelle du pays et de l'héritage culturel que les artistes revendiquent avoir reçu et

³⁴⁰ « *Es una palabra que está en la cabeza de la mayoría de los peruanos. A la base, es el maleado, el achorado, pero en el mundo del hampa, es un título. Viene de "figth" en inglés, pelear. Él que es "faite", nadie lo toca. Y se difundió, en cualquier oficio y en cualquier ámbito, el que se saca la mierda es "faite".* », José Carlos Carcelén, 2017.

transformé. Enfin, la troisième catégorie thématique, qui découle directement de la seconde, concerne les discours que les artistes ont sur eux-mêmes et ce qu'ils veulent donner à voir de leur personnalité, qu'il s'agisse de traits d'humour, d'un état esprit festif et bon enfant ou de la façon dont ils envisagent leur identité.

« *El presente es de lucha* »³⁴¹

La lutte pour l'égalité des droits, contre la corruption ou pour la protection de l'environnement sont des thématiques que l'on rencontre très fréquemment dans les créations musicales et graphiques. La prise de position politique, la dénonciation des injustices et l'appel à l'action à partir d'évènements contemporains concrets, sont ainsi au cœur d'une grande partie des chansons et des slogans et peuvent évoluer en fonction de l'actualité. Certains sujets, comme le combat contre racisme sont récurrents et font partie des fers de lance des artistes. Le *Ska multiracial* de Barrio Calavera, sorti en 2010 est sans doute une de leurs créations pourvue du discours anti-raciste le plus direct et évident, rappelant que la couleur de peau n'a pas d'importance et invitant les gens à lutter contre les discriminations, comme on peut le lire dans l'extrait suivant :

*El racismo y la discriminación
hacen daño pa'el corazón.*

*Hace daño pensar que el color de la piel te vaya a acomplejar,
hace daño pensar que te creas mejor que los demás.*

*Alza tu mano y ponte a pensar,
alza tu mano y ponte a luchar.
Esto tiene que cambiar,
seguro que va a cambiar.*³⁴²

À ce *leitmotiv* thématique qui sera souvent couplé, comme nous le verrons un peu plus loin, d'une valorisation de la diversité culturelle péruvienne, s'ajoutent des sujets d'actualité que l'on retrouvera en particulier dans les productions graphiques. Par exemple, les manifestations et le mouvement « *Ni una menos* »³⁴³ de 2016 ont inspiré les graphistes de la

³⁴¹ « Le présent, c'est la lutte », détail d'un graphisme d'Amapolay, 2016. Cf. Annexe 21, Image 3.

³⁴² « Le racisme et la discrimination / font mal au cœur. / Cela fait mal de penser que la couleur de ta peau va te complexer, / cela fait mal de penser que tu te crois meilleur que les autres. / Lève la main et commence à penser, / lève la main et commence à lutter. / Ça doit changer, / c'est sûr que ça va changer. »

³⁴³ En français « Pas une de moins », ce mouvement dénonçant les violences faites aux femmes et les féminicides a débuté en Argentine en 2015 et s'est diffusé dans plusieurs pays latino-américains comme le Pérou avec d'importantes manifestations.

marque Amapolay qui s'étaient engagés dans la lutte contre les violences de genre. Ils ont ainsi créé une affiche qui a ensuite été reprise pour un flochage de t-shirt où l'on pouvait lire : « *Insiste en construir desde el amor* », « *Vivas nos queremos* »³⁴⁴ et, sur une sorte d'écusson, « *El presente es de lucha* », « *Autodefensa, autogestión, autoeducación* »³⁴⁵, avec le dessin d'une femme portant des gants de boxe. Si nous remontons quelques mois en arrière, en mai 2016, la lutte se concentrait sur les élections présidentielles pour éviter l'élection de K. Fujimori. Les graphistes avaient alors multiplié les affiches et pancartes avec lesquelles ils défilaient au cours des grandes manifestations qui ont eu lieu entre les deux tours. Ceci fut une de leurs prises de position politique des plus marquées et il ne s'agissait cependant pas d'une position « en faveur » d'un autre candidat mais plutôt d'un « *Fujimori nunca más* »³⁴⁶. L'anti-fujimorisme est extrêmement présent dans le discours des artistes qui ne cessent de dénoncer les exactions commises par l'ex-président et la corruption de son banc politique. Los Chapillacs, eux, choisirent le sarcasme pour parler de la période Fujimori, avec leur chanson *El mitín del chino* où un homme raconte sa joie d'aller danser à l'occasion d'un meeting du « *Chinois* », le surnom populaire d'A. Fujimori. Ce dernier multipliait les événements de propagande politique d'apparence festive, en particulier à l'occasion de son premier mandat, avec des concerts de *cumbia* péruvienne qu'il présidait et qui rendirent célèbre la chanson *El baile del chino* que nous avons évoquée plus haut. Au milieu de la chanson de los Chapillacs, rythmée et joviale, on trouve un couplet parlé qui n'a, lui, rien de festif et donne un aperçu de la terrible inflation et de la crise économique que traversait le pays dans les années 1990 :

Es así que la lata de leche evaporada que costaba en la calle 120 mil intis³⁴⁷, costará a partir de mañana 330 mil intis. El kilo de azúcar blanca que solo se conseguía a 150 mil intis, costará a partir de mañana 300 mil intis. ¡Qué dios nos ayude !³⁴⁸

La chanson se poursuit en appelant à danser et à profiter de la fête. Ces meetings festifs étaient très médiatisés et montraient une population heureuse et célébrant son président, un

³⁴⁴ « Persiste à construire à partir de l'amour » et « Nous nous voulons vivantes ».

³⁴⁵ « Le présent, c'est la lutte », « Auto-défense, autogestion, auto-éducation ».

³⁴⁶ « Plus jamais Fujimori ». Cette phrase était le slogan le plus scandé dans les manifestations de cette période, devenu le cri de ralliement « classique » des anti-Fujimori.

³⁴⁷ L'inti est la monnaie qui a remplacé le *sol de oro* de 1985 à 1991. Il s'agissait d'une initiative du gouvernement d'A. García pour combattre l'inflation avec une monnaie plus forte (1 inti équivalait à 1000 soles de oro). Mais l'inflation continua de progresser de façon exponentielle jusqu'à ce que l'inti soit remplacé par le *nuevo sol*, qui est la monnaie actuelle (1 nuevo sol équivalait alors à 1 millions d'intis).

³⁴⁸ « Et c'est comme ça que la boîte de lait concentré qui coûtait 120 mille intis dans la rue, coûtera 330 mille intis à partir de demain. Le kilo de sucre blanc que l'on trouvait à seulement 150 mille intis, coûtera 300 mille intis à partir de demain. Que dieu nous vienne en aide ! »

puissant matériel de propagande politique permettant d'occulter les réalités de la crise économique et surtout les crimes que commettait le gouvernement.

Les groupes ne s'en tiennent bien évidemment pas à critiquer le fujimorisme et l'on retrouvera ainsi un appel à la méfiance voire un discrédit vis-à-vis de l'ensemble de la classe politique qui se détache plus par ses scandales de détournements de fonds et de blanchiment d'argent que par des propositions ou des actions réellement porteuses pour le pays et ses habitants. La chanson *Kumbia Faite* de Barrio Calavera met ainsi sur le même plan les politiques et les dictateurs, les délinquants ou les criminels : « *esos no son faite* » (« ceux-là ne sont pas faite »), dans le sens qu'ils ne sont ni honorables, ni des exemples de durs à cuire :

*Los políticos / dictadores / los opresores / arrebatadores / los violadores,
secuestradores / asesinos de ilusiones. / Los demagogos / mentirosos / los clasistas / también
racistas / imperialistas / ¡esos no son faite !³⁴⁹*

Au moment de la campagne pour les élections présidentielles de 2016, La Inédita sortit aussi un titre dénonçant la corruption et la mauvaise foi de la classe politique, alors que l'accès au second tour semblait une évidence pour K. Fujimori. Avec *Ya mucho roche*, les musiciens exprimèrent littéralement un ras-le-bol : « Là, c'est trop de honte », ou « Là, c'est trop de scandale » pourrait se traduire ce titre. Les paroles énumèrent les scandales, les crimes et délits commis par les hommes politiques, A. Fujimori en tête, alors que la loi oblige les citoyens péruviens à aller voter pour l'un d'entre eux. La Inédita les appelle les « *otorongos* » (les « jaguars »), en référence à un dicton que l'on peut entendre fréquemment pour critiquer les congressistes, les membres du pouvoir législatif et les responsables du système judiciaire : « *Otorongo no come otorongo* » (soit « Le jaguar ne mange pas de jaguar »). Cette phrase et le fait de donner ce surnom aux congressistes dénonce le fait que ces derniers ne seraient pas inculpés pour des activités illicites, car les personnes chargées de faire appliquer la loi et de les sanctionner, soit le pouvoir judiciaire, sont eux aussi congressistes. L'activité frauduleuse des uns serait ainsi couverte et protégée grâce à la corruption des autres, rendant totalement impossible les condamnations et fortifiant l'organisation mafieuse d'une grande partie de la classe politique. La chanson de la Inédita dénonce ainsi cette impunité et le fait que les Péruviens se retrouvent en quelque sorte « contraints » de contribuer à ce que cet état de fait se perpétue à chaque élection, où ils se retrouvent obligés de voter pour les mêmes figures politiques que celles qui sont déjà au cœur de scandales judiciaires :

³⁴⁹ « Les politiques / dictateurs / les oppresseurs / extorqueurs / les violeurs / kidnappeurs / assassins d'espoir. / Les démagogues / menteurs / les classistes / aussi racistes / impérialistes / ceux-là ne sont pas faite ! ».

*Ahora el domingo tengo que ir a votar
 se supone que lo mejor tengo que pensar
 pero ¿cómo hago pa' poderme olvidar
 de las cosas que ya hicieron antes de postular?
 [...]

 Es que la firme
 por quien vas a votar,
 izquierda o derecha
 a mí me da igual
 corruptelas y burradas
 han habido por cientos.
 Ya mucho roche para estarles creyendo.³⁵⁰*

Outre la dénonciation d'une hégémonie des politiques corrompus au sein du pouvoir, un des grands thèmes que l'on retrouve dans le discours des musiciens et des graphistes renvoie à la défense des droits des peuples indigènes. C'est surtout de l'Amazonie dont il est question, où les populations subissent de plein fouet l'impact environnemental déplorable des exploitations minières et forestières. Samuel Gutiérrez postait ainsi sur Facebook en 2015 un graphisme sur lequel figurait un visage peint de motifs de *kené* shipibo³⁵¹, entouré des phrases « *Amazonía resiste. La selva no se vende, la selva se defiende* »³⁵². Il reprit ce graphisme un peu plus tard dans la même année, dans le cadre de la lutte pour la préservation d'un autre « territoire », cette fois-ci urbain : le bidonville de Cantagallo à Lima où s'était installée, à la fin du siècle dernier, la plupart de la communauté Shipibo ayant migré vers la capitale. Samuel avait alors remplacé la première phrase de son affiche par « *Cantagallo resiste* », le nouveau slogan de lutte contre le projet de planification urbaine *Río verde* qui allait expulser la communauté pour construire des espaces verts sur les berges du fleuve Rimac, bordant le quartier. En novembre 2016, lorsqu'un incendie dévasta Cantagallo, laissant des centaines de familles sans abri, le visuel de 2015 fut utilisé pour faire l'affiche d'une session de concerts organisés pour récolter des fonds pour aider la communauté³⁵³.

L'Amazonie, ses populations et la thématique environnementale se retrouvent également au niveau musical, comme chez La Nueva Invasión, avec des titres tels que *Todo es uno* qui invite à prendre conscience de l'importance de la préservation de cet espace et dont voici un extrait :

³⁵⁰ « Ce dimanche je dois aller voter / paraît que je dois penser à ce qui est le mieux / mais comment je fais oublier / les choses qu'ils ont faites avant de se présenter ? / [...] Une chose est sûre / c'est que quel que soit ton vote / gauche ou droite / pour moi c'est pareil / des corruptions et des âneries / il y en a eu par centaines. / Bien trop de scandales pour les croire. »

³⁵¹ Le *kené* est un type de dessin géométrique propre aux communautés Shipibo de l'Amazonie.

³⁵² « L'Amazonie résiste. La forêt ne se vend pas, elle se défend ». Cf Annexe, Image 7.

³⁵³ Cf. Annexe 20, Image 8.

*Somos tierra, ¿no lo ves?
hay cemento en tus pies.
Somos aire ¿no lo sientes?
hay humo en tu mente.
Somos agua, ¿no me crees?
hazme un agujero y verás como goteo.*

*No sé qué hace al hombre inmortal,
pero no creo que sea comprar.
Quizás sembrar, cultivar, dejarle algo al que vendrá.
Menos bosques, menos ríos,
menos lagos y animales.
Calladitos nos quedamos, si nos ponen más canales*

*Si la noche es de la luna, si el día es del sol,
no queremos que la tierra sea de la corporación.³⁵⁴*

Le discours sur les Andes a, lui, tendance à se construire selon une perspective différente de celle au travers de laquelle on parle de l'Amazonie, écologique et empreinte de revendications territoriales. Les Andes seront ainsi plutôt envisagées comme un creuset culturel et avec un point de vue centré non pas sur l'aspect environnemental, législatif ou géographique, mais plutôt sur l'aspect social, historique et culturel. En ce qui concerne la défense et la reconnaissance des différentes communautés indigènes péruviennes, notons que l'on peut retrouver dans les productions de ces artistes une orientation qui se détache nettement de l'indigénisme et des teintes paternalistes qu'il pourrait avoir. Ils se positionnent différemment, avec des phrases qui encouragent ces communautés à agir. Amapolay vend par exemple des t-shirts avec un flochage portant la phrase « *Pueblos originarios en resistencia* »³⁵⁵ et des personnages portant les vêtements traditionnels de différentes communautés du pays. Les artistes ne prendraient donc pas place comme « défenseurs » de ces groupes – dans le sens où ils agiraient à leur place pour ce qu'ils estiment être leur bien – mais soutiennent leur « résistance » face à une oppression ou une menace, qu'il s'agisse de la pression exercée par les multinationales sur leur territoire comme celle d'une dégradation ou d'une folklorisation édulcorée de leur patrimoine matériel et immatériel pour correspondre aux attentes du tourisme de masse. Dans le même registre thématique, la marque Faite a ainsi sorti un t-shirt avec un dessin du visage de Túpac Amaru II³⁵⁶ sur l'avant et, dans le dos, la phrase : « *Aquí solo hay*

³⁵⁴ « Nous sommes faits de terre, tu ne le vois pas ? / Il y a du ciment sur tes pieds. / Nous sommes faits d'air, tu ne le sens pas ? / Il y a de la fumée dans ton esprit. / Nous sommes faits d'eau, tu ne me crois pas ? / Fais-moi un trou et tu verras comme ça goutte. / Je ne sais pas ce qui rend l'homme immortel, / mais je ne pense pas que ce soit acheter. / Peut-être semer, cultiver, laisser un petit quelque chose au suivant. / Moins de forêts, moins de fleuves / moins de lacs, et moins d'animaux. / Nous restons bien silencieux, s'ils nous mettent plus de chaînes de télévision. / Si la nuit est à la lune, si le jour est au soleil, / nous ne voulons pas que la terre soit à la corporation. »

³⁵⁵ « *Peuples originaires en résistance* ». Cf. Annexe 21, Image 5.

³⁵⁶ De son vrai nom José Gabriel Condorcanqui Noguera (1738-1781), leader de la rébellion indigène contre la colonie espagnole en 1780. Graphisme réalisé par l'artiste Cherman Quino.

dos culpables. Tú por oprimir a mi pueblo y yo por intentar liberarlo »³⁵⁷, signé « José Gabriel Condorcanqui ». Cet hommage à la lutte contre l'hégémonie coloniale était, pour José Carlos Carcelén, une façon de diffuser une certaine culture historique, qu'il estime être absente de l'éducation, et d'inciter les gens à avoir un regard critique. Cette phrase était, pour lui, un appel à être un observateur avisé des luttes et conflits, un acteur conscient de la complexité des enjeux qui accompagnent chaque action politique ou sociale : héros, victimes ou bourreaux étant des catégories conditionnées par le contexte historique, par la position et les intérêts de chacun au sein du conflit et par le point de vue de l'histoire officielle. Cet exemple d'appel à une lutte consciente passe ainsi par une réhabilitation des symboles péruviens, selon José Carlos, qui nous racontait le danger des amalgames et regrettait amèrement que Túpac Amaru ait pu devenir une figure associée au terrorisme pour de nombreux Péruviens :

Pour la fête nationale, tout le monde doit mettre le drapeau sur son balcon. En 2010 je crois, il y a un monsieur à Miraflores qui a pris un de nos t-shirts de Túpac Amaru et il a découpé le flochage du visage et il l'a mis sur le drapeau du Pérou, dans la bande blanche au milieu. Le drapeau comme ça c'était le drapeau du MRTA, mais avec un autre graphisme pour Túpac Amaru, et avec des armes en dessous. Là ce n'était pas le blason du MRTA, puisque c'était notre graphisme. Et il a mis ça sur son balcon, pour la fête nationale, à Miraflores ! C'est devenu la nouvelle du jour ! Pourquoi ? Parce que les culs-bénis qui vivaient autour ont dit : « Il y a un drapeau du MRTA sur le bâtiment ! ». Et le mec il était en train de travailler à son bureau, et du coup il ne pouvait pas l'enlever. Alors ils ont dû envoyer un policier par les toits. Il l'a décrochée et pour faire de ça un acte héroïque, il l'a déchirée depuis le balcon, comme pour dire « J'ai achevé l'ennemi ! ». Quand le propriétaire est arrivé, ils l'ont menotté comme un délinquant [...]. Ils se sont rendus compte que ce monsieur, non seulement était apolitique, qu'il n'avait aucun type de relation avec quelque parti que ce soit, mais qu'en plus il travaillait dans une agence de publicité, là où sont les gens aisés et supposément respectables. [Rires] Il a dû faire des excuses publiques et ça c'est parce qu'il était à Miraflores. Je suis sûr que si ça s'était passé dans les *conos* ça aurait été différent, les médias n'en auraient pas parlé. Et nous, avec Cherman qui fait les dessins, on a décidé de prendre Túpac Amaru comme icône de notre marque à partir de ce moment-là.³⁵⁸

³⁵⁷ « Il n'y a que deux coupables ici. Toi d'opprimer mon peuple et moi d'essayer de le libérer ». Cf Annexe 19, Images 3.

³⁵⁸ « *Para fiestas patrias, todo el mundo tiene que poner la bandera en su balcón. En 2010 creo, un señor en Miraflores, agarró uno de nuestros polos de Túpac Amaru, le cortó el estampado de la cara y la puso en la bandera de Perú en la parte blanca. La bandera así era el escudo del MRTA, pero con otra gráfica de Túpac Amaru y con armas abajo. Pero no era el escudo del MRTA, porque tenía nuestra grafica. ¡Y lo puso para Fiestas Patrias en su balcón, en Miraflores! ¡Se volvió la noticia del día! ¿Por qué? Porque los cucufatos que había alrededor dijeron: "¡Hay una bandera de MRTA en el edificio!" Y el huevón estaba en su oficina trabajando, así que no se podía sacar. Entonces tuvieron que mandar a policía por los techos. La descolgó y como acto heroico la arranco del balcón como diciendo "¡Acabé con el enemigo!" Y cuando llego el dueño, lo amararon como delincuente [...]. Se dieron cuenta de que este señor, no solamente era apolítico, o sea que no tenía ninguna forma de relación con ningún activismo, ni partido político. Era un señor que trabajaba en una agencia de publicidad, donde están los acomodados y supuestamente la gente respetable. [Se ríe] Tuvo que hacer excusas públicas, y eso seguro porque estaba en Miraflores. Hubiera estado en los conos hubiera sido distinto, no hubieran hablado los medias. Y nosotros, con Cherman que hacía los dibujos, hemos decidido tomar a Túpac Amaru como icono de nuestra marca a partir de este momento.* », José Carlos Carcelén, 2017.

En dehors de son point de vue sur cette anecdote, José Carlos est tout de même certain qu'ils ont réussi, avec la marque Faite, à faire en sorte que de beaucoup de monde se rende compte qu'il n'y avait pas de sens à associer Túpac Amaru avec le MRTA ou Sentier Lumineux et ont voulu « réhabiliter » ce personnage historique : « Lui, il représente la lutte de l'opprimé contre l'opresseur. Pour la prochaine Feria, on va faire un drapeau de 3m sur 2m avec son visage et une explication en dessous »³⁵⁹. L'appel à la lutte et à l'action semble ainsi se faire à partir d'une substance, d'une base consistante et riche, d'une matière culturelle, historique et sociale que les artistes cherchent également à valoriser, à réhabiliter ou à transformer comme nous venons de le voir avec le cas d'un personnage historique qui était tombé en disgrâce depuis la fin du XX^e, à la suite de l'utilisation de son image par un groupe terroriste.

« *Con olor a cerro y a chicha* »³⁶⁰

Valoriser ses influences tout comme revendiquer une culture ouverte est un des classiques des artistes de la *movida*, que ce soit dans le cas de la *gráfica popular* comme dans celui des fusions de *cumbia*. En tête de ces reconnaissances ou valorisations culturelles, on trouve bien entendu le mouvement *chicha* dont l'aspect graphique et la palette sont totalement consubstantiels du travail des artistes plasticiens. Ils semblent prendre alors la *chicha* comme référence, dans le sens d'une entité culturelle inclusive, dépourvue de limites ou de contours marqués. Cela leur permet d'utiliser cette esthétique de différentes façons, que ce soit au niveau visuel avec la typographie et les couleurs ou au niveau symbolique avec des phrases et des personnages. Ces références et renouvellements du style ne se limitent pas à un but purement esthétique car ils deviennent les étendards de la valorisation d'une culture et d'un art considérés comme subalternes. Le « *Bienvenido a Lima la capital de la chicha* »³⁶¹ de Ruta Madre est sans doute un des exemples les plus évidents de volonté de reconnaissance de cette culture « populaire » qui irriguerait l'ensemble de la ville. Les graphistes de Brochagorda appellent, eux, à une « *Revolución chicha* », une révolution symbolique « *Con olor a cerro y a chicha* », aux nuances de prise de conscience collective de la diversité culturelle de la ville.

³⁵⁹ « *Él representa la lucha del oprimido contra el opresor. Para la próxima Feria, vamos a hacer una bandera de 3m por 2m con su cara y una explicación abajo.* », José Carlos Carcelén, 2017.

³⁶⁰ « Avec un parfum de montagne et de *chicha* », cette phrase que l'on retrouve sur un graphisme de Brochagorda reprend le titre d'un article de U. Huapaya et L. Beraún, « *Se fue con olor a cerro y a chicha* », sur la mort du chanteur Chacalón, publié dans *La República* le 27 juin 1994. Cf. Annexe 11, Image 5.

³⁶¹ « Bienvenue à Lima la capitale de la *chicha* ».

La *chicha* est bien évidemment aussi à l'honneur chez les groupes de musique, qui n'hésitent pas à reprendre sur scène des standards des années 1990, comme certaines chansons emblématiques de Chacalón, pour le plus grand bonheur de leur public. Outre les reprises, on fera très fréquemment référence à ce genre musical que les artistes auront retravaillé. *Chicha en esteroides* de Los Truchas en est un très bel exemple, où la fusion musicale entre la *chicha* et un rock rugueux donne un mélange particulièrement dansant et énergique. Dans le répertoire de La Inédita on retrouve la chanson *Chicha chicha* qui, sans conteste, est celle qui les a fait connaître et rend un hommage à ce genre musical populaire, revisité avec un rythme de raggamuffin, qui commence sur ces deux couplets :

*Dicen la chicha está buena (x4)
y está buena ya la chicha la gente lo comenta.
Prepara ya la fiesta cuando viene con La Inédita
representando toda fulería
ya son cuatro días tirando rimas en la comisaría.*

*Es que esta chicha no la pueden parar.
Viene con raggamuffin es que los cerros lo vienen bailando.
Es que la firme mi pueblo me está apoyando.³⁶²*

Notons qu'à cette *chicha* et à ces racines populaires, les musiciens associent bien souvent une image de banditisme, de délinquance, de quartiers « chauds », qui pourraient être considérée comme un gage d'authenticité « populaire » du groupe. Nombreuses seront ainsi les chansons parlant de délinquants ou les gens de mauvaise vie, comme c'est le cas de *Madrugador* ou de *La caja registradora* de La Nueva Invasión, ou encore dans *La cumbia delincencial*, très explicite, de Los Chapillacs, dont voici un extrait :

*Es el baile de la cumbia delincencial
afilando los cuchillos en el penal (x4)*

*Hoy es domingo y no tengo plata
y una familia que alimentar,
en el mercado no queda nada
me voy al centro a recurrsear³⁶³.*

*En eso veo un par de gringas
con camarita y celular pero qué importa,
si tienen plata esas cositas les sobrarán.*

³⁶² « On dit que la chicha est bonne / et ça y est les gens disent que *chicha* est bonne. / Prépare la fête quand elle arrive avec La Inédita / qui représentent tous les bandits / cela fait quatre jours qu'ils balancent des rimes au commissariat. / Cette *chicha* ils ne peuvent pas l'arrêter. / Elle arrive avec du raggamuffin et les montagnes arrivent en la dansant. / Une chose est sûre c'est que mon peuple me soutient. »

³⁶³ Le terme « *recursear* » et un mot d'argot vient de « *recursos* » (« ressources ») et renvoie à l'action de se procurer des ressources, des biens matériels ou immatériels avec des méthodes irrégulières ou illégales, allant de l'arnaque au vol en passant par la falsification de documents par exemple.

*Es el baile de la cumbia delincuencial
con mi amigo Freddy Krueger vamos a tomar.*³⁶⁴

Les paroles et cette image sont relativement éloignées de la réalité de la jeunesse ou de la vie des musiciens et, bien que certains aient pu naître et grandir dans des conditions modestes, aucun n'a jamais fait partie de la délinquance et encore moins de la pègre. S'ils n'ont jamais eu à voler pour survivre, certains des artistes ont grandi dans des quartiers populaires et à mauvaise réputation. Cette origine, de la même manière que l'héritage d'une culture andine ou amazonienne sera, elle aussi, mise en avant et célébrée, renforçant toujours cette idée d'un groupe « populaire », dans le sens de « *de barrio* » (« de quartier » supposément « chaud », pour reprendre une expression en français). La chanson *Bocanegra*, de Barrio Calavera, du nom du quartier de Callao où a grandi Wincho, le chanteur, en est un très bon exemple. Les premiers couplets en donnent une image sans appel :

*En mi barrio las cosas son bien bravas
hay que cargar un cuchillo afilado
por si las moscas o algún malcriado
que nos quiera cerrar el negocio.*

*La policía no sigue nuestros pasos,
los tenemos amenazados.
Ya he jodido un pandillero la otra noche
Ahora voy a quemar la comisaría.*

*Eo, no te metas en mi barrio.
Eo, Alto Bocanegra.
Eo, no te metas en mi barrio.*³⁶⁵

Quel que soit le groupe de musique ou l'artiste, il semblerait qu'être de classe haute, avoir grandi ou de vivre dans un quartier chic ou, tout simplement, avoir fait des études dans une université privée et coûteuse soit presque quelque chose d'honteux et que l'on aura tendance à ne pas évoquer. Lors des entretiens et des discussions, on taira ces informations ou on évitera de les mentionner. Se dessinerait ainsi dans les paroles de certaines chansons, comme dans le discours des artistes, l'idée que l'on donne plus de crédit à une voix venue des classes

³⁶⁴ « C'est la danse de la *cumbia* délinquante, / en aiguisant les couteaux au pénitencier. / Aujourd'hui c'est dimanche et je n'ai pas d'argent / et une famille à nourrir, / au marché il ne reste rien, / je vais dans le centre pour me refaire. / Là je vois une paire de *gringas*, / avec appareil photo et téléphone portable, et alors ? / puisqu'elles ont de l'argent, ces petites choses, elles en auront d'autres. / C'est la danse de la *cumbia* délinquante, / avec mon ami Freddy Krueger nous allons boire. »

³⁶⁵ « Dans mon quartier les choses sont bien dures / il faut avoir un couteau aiguisé / au cas où, ou si un quelconque malappris / veut interrompre nos affaires. / Les policiers ne suivent pas nos traces, / nous les tenons sous la menace. / J'ai fichu en l'air le gars d'une bande l'autre soir, / maintenant je vais brûler le commissariat. / Eo, ne te ramène pas dans mon quartier. / Eo, Alto Bocanegra. / Eo, ne te ramène pas dans mon quartier. »

basses qui incarnent ce « populaire », que l'on opposera à celle des classes hautes et riches, moquées, dépréciées et auxquelles on ne voudra certainement pas être associé. Notons ici que l'origine populaire (soit, dans cas-là, de classe « basse » ou pauvre), si elle est souvent évoquée par les artistes comme, semble-t-il, un gage d'authenticité, n'est toutefois pas autant affichée ou importante que l'ascendance andine ou provinciale à laquelle on rendra hommage. Cette dernière apparaîtra la plupart du temps sous la forme de la reconnaissance de la valorisation d'un héritage symbolique familial et de la référence à des aïeux toujours proches de la « terre », de la nature ou des traditions dans un passé que l'on aura souvent tendance à idéaliser. L'hommage pourra se faire au travers d'une référence large et extrêmement consensuelle aux parents, comme c'est par exemple le cas dans *Paisita*³⁶⁶, un autre titre de Barrio Calavera, qui tient davantage d'un bref poème sur rythme de *huayno* à peine retravaillé et très dansant, que de la chanson à texte :

*Somos hijos de esta tierra
donde nacieron tus padres
y los padres de tus padres,
que sembraron el futuro
luchando día a día
para que tuvieras libertad.*

*Vámonos, vámonos,
paisita.
Vámonos, vámonos
sembrando alegría,
sembrando futuro vámonos.
Vámonos.³⁶⁷*

Les artistes pourront également avoir recours à des thèmes culturels plus précis, comme *La Nueva Invasión* qui reprend l'œuvre de José María Arguedas pour célébrer la culture andine dont ils revendiquent l'héritage. La chanson *Serpiente Dios*, que nous avons citée plus haut et qui reprend certaines phrases d'un long poème de l'écrivain à la gloire de Túpac Amaru est ainsi totalement empreinte d'une esthétique indigéniste romantique propre à la littérature arguédiennne. Les artistes l'introduisent d'ailleurs en concert par une brève chanson en quechua, *Amapolay*, faisant partie des chansons de *huayno* andines compilées par Arguedas³⁶⁸. Les

³⁶⁶ Le terme « *paisita* » n'a pas de traduction ou d'équivalence en français et correspond au nom affectueux que l'on donnera à un(e) compatriote, une personne avec qui on partage une origine géographique, qui vient du même « pays » que soi. « *Paisita* » correspondrait ainsi au diminutif de « *paisano* », la personne « du pays » et, dans ce cas-là, une personne venue de la même province.

³⁶⁷ « Nous sommes les fils de cette terre, / où sont nés tes parents / et les parents de tes parents, / qui ont semé le futur, / en luttant jour après jour / pour que tu sois libre. / Allons-y, allons-y, / *paisita*. / Allons-y, allons-y, / en semant la joie allons-y / en semant le futur allons-y. / Allons-y. »

³⁶⁸ Cf. Annexe 15.

références aux Andes et à un narrateur indigène sont ainsi fréquentes dans les chansons du groupe. Issue de leur album *Vitamina Inka*, dont le nom est relativement explicite quant à leurs sources d'inspiration, *Apu Kontiki*³⁶⁹ est un exemple de cet imaginaire andin mis en musique. On y retrouve la figure des *apus*, les montagnes sacrées, ainsi que la référence au mythe de l'Inkarri et sa dimension messianique d'un retour des forces ancestrales et de celles de la nature. L'extrait suivant est particulièrement représentatif :

*Pachamama va a despertar
Pachacamac va a regresar
Con la fuerza de la creación
Este es el power de esta canción.*

*Soy el viento, soy la piedra
Sospechoso donde quema.
Soy el viento,
Soy la piedra
Mi lado indio siempre suena.³⁷⁰*

Les Andes sont ainsi très présentes dans les images que l'on retrouve au travers des titres de *La Nueva Invasión* et nous verrons que ce sont également des symboles andins auxquels auront recours, entre autres, leur groupe de fans, (leur *comuna*), dans les concerts. Dans ce cas comme dans celui des autres groupes de musique et des artistes plasticiens ces discours musicaux, chantés, peints ou calligraphiés fonctionnent selon des ressorts relativement simples avec des référents accessibles et faisant sens pour le jeune public péruvien de classe moyenne-haute, allant vers un appel à prendre conscience de sa culture et à en être fier. Nous noterons à ce propos que Los Mirlos, eux, ne font pas référence à une ascendance amazonienne ou à un héritage culturel : ayant traversé, comme nous l'avons expliqué, les années 1980, 1990 et 2000, il « sont » la référence de *cumbia amazónica psicodélica*, style qu'ils revendiquent avoir eux-mêmes créé. Les plus grands succès, *La danza de los Mirlos*, *El sonido de los Mirlos* ou encore *Lamento de la Selva*, sont d'ailleurs des chansons instrumentales qui n'ont, en quelque sorte, pas besoin de paroles pour être totalement identifiables. Lorsque paroles il y a, elles seront relativement minimalistes, comme c'est le cas pour *La danza del petrolero*, où elles se résument à une phrase qui sera répétée en rythme : « *Está es la danza del petrolero / donde brota el oro negro* »³⁷¹. La spécificité sonore de ce groupe, qui a toujours été présentée comme

³⁶⁹ « *Apu Qun Tiksi Wiraqucha* » serait le nom complet en quechua du dieu créateur *Huiracocha* (dont l'orthographe varie) dont il est question dans ce titre.

³⁷⁰ « La Pachamama va se réveiller / Pachacamac va revenir / Avec la force de la création / C'est le *power* de cette chanson. / Je suis le vent, je suis la pierre / Celui que l'on suspecte là où ça brûle. / Je suis le vent, je suis la pierre, / mon côté indien résonne toujours. »

³⁷¹ « Voici la danse du pétrolier, / là où jaillit l'or noir ».

un marqueur de son identité amazonienne, suffit à elle-seule grâce à cette association que revendique et défend Jorge Rodríguez, le chanteur pour garantir une audience auprès d'un nouveau public, aussi friand de fusion que d'authenticité.

De manière générale, le fait d'être fils ou descendant de personnes ayant migré de province pour s'installer à Lima est une chose que les artistes s'approprient pleinement et qu'ils sont fiers de brandir et de revendiquer. « *Somos raíz* » disait un graphisme d'Amapolay, « *No somos originales, somos herederos* »³⁷², écrivait en fluo Brochagorda, des phrases sous la forme de *punchlines*, qui sont suffisamment ouvertes pour que chacun puisse se sentir représenté par ces floccages, ne précisant pas une ascendance ou une origine spécifique. « *Arte del pueblo para el pueblo* »³⁷³ de Ruta Madre se situe dans la même fibre de la défense d'une « culture pour tous » et d'une prise de conscience politique que chacun peut facilement s'approprier de par son caractère non-spécifique. Les t-shirts portant ce type de floccages fonctionneraient comme des accessoires « prêt-à-revendiquer » et que l'on peut facilement arborer car ils renvoient à des concepts ou à des références ouvertes et malléables. Dans le cas cité, par exemple, chacun est libre d'interpréter cette phrase selon ce qu'il estime être l'art et le peuple. Ces derniers exemples ont un caractère relativement consensuel et sont dépourvus d'une réelle prise de risque quant à leur succès auprès du public, mais ils matérialisent, dans ses grandes lignes, le discours pour le moins nébuleux des artistes de la *movida* indépendante. On serait ainsi toujours dans un appel fait aux Péruviens à prendre conscience de leurs origines extra-liméniennes et, par ce biais, de la diversité culturelle du pays, desquelles ils pourraient alors puiser force et inspiration pour agir dans le présent en s'engageant dans certaines luttes politiques et sociales.

Pour que ce type de discours fasse mouche, rassemble et fasse ainsi vendre des albums, des places de concert, des t-shirts et des sérigraphies, les artistes complètent cette prise de position politique et idéologique large par un autre discours sur ce qu'ils sont, un discours humoristique et festif, qui les rapproche de leur public.

« *Alegres y rebeldes* »³⁷⁴

« *Perú, peruanízate* »³⁷⁵, une calligraphie réalisée par Elliot Túpac en 2012, est une des phrases ayant sans doute eu le plus d'impact quant à la définition de ce que serait le Pérou et

³⁷² « Nous sommes les racines ». Cf. Annexe 11, Image 1 et Annexe 21, Image 4

³⁷³ « Art du peuple pour le peuple ». Cf. Annexe 22, Image 5.

³⁷⁴ Slogan du groupe Barrio Calavera, « Joyeux et rebelles », en français.

³⁷⁵ « Pérou, péruanise-toi ». Cf. Annexe 18, Image 3.

ses habitants. La phrase incite à laisser de côté les modèles culturels et de consommation étrangers qui ont été adoptés dans le pays (considérés comme des marqueurs de progrès et de réussite socio-économique) et à ce que les Péruviens assument ce qu'ils sont. En 2011, l'artiste peignait un mur dans le Centro de Lima avec les mots « *Cholo Soy* ». En l'exposant dans un lieu public, écrite dans le style de la *gráfica popular*, il revendiquait alors haut et fort, avec cette phrase, une identité que beaucoup ont pu essayer de cacher ou d'estomper pour contrer le racisme et les discriminations. Par cette représentation et cette matérialisation dans l'espace public, il donnait ainsi une sorte de légitimité ou d'officialité à cette identité partagée par une immense partie de la population liménienne, migrante ou descendante de migrants. Elliot nous racontait alors, à l'occasion d'un entretien de 2017, qu'il avait voulu peindre cette phrase au cœur de la ville pour interagir avec les gens qui pourraient enfin se sentir représentés par une création artistique.

Si Elliot se dit « *Cholo* », l'identité reste souvent en suspens et dans la continuité des discours politiques des artistes qui se sont contentés, pour le moins à leurs débuts, de donner une image de « fils de » migrants ou de personnes issues des classes moyennes et populaires. *Camina bonito*, chanson extraite du premier album de La Nueva Invasión (2011), est un très bon exemple de ce discours identitaire, lisse, inclusif et dans lequel chacun peut se retrouver, du simple fait qu'il se construit « en creux », selon des lieux communs facilement appropriables :

*Después de un tiempo miro al cielo para pedirte
que no me dejes sentir vergüenza, jamás.
Ni por estas manos, ni por esta piel.
Me la dio mi madre, me la dio mi padre al nacer.*

*Y antes que a mí se la dieron los suyos a ellos. (x3)
Camina, con orgullo.
Tu tiempo llegará.
Camina con orgullo.
Tu tiempo llegará, llegará.³⁷⁶*

Les discours semblent toutefois s'affiner et les positions s'affirmer d'avantage au fil de l'évolution des groupes et Barrio Calavera, par exemple, après avoir valorisé l'appartenance à un « *barrio* », finissent se moquer des cadres identitaires et des définitions dans lesquelles il semblerait que l'on essaie de les faire entrer. Ils sortent leur deuxième album qui porte d'ailleurs

³⁷⁶ « Au bout d'un moment je regarde le ciel pour te dire / de ne jamais me laisser me sentir honteux. / Ni de ces mains, ni de cette peau. / Ma mère me l'a donnée, mon père me l'a donnée lorsque je suis né. / Et avant moi, ce sont les leurs qui leur ont donnée. / Marche fièrement. / Ton jour viendra. / Marche fièrement. / Ton jour viendra, viendra. ».

le nom d'une chanson qui a retenu notre attention car elle transmet l'idée de la création d'une nouvelle identité dans laquelle ils se reconnaissent. Ils sont des « *Kumbiamerikan Rockers* », chanson que nous citons ici dans son intégralité :

*No somos peruanos, no somos paraguayos
ni brasileros, colombianos ni uruguayos.
No somos chilenos, no somos bolivianos
ni venezolanos, ni ecuatorianos.*

*No somos blanquitos, ni negros, ni chinitos.
Tampoco chatos, ni altos, ni bonitos.
No somos izquierdistas ni de derecha,
ni pacifistas, ni extremistas.*

Somos Kumbiamerikan Rockers.

*No somos peruanos, no somos paraguayos
ni brasileros, colombianos ni uruguayos.
No somos chilenos, no somos bolivianos
ni venezolanos, ni ecuatorianos.*

*No somos chicheros ni cumbiamberos.
Tampoco rockeros o metaleros.*

*No tenemos normas, no tenemos ley.
No tenemos congas, ni saxo, ni DJ.*

*Latinoamérica, sacúdete en mi cumbia.*³⁷⁷

Ils revendiquent, avec ce titre, une identité à l'image de leur musique, une fusion culturelle qui dépasse largement les frontières du Pérou et en fait des « américains » adeptes de « kumbia »³⁷⁸ et de rock. Ils se définissent ainsi par leurs goûts et leurs créations musicales et refusent les catégories préétablies pour mieux créer celle à laquelle ils s'identifient. Lorsque nous avons parlé de cette chanson avec Aníbal, le bassiste, il nous avait expliqué qu'elle était née d'une sorte de « ras-le-bol » ressenti par le groupe face aux promoteurs, aux journalistes ou à toutes les personnes qui leur demandaient s'ils se considéraient « plus rock »

³⁷⁷ « Nous ne sommes pas péruviens, nous ne sommes pas paraguayens / ni argentins, ni colombiens, ni uruguayens. / Nous ne sommes pas chiliens, nous ne sommes pas boliviens, / ni vénézuéliens, ni équatoriens. / Nous ne sommes pas des petits blancs, ni noirs, ni des petits chinois / Pas non plus des grands, ni des petits, ni des mignons. / Nous ne sommes pas gauchistes, ni de droite, / ni pacifistes, ni extrémistes. / Nous sommes des *Kumbiamerikan Rockers*. / [...] / Nous ne sommes pas des *chicheros* ni des *cumbiamberos*. / Pas non plus rockeurs ou métalleux. / Nous n'avons pas de règles, nous n'avons pas de loi. / Nous n'avons pas de *congas*, ni de saxo, ni de DJ. / Amérique latine, secoue-toi sur ma *cumbia*. »

³⁷⁸ L'usage de la lettre « k » en castillan pour remplacer le « c » ou le « qu » et produire le son [k] correspondrait à un symbole de rébellion contre les normes établies, quelles qu'elles soient. Le « k » étant une lettre que le castillan n'utilise que pour des mots venus de l'étranger (kiwi, karaoké, etc.), l'inclure dans des mots pour former « *arnakía* » ou « *kumbia* » était un signe d'esprit antisystème et d'une volonté de subversion. Nous noterons que cette modification orthographique se retrouve souvent dans les écrits relatifs au mouvement punk basque libertaire et indépendantiste des années 1980 et 1990, où l'on pourrait le voir comme une sorte d'appropriation du castillan par le basque qui, lui, utilise le « k ».

ou plus « *cumbia* » ou s'ils pensaient représenter le Pérou. Face à ces questions et, une fois de plus, à ces injonctions à se définir et à devoir se situer dans un éventail de catégories sociales et culturelles, ils ont écrit cette chanson qui vient répondre par le « non » à toutes les étiquettes qu'on aurait pu essayer de leur coller. Le titre dansant et enjoué a connu un rapide succès auprès de leur public qui se reconnaissait facilement, non pas forcément dans l'appellation « *Kumbiamerikan Rockers* », mais plutôt dans cette énumération de négations des identités que l'on souhaite lui imposer. Toutefois, ce ne fut pas la chanson qui eut le plus grand succès et celle qui est aujourd'hui la plus connue reste sans conteste *Este amor no es para cobardes*, que nous avons cité plus haut, hymne à l'amour du football, un thème qui unit les Péruviens et transcende totalement les classes sociales et les appartenances culturelles ou ethniques.

Le football comme les thèmes de l'amour ou de la fête, s'avèrent être ceux qui, en réalité, séduisent et fédèrent le plus le public autour de l'ensemble de la proposition culturelle des artistes de la scène indépendante. Ces personnes s'identifient ainsi sans doute plus facilement par le biais de marqueurs du quotidien qu'ils partagent avec les graphistes et les musiciens. Les peines d'amour comme la joie procurée par un match de football ou celle de s'enivrer gaiement entre amis seront ainsi autant de thèmes qui seront évoqués par leur public au moment d'expliquer ce qui les attire ou leur plaît chez ces artistes et leurs créations. Juan Carlos, le chanteur de Los Truchas, assumait et expliquait très bien le choix pour lequel le groupe avait opté : faire de la fusion *cumbia*-rock, mais à partir de thématiques qui avaient du sens pour eux :

Nous essayons de réécrire ce type de musique par la fusion. Beaucoup de notre inspiration vient de Chacalón. Nous avons des chansons d'amour, de désamour, du quotidien. Mais ce n'est plus le quotidien du Provincial, mais plutôt dans le quotidien des nouvelles classes des fils de Provinciaux. Je ne peux pas parler de la dureté que représente l'arrivée dans la ville et du fait de devoir être cireur de chaussures, mais plutôt de mon quotidien et de la dureté d'être un travailleur dans le secteur des services, disons. Et de toutes les relations sociales qui se créent aussi dans mon quotidien. C'est pour cela que la majorité de ce que l'on joue sont des chansons sont très liées aux thèmes de l'amour, de l'amitié et sont très en lien avec notre monde.³⁷⁹

Ces motifs ou thèmes (amour, amitié, diversion, alcool) que l'on retrouve dans les chansons sont ainsi en partie les mêmes que les grandes thématiques présentes dans le répertoire *cumbia* et *chicha* des années 1980 et 1990, la migration et la nostalgie de la terre natale en

³⁷⁹ « *Intentamos volver a escribir este tipo de música con la fusión. Mucha de nuestra inspiración es de Chacalón. Tenemos canciones de amor, de desamor, de lo día a día. Pero ya no es lo día a día del provinciano, pero más bien caso el día a día de las nuevas clases de hijos de provincianos. Yo no puedo hablar de lo duro que represente llegar a la ciudad y que tengo que limpiar zapatos, pero más bien de mi cotidiano y de lo duro que es ser un trabajador en el sector de servicios, digamos. Y todas las relaciones sociales que se crean en mi cotidiano. Por eso la mayoría de lo que tocamos son canciones muy ligadas a temáticas del amor, de la amistad, están muy vinculadas con nuestro mundo.* », Juan Carlos González, 2017.

moins. On retrouvera ainsi chez tous les groupes des chansons d'amour qui sont bien souvent des amours déçues ou qui terminent mal, comme chez Los Chapillacs avec *He traicionado tu amor*, qui s'inscrit, avec ce titre, dans la plus pure tradition de chansons d'amour tragiques où l'on noie sa peine dans l'alcool, thématique dont regorgeait le répertoire *chicha*. La fête et son lot de caisses de bières sont également à l'honneur, pour le bonheur du public qui cherche avant tout de la diversion dans les concerts. Cet esprit festif se retrouve, il nous semble, dans deux chansons en particulier : *La Nueva ya llegó* de La Nueva Invasión et *Bailando ska* de Barrio Calavera, deux titres devenus de véritables hymnes à la fête pour le public des concerts. Le premier, annonçant que « La Nueva est arrivée » et invitant le public à se préparer pour leur mélange musical, ouvre toujours les concerts du groupe et est souvent entonnée par une partie du public avant même que le concert ne commence. La chanson *Bailando ska*, fonctionne de la même manière, elle sera toujours jouée en clôture des concerts et sera le moment le plus fou et festif de l'évènement, attendu par un public qui sait qu'il va pouvoir se défouler dans un pogo³⁸⁰, « *Tomando cerveza y bailando ska* » comme y invitent les paroles. Ce titre est, musicalement parlant, comme son nom l'indique, plus proche du ska, mais joue lui aussi le rôle d'hymne du groupe et résume, tout comme « *Alegres y rebeldes* », une part de leur philosophie : faire une musique sur laquelle les gens s'amusent et dansent.

Notons qu'il n'y a pas que dans les concerts et leurs *pogos* que l'on s'amuse et l'humour, de l'espièglerie au sarcasme, est très présent dans les graphismes. Nous citerons par exemple le travail des artistes de Brochagorda qui n'hésitent pas à calligraphier certaines phrases plutôt amusantes et qui ont souvent un contenu politique, comme par exemple : « *Si los hombres quedaran embarazados, el aborto sería libre desde el neolítico* »³⁸¹, qui dénonce avec humour le fait que les instances décisionnelles et législatives soient dominées par une pensée patriarcale et machiste. Cindy et Gonzalo rient aussi de certains traits propres à leur génération et au mal-être qu'elle manifeste, souvent caractérisée par un attrait pour l'ésotérisme autant que par une tendance à l'hyper-analyse psychologique des individus, des comportements et des relations sociales : « *Mi mamá de un solo coscorrón te ordenaba los chakras, te limpiaba el aura y te ahoraba el psicólogo* »³⁸². Cet humour fonctionne car les artistes et leur public partagent, bien

³⁸⁰ Un « pogo » est, selon le dictionnaire Larousse, un « Style de danse issu du mouvement punk qui consiste à sauter dans tous les sens en essayant de bousculer les autres participants ». [En ligne] Consulté le 29/01/20.
<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/pogo/61973>

³⁸¹ « Si les hommes tombaient enceints, l'avortement serait autorisé depuis le néolithique », Cf. Annexe 11, Image 6.

³⁸² « D'un seul coup sur la tête, ma maman t'arrangeait les chakras, te nettoyait l'âme et t'économisait le psychologue ». Cf. Annexe 11, Image 7.

évidemment, les mêmes références, le même bagage culturel et intellectuel. Luis Antonio, le chanteur de La Nueva Invasión nous parlait d'ailleurs de l'humour comme d'une ressource pour faire passer un message et établir un lien, une connexion avec l'auditoire : « Il faut toujours essayer de trouver la façon de dire qui permet de créer un pont. Si tu ne peux pas le dire avec l'humour, tu peux le dire de façon poétique. Et si tu ne peux pas le dire de façon poétique, et bien tu peux le dire comme le dirait un *cobrador* de combi ! »³⁸³, nous expliquait-il, toujours à la recherche, selon lui, du niveau de langage idéal pour créer une complicité et un lien avec son public.

Le travail de Samuel, de Nidea-Familia Gutiérrez, est également marqué par un humour et un sarcasme particulier vis-à-vis de son pays et de ses habitants, à l'image de son premier graphisme qui fut remarqué par le public, « *Dolor de multitudes* »³⁸⁴, sur lequel on voyait un squelette portant un maillot de l'équipe nationale de football.

C'est un peu comme si j'avais imposé ma position par rapport au football. C'est une satire parce qu'on dit que le foot c'est une « passion de multitudes »³⁸⁵. Le cadavre porte le maillot des années 1970, le seul moment où le Pérou a brillé dans le foot. Ici, c'est plus une souffrance qu'une passion. Les gens qui sont fans dépensent beaucoup d'argent et de temps dans le foot, mais notre équipe ne représente rien, on perd toujours !³⁸⁶

Outre un certain côté provocateur, Samuel s'amuse également beaucoup des nouvelles modes et classiques apportés par la globalisation culturelle qu'il réinterprète en les mélangeant avec des éléments propres à une culture du péruvien. Nous pouvons ici citer sa revisite d'un *Startrooper*, un des soldats robots du film *Star Wars*, pour en faire un « *Tropicaltrooper* »³⁸⁷, portant un casque où figurent des fleurs dont le graphisme correspondait à celles des broderies que l'on peut voir sur les *polleras* andines. Ce type de clin d'œil, ces adaptations et réinterprétations de grands communs culturels mondialisés, à partir d'éléments locaux, peuvent être envisagés comme des appropriations qui feront mouche, par la connivence que créent ces objets ou discours, entre le public et les artistes. Nous noterons à ce propos qu'en ce qui

³⁸³ « Siempre hay que intentar de encontrar la forma de decir que crea un puente. Si no lo puedes decir con humor, lo puedes decir de forma poética. Y si no lo puedes decir de forma poética, ¡pues intenta decirlo como lo diría un cobrador de combi! », Luis Antonio Vicente, 2017.

³⁸⁴ « Douleur de multitudes », Cf. Annexe 20, Image 5.

³⁸⁵ L'expression vient du livre de l'Argentin Dante Gebel, sorti en 1998, *Pasión de multitudes – La pasión genuina de miles de jóvenes por la integridad*, qui raconte la recherche de valeurs par une masse immense de jeunes péruviens dans les événements footballistiques.

³⁸⁶ « Es un poco como si hubiera impuesto mi posición con respecto al fútbol. Es una sátira porque como se dice que el fútbol es "pasión de multitudes". El cadáver lleva la camiseta de los años 1970, el único momento en lo cual brilló el fútbol peruano. Acá es más un dolor que una pasión. La gente que es hincha gasta mucha plata y tiempo en el fútbol, pero nuestro equipo no representa nada, ¡Siempre perdemos! », Samuel Gutiérrez, 2017.

³⁸⁷ Cf Annexe 20, Image 9.

concerne l'humour et la satire, ces derniers ne fonctionnent qu'auprès d'un certain public péruvien ou qui a en tête les mêmes référents culturels que l'artiste, ce qui n'est pas forcément toujours le cas de la majorité. Ces recours convertissent alors des créations artistiques – par les connaissances requises pour leur intelligibilité – en objets qui viennent renforcer les liens entre un artiste et son public, qui partagent, dans les cas cités, le même humour ou le même plaisir à se jouer avec des symboles culturels exogènes et à se les réapproprier. Nous citerons ici, à propos du partage d'un humour particulier et de complicité, les *flyers* qui avaient été distribués par La Inédita pour faire la promotion d'un de leurs concerts dans le Centro, s'avérant tomber le même jour qu'une manifestation contre la grâce présidentielle dont allait bénéficier A. Fujimori fin 2017³⁸⁸. On pouvait voir sur ces derniers la figure de l'ex-président en habits rayés de détenu, un recours assumé par Adrián, le chanteur qui nous expliquait le jour-même :

Notre public est évidemment anti-fujimoriste et contre la grâce que PPK veut accorder à Fujimori, alors pour attirer l'attention, on a fait un *flyer* alternatif que l'on a distribué dans la manifestation. Ce n'est pas le *flyer* original. C'est le minimum si tu fais un évènement un jour comme aujourd'hui. Pour la *movida* indépendante, c'est ça le politiquement correct. C'est comme un courant de pensée dans lequel tu dois te mettre. Ne pas être de gauche c'est super mal vu, on te crucifie presque hahaha !³⁸⁹

Afficher un positionnement politique similaire à celui qu'attend son public de la part d'une « scène indépendante » ou « alternative » – positionnement qu'ils partagent – et le brandir à toutes les occasions s'avère donc être une des stratégies indispensables, un recours basique pour que s'établisse une forme de connivence entre les artistes et leur public. Sans ce partage d'une « idéologie », même si elle est extrêmement large et s'avère souvent être très peu développée ou dotée d'une réelle profondeur, il serait impossible pour les musiciens et les graphistes d'avoir ne serait-ce qu'un début d'audience.

Les stratégies discursives les plus importantes qui ont été mises en place par les artistes de la scène indépendante seraient celles qui correspondent à une adaptation aux préoccupations de leur public. Contrairement à ce qui pourrait être envisagé de prime abord, ce ne serait pas ces artistes qui créeraient une tendance culturelle auprès de leur public, mais plutôt l'inverse, répondant, il nous semble, à une demande. Ils parviennent ainsi à convaincre et à se construire

³⁸⁸ Cf. Annexe 16, Image 9.

³⁸⁹ « *Nuestro público es evidentemente antifujimorista y en contra del indulto que le quiere dar PPK a Fujimori, entonces para llamar la atención, hicimos un flyer alternativo que hemos distribuido en la marcha. No es el flyer original. Es lo mínimo si haces un evento un día como hoy. Para la movida independiente, eso es lo políticamente correcto. Es como una corriente de pensamiento en la cual tienes que meterte. No ser de izquierda es super mal visto, ¡Casi te crucifican jejeje!* », Adrián Rocha, 2017.

une audience solide et fidèle au sein de leur propre génération et de leur propre groupe social, culturel et économique, avec qui ils peuvent établir une relation de complicité. Si les textes des chansons et les graphismes ne s'avèrent pas être d'un ton révolutionnaire et d'une transcendance absolus, ils contribuent à construire une image séduisante, aussi bon enfant qu'engagée, créative, rebelle et irrévérencieuse de cette scène. En se maintenant dans les lieux communs d'une gauche progressiste « classique » et acquérant peu à peu une certaine visibilité, ils finissent par devenir les représentants d'une partie leur génération et sont considérés comme tels par leur public qui s'identifie facilement à eux. Par cet effet de miroir, le public et les *comunas*, diffusent cette image stratégique et consensuelle – dans un certain milieu social – de la scène indépendante, bien que faire sa promotion ne soit pas forcément, comme nous allons le voir à présent, leur volonté première.

2.3.4 Laisser le public s'appropriier les événements et les créations

Au cours de nos enquêtes de terrain et des entretiens que nous avons réalisés, nous nous sommes rapidement aperçues de l'importance du public, de son discours et de ses actions en rapport avec la *movida* indépendante. Nous avons vu que c'est ce dernier qui relaie et démultiplie l'information par le biais des réseaux sociaux et qu'il est constitué par cette génération à laquelle appartiennent les artistes, dont ils essaient de se faire les représentants et auprès de laquelle ils tenteront de vendre leurs créations, que ce soit des événements, des CD, des créations originales, des vêtements ou des accessoires. On aurait pourtant tort de penser que le public se cantonne à recevoir et à acheter les productions culturelles de cette scène car il s'avère être bien plus indépendant et actif qu'un simple « marché culturel », spectateur ou auditoire passif. Ces personnes participent pleinement au développement de la scène indépendante, au niveau économique, bien entendu, mais également en termes de performance et de création, voire même de détournement.

Cette prise d'autonomie du public vis-à-vis des œuvres, cet *empowerment* pouvant aller jusqu'à la prise en charge d'une partie de la création, découle d'un processus que décrivait Néstor García Canclini : l'abolissement de la distance entre les artistes et le public qui s'est opéré progressivement depuis les années 1970. Cette période correspond selon lui à « [...] la montée des mouvements de démocratisation qui ont généré l'expectative d'un art qui dépasserait son isolement et son inefficacité en interagissant différemment avec les récepteurs individuels

et avec les mouvements populaires » (García Canclini, 1989 : 138). Pour resserrer ou rendre plus fort et efficace ce lien qu'est censé créer l'œuvre d'art entre artistes et public, l'auteur cite trois lignes d'action ou ruptures qui ont contribué à façonner les rapports actuels entre ces trois entités. Il cite tout d'abord un travail de « contextualisation pédagogique » pour « [...] en finir avec le monopole du savoir par les spécialistes, en donnant aux néophytes, par des enseignements accélérés, ce qui leur manquait pour être artistes ou être aussi informés qu'eux » (*ibid.*). Les pancartes explicatives dans les musées, les conférences données par les artistes sur leurs inspirations ou leurs techniques et toutes les informations relatives à l'œuvre et qui l'accompagnent sont autant d'outils qui serviraient une sorte de « vulgarisation artistique », donnant aux non-spécialistes les moyens de comprendre, d'interpréter une œuvre et d'accéder, dans une certaine mesure, à l'intention de l'artiste. « Une deuxième voie consiste à faire sortir les œuvres des musées et des galeries pour les mettre dans des espaces désacralisés : des places, des usines, des syndicats, etc. » (García Canclini, 1989 : 139). Selon l'auteur, ce procédé serait relativement limité, car les œuvres perdraient de leur pouvoir communicationnel en se retrouvant noyées dans un environnement déjà saturé d'informations qui viennent interférer dans la réception du spectateur, dont l'attention n'est plus entièrement dédiée à l'œuvre. L'écoute d'un pianiste, aussi virtuose qu'il soit, dans un hall de gare, ne serait jamais aussi pleine que si cela se fait dans une salle de concert dédiée à cela. De la même manière, un chef d'œuvre de peinture, exposé à la caisse d'un supermarché, ne serait sans doute pas autant apprécié par le spectateur que s'il était exposé dans un musée, au milieu de d'autres peintures du même artiste ou de la même période. La volonté de faire sortir l'art des musées et des lieux de la culture, considérés comme aristocratiques ou élitistes, en les insérant dans un environnement non spécialisé s'avère ainsi avoir des limites et pourrait parfois être interprétée par certains comme une volonté classiste déguisée de préserver le cadre exclusif des lieux de culture en donnant à voir « un peu d'art » à l'extérieur de ces derniers.

Résumant ces deux premiers points, nous retrouvons ainsi le *leitmotiv* contemporain des agents et institutions qui prennent en charge l'art et la culture, avec une volonté affichée qui devenue un véritable hymne : la « culture pour tous ». Dans le premier comme dans le deuxième changement qu'énonce Néstor García Canclini, la démocratisation n'est pas prise en charge par le public ni par l'artiste mais par des intermédiaires qui facilitent l'accès à l'art et à la culture ou, selon le point de vue, en maintiendraient une certaine exclusivité. Le troisième point qu'il aborde constitue en réalité la rupture la plus radicale. Il ne s'agit plus d'agents intermédiaires venant intervenir entre l'œuvre et le public, ni même de communication ou de message entre

un artiste et ce même public. On va là lui donner, non plus les moyens de comprendre, mais bel et bien de créer, procédé qui rompt complètement avec « le caractère autonome et aristocratique de l'art » (García Canclini, 1989 : 140). « Il s'agissait de "rendre la création au peuple". Ne pas seulement populariser le produit mais aussi les moyens de production. Tous pourraient ainsi devenir peintres, acteurs ou cinéastes » (*ibid.*). Qu'il s'agisse de moyens techniques ou d'un support de diffusion, trente ans après la publication que nous avons citée, force est de constater que des plateformes digitales comme Instagram ou Youtube peuvent faire de n'importe quelle personne en artiste à succès pour son groupe de *followers*. Sans aller jusqu'au succès planétaire de chacune de ces nouvelles « révélations » du web, la démocratisation de la création artistique et le fait qu'il ne soit plus forcément nécessaire d'être professionnel pour pouvoir dédier une partie de son temps à l'art permet à chacun de s'exprimer et d'accéder à ce statut sacré de « créateur ». C'est sur cette dernière évolution mentionnée par Néstor García Canclini que nous allons nous attarder ici car elle se manifeste de façon très concrète et évidente dans certaines activités proposées par les artistes de la *movida* à leur public.

En proposant des ateliers payants pour apprendre à faire de la calligraphie au pinceau ou en faisant des initiations à la technique de sérigraphie artisanale, les graphistes de Ruta Mare, de Brochagorda, ou ceux Amapolay ne s'y sont pas trompés. Ces ateliers se sont multipliés et chaque collectif en organisait environ quatre ou cinq par an au moment de nos enquêtes de terrain. Le succès est indéniable et chaque session affiche complet, nombreuses étant les personnes désireuses d'apprendre la *gráfica popular* et surtout de produire leur propre *letrero* qui souvent complété par l'acquisition d'un t-shirt floqué ou d'une sérigraphie. Ces ateliers représentent un gain économique important pour les artistes et correspondraient également pour eux à la concrétisation de leur philosophie d'un « *Arte del pueblo para el pueblo* », que l'on pourrait alors voir comme étant menée à son paroxysme de démocratisation en devenant aussi « *por el pueblo* » : un art du peuple, pour le peuple et par le peuple.

Devenir artiste le temps d'une journée a un coût, entre 100 et 150 soles (entre 27 et 40 euros environ) pour une session de cours de calligraphie ou « *lettering* », pour reprendre les termes utilisés par les artistes. La promotion des ateliers se fait via leurs pages Facebook et un simple mail ou message sur le réseau social suffit à s'inscrire, ce que nous avons fait en 2016, pour le dixième atelier proposé par Ruta Mare. Officiellement, le cours devait durer de 10h à 14h, séchage des planches compris, il finira par se prolonger jusqu'à la fin de l'après-midi. Les onze élèves dont nous-même occupaient alors tout l'espace de travail de l'atelier de Yefferson et Kelly à La Molina. Les deux artistes nous parleront à de nombreuses reprises du handicap

que constituait le fait d'avoir un atelier excentré des principaux lieux où ils réalisaient leurs ventes, regrettant de ne pas pouvoir le coût que représente le loyer d'un local à Barranco ou dans le Centro. Les revenus générés par la vente de vêtements³⁹⁰ sont les plus importants mais restent toutefois insuffisants pour vivre totalement de cette activité, les deux graphistes vivent d'ailleurs chez leurs parents respectifs et ne gagnent pas assez pour assumer seuls le coût d'un appartement propre, comme la plupart des jeunes adultes péruviens.

Les participants à cet atelier de septembre 2016 avaient tous apporté le matériel demandé, un support en bois ou en carton rigide et un crayon blanc, les 150 soles de frais d'inscriptions comprenant la peinture et des rafraichissements. La plupart d'entre eux avaient déjà rencontré Kelly et Yefferson et étaient des personnes proches du monde du graphisme, de l'art ou du design tels que Coco, professeur de photographie de 28 ans vivant à Surco, qui les avait croisés au cours de ses études aux Beaux-Arts de Lima. D'autres comme Henry, un graphiste de 40 ans travaillant dans l'impression laser et venu de San Miguel, avait connu Ruta Mare par les réseaux sociaux et les suivait sur Facebook, comme Brochagorda et Elliot Túpac. Montserrat, une architecte de 36 ans vivant à Miraflores avait, elle, eu un « coup de foudre » pour le travail des artistes de *gráfica popular* en voyant les revisites que ces derniers faisaient dans leurs créations à l'occasion d'une Feria Perú Independiente à Barranco. C'est avec des classiques de la musique *chicha* et de *cumbia* péruvienne en fond sonore que chacun se met à peindre le fond noir de son support et commence à s'exercer au tracé propre à la *gráfica*, au pinceau sur papier, après les explications de Yefferson concernant les rudiments techniques qui a peint un abécédaire sur lequel prendre exemple. Avec Kelly, ils passent auprès de chaque participant pour donner des conseils sur cette technique qu'ils nous expliquent ne pas être enseignée dans les écoles d'art et les académies de peinture. Au bout de deux heures d'entraînement, chacun choisit la phrase ou l'expression qu'il veut calligraphier sur son support et commence à tracer les esquisses. Henry opte pour un « *No hay sueños imposibles* » (« Il n'y a pas de rêves impossibles ») et Montserrat, voulant un élément de décoration pour sa cuisine, commence à écrire « *Aquí se come rico* » (« Ici on mange bien »). Coco, quant à lui écrira en riant une phrase qu'il dit le représenter à ce moment-là : « *Estoy aguja* » (« Je suis dans la dèche »). Les lettres se tracent à la peinture blanche, puis viennent les couleurs fluos et les décors, comme des fleurs stylisées ou des étoiles, et les graphistes aident chaque participant à arranger sa production pour que tous repartent satisfaits. Une fois le travail terminé, nous

³⁹⁰ Si nous prenons ici l'exemple des t-shirts floqués avec de la *gráfica popular*, ils sont vendus entre 50 et 60 soles et leur coût de production s'élève entre 20 et 30 soles selon les artistes, sans compter le temps passé pour la création du graphisme, ce qui donne une marge relativement limitée et un bénéfice réduit.

poserons tous avec nos *letreros* pour la photographie finale, à la fois souvenir et future publicité pour les réseaux sociaux³⁹¹. Certains profiteront d'être sur place pour acheter des t-shirts de Ruta Mare en bénéficiant d'une petite réduction et tous repartiront très contents de l'atelier et d'avoir pu produire eux-mêmes leur pièce personnalisée et unique de *gráfica popular*.

Ce qui séduit les participants, dans ce type d'ateliers de création proposés par les graphistes, c'est avant tout le fait de pouvoir se convertir, le temps d'une session, en créateurs. Pour eux, il s'agit-là d'une occasion d'avoir, de façon temporaire, les moyens de produire leur propre œuvre d'art. Cette appropriation individuelle et temporaire du processus créatif et du statut d'artiste, expérience payante proposée par les membres de la *movida*, se voit complétée par une deuxième forme de participation du public à la scène indépendante. Cette dernière est collective et s'avère propre aux groupes de musique. Elle concerne les *comunas* qui, si elles ne représentent pas un gain financier direct, sont en revanche un gage de croissance de la visibilité des groupes.

Deux collectifs organisés se détachent dans le public des groupes avec qui nous avons travaillé, la « Comuna de Barrio Calavera » et le « Pueblo Invasor ». Si le second se forme en 2018, soit plus de six ans après la Comuna, les motivations et activités de ces deux collectifs sont relativement similaires. Nous verrons toutefois que leurs conditions de création diffèrent et ce, dû à la croissance récente de l'audience de La Nueva Invasión et de Barrio Calavera.

L'histoire de la Comuna de Barrio Calavera commence en 2011. C'est avant tout celle d'une rencontre entre deux jeunes, Geordy et Giancarlo, qui finissent par se lier d'amitié après s'être croisés plusieurs fois dans le Centro, à l'occasion des concerts rock et punk qu'ils affectionnent tous les deux. Geordy (qui nous raconte cette histoire et qui se chargera de l'organisation de la *comuna* jusqu'à 2019) a alors 17 ans et un soir, alors qu'il vient de se séparer de sa petite amie et n'a pas le cœur à sortir ou à faire la fête, Giancarlo lui dit d'écouter la chanson « *Tomando cerveza y bailando ska* », pour le motiver à aller s'amuser et oublier ses soucis. L'écoute est une révélation : « J'ai adoré la fusion qu'ils faisaient et leur côté gai et dansant. Un peu plus tard, je les ai cherchés sur Youtube et j'ai beaucoup aimé, il y avait ce mélange que les autres groupes n'avaient pas, c'était très festif »³⁹². En discutant avec Giancarlo et avec quelques autres personnes, elles aussi rencontrées dans les concerts du Centro, ils se décident à monter une *comuna* de Barrio Calavera, qui commence alors à se produire de plus

³⁹¹ Cf. Annexe 28.

³⁹² « *Me encantó la fusión que hacían y su lado alegre yailable. Un poco más tarde, los busqué en Youtube y me gustó mucho, había esta mezcla que los otros grupos no tenían, era una fiesta.* », Geordy, 2019.

en plus fréquemment. L'initiative de Geordy et de ses amis est singulière, il ne s'agit pas de créer un « club de fans » qui voudrait se constituer comme le public privilégié d'un groupe ou d'un artiste alors adulé, mais plutôt de créer une communauté unie par des goûts musicaux communs :

À ce moment-là, je ne connaissais personne de mon bahut ou de mon quartier qui allaient dans des concerts *punky* du Centro. Moi j'y allais tout seul en skate depuis Lince et là-bas je retrouvais des gens dans les concerts. Mais je ne savais jamais s'ils allaient y être. L'idée de faire une *comuna* c'était pour se retrouver et ne pas être tous seuls dans les concerts, faire les choses ensemble. Du coup j'ai créé un groupe Whatsapp pour s'arranger et faire la première réunion fin décembre 2011. On s'est réuni Jirón Quilca à 20h, on était six, mais des gens du *cono* Nord au *cono* Sud, Callao, Villa el Salvador, San Juan de Lurigancho, el Centro... De là on s'est réuni tous les jeudis. Au bout de quatre ou cinq mois, on était plus nombreux et on a fait nos deux premières banderoles avec le logo de Barrio Calavera, pour qu'on se reconnaisse et que l'on se retrouve dans les concerts.³⁹³

Geordy nous raconte la formation, l'organisation et le maintien de cette *comuna* comme un réel investissement, à la fois personnel et financier, mais qui en vaut la peine : « C'est là que j'ai connu mes meilleurs amis. Ce sont des amitiés qui auraient été impossibles sans la *comuna* parce qu'on vit très loin [les uns des autres]. Mais ça a été beaucoup de boulot pour que les gens viennent »³⁹⁴. En effet, pour essayer de faire grandir le projet et d'attirer le plus de monde, ils ont commencé à distribuer des flyers dans les événements pour annoncer leurs réunions. Pour les rendre attractives, ils organisaient des concerts acoustiques avec des amis musiciens et des loteries où l'on pouvait gagner des CD de Leuzemia par exemple, souvent achetés ou issus des collections personnelles de Geordy et de ses amis. Lorsque nous lui avons demandé d'où venait cette volonté d'attirer à tout prix le plus de monde possible, il nous expliqua qu'il s'agissait de faire grandir les moyens de faire des animations amusantes et sympathiques avec de plus en plus de monde dans les concerts de Barrio Calavera de faire grandir le groupe d'amis. Il insistera d'ailleurs beaucoup sur le fait que la *comuna* est un groupe ouvert à qui veut y participer, qu'ils ne sont absolument exclusifs et accueilleront volontiers les fans d'autres groupes. Ouvert, certes mais complètement indépendant vis-à-vis du groupe de musique. D'ailleurs, s'il devient rapidement ami avec Wincho, le chanteur, Geordy organise pendant très longtemps la *comuna*

³⁹³ « En este momento, no conocía a nadie de cole mi barrio que iba a conciertos punkis del Centro. Iba solito en skate desde Lince y allí me encontraba con gente en los conciertos. Pero nunca se sabía si iban a estar. La idea de crear una comuna fue para juntarse y no estar solos en los conciertos, hacer cosas juntos. Así he creado un grupo Whatsapp para coordinar y hacer la primera reunión a finales de diciembre de 2011. Nos reunimos jirón Quilca a las 8pm, éramos seis, pero gente de cono a cono, Callao, Villa el Salvador, San Juan de Lurigancho, el Centro... Y de allí nos reunimos todos los jueves. A los cuatro o cinco meses, ya estábamos más numerosos e hicimos las dos primeras banderolas con el logo de Barrio Calavera, para reconocernos y encontrarnos en los tonos. », Geordy, 2019.

³⁹⁴ « Allí conocí a mis mejores amigos. Son amistades que hubieran sido imposibles sin la comuna porque vivimos muy lejos. Pero ha sido mucha chamba para que baje la gente. » (ibid).

de façon complètement autonome, bénéficiant seulement des informations concernant les prochains concerts à l'avance. Ils n'ont jamais eu de « privilèges » par rapport au reste du public, assure Geordy, ils n'en cherchaient d'ailleurs pas. Lorsque le groupe lui donne une ou deux entrées pour un évènement, il les met en jeu dans une loterie et les complète parfois par une paire d'autres, directement payées de sa poche et de celle de d'autres membres de la première heure, pour rendre le jeu plus attractif et espérer faire grossir les rangs des assistants aux réunions. Les drapeaux et banderoles sur lesquels on peut lire certains des slogans, des titres ou des phrases connues du groupe, sont aussi le fruit du travail des membres de la *comuna*. Geordy avouera y avoir consacré une part de ses premiers salaires, alors qu'il était encore étudiant. Les dix ans de Barrio Calavera, en juillet 2017, ont été un évènement attendu à l'occasion duquel le groupe organisa une soirée de concerts à laquelle furent invités d'autres (artistes avec lesquels ils sont amis) à se produire sur scène avec eux. Wincho et les musiciens furent alors aussi soucieux que curieux de savoir « ce qu'avait prévu » la *comuna*. Ils contactèrent Geordy, selon ce dernier, qui leur dit alors de ne pas se préoccuper de la *comuna*, car lui et ses amis se chargeaient de tout : feux de Bengale, quinze banderoles et un énorme gâteau coloré pour le groupe dans lequel les membres de la *comuna* mirent, selon lui, beaucoup d'argent et qui fut exposé dans le fond de l'espace de concert le jour de l'anniversaire³⁹⁵. Geordy avouera avoir payé lui-même une partie des banderoles et des tubes de plastiques sur lesquels elles sont montées, à raison d'environ 150 soles par pièce. La soirée d'anniversaire se passera au mieux et tous, public, *comuna* et musiciens en garderont de bons souvenirs et seront satisfaits de cette nuit de fête. Une chose semblerait cependant avoir changé à partir de cet évènement, une certaine attente de la part du groupe vis-à-vis de la *comuna* se serait vraisemblablement créée. Certains la vécurent comme une pression qui, symboliquement, reviendrait à considérer la performance de la *comuna* comme faisant partie du *show* du groupe, alors qu'ils ne l'auraient pas souhaité. À l'occasion d'une discussion avec des membres de la *comuna* lors de nos entretiens, l'un d'eux lancera un « ¡No somos peones! », nous racontant, agacé, que le groupe avait fait une demande relative aux banderoles et rappelait ainsi vivement qu'ils ne « travaillent » pas pour les artistes. Or, l'organisation de ce groupe de jeunes adultes et leur façon de se retrouver autour de symboles visibles, comme le sont les drapeaux, sont devenus indispensables pour le groupe. Non seulement ils représentent un public fidèle et contribuent, par le biais de la page Facebook de la *comuna* (qui compte plus de 5000 abonnés en 2019), à la promotion des évènements, mais ils participent concrètement aux spectacles où

³⁹⁵ Cf. Annexe 24.

leur performance fait désormais partie intégrante du concert, les banderoles ou les feux de Bengale étant du meilleur effet. Ils contribuent à la création d'une image qui a un impact considérable et qui renforce l'identité avant tout festive que souhaite se donner Barrio Calavera, grâce à des marqueurs visuels que l'on retrouvera inmanquablement dans les concerts et qui leur donnent cet atmosphère et cette image de grande fête.

Début 2019, la Comuna de Barrio Calavera se divise et un nouveau groupe, « La Popular Calavera », se forme après une période de creux suite à des divisions liées à des clivages personnels entre les membres du collectif initial. Cette « nouvelle *comuna* » semble aujourd'hui prendre le dessus et est surtout plus proche du groupe de musique avec qui elle travaille apparemment de concert. La performance de la *comuna* semble alors d'avantage incorporée au *show* qui se fait sur scène. C'est ce qui se passe également depuis février 2018 et les débuts du Pueblo Invasor, la *comuna* de la Nueva Invasión. Cette dernière semble plutôt fonctionner, elle, sur ce principe d'une « aide » ou d'un « service gratuit » rendu au groupe de musique. Rem, qui se charge de faire la gestion de cette *comuna*, a 22 ans lorsque nous la rencontrons en 2019 et a un profil similaire à celui de Geordy. Vivant à Comas et étudiant pour devenir éducatrice spécialisée, elle est née dans une famille où l'on écoute beaucoup de *cumbia* et de *huayno*. Elle sera cependant très vite attirée par le punk et le métal et sort, elle aussi, dans des concerts dans le Centro et à Los Olivos. C'est à l'université qu'elle découvrira des groupes comme Los Mortero, Suicidas et Barrio Calavera dont elle fera un temps partie de la *comuna*. Son coup de cœur pour La Nueva Invasión a lieu à l'occasion du festival Selvámonos de 2017, où elle écoute avec attention leurs paroles et elle en apprécie le contenu :

J'aime tout ce qui a un contenu de protestation sociale et de dénonciation des injustices. Après Selvámonos, je me suis mise à écouter leur album, *Vitamina Inka*, et j'ai adoré, du coup j'ai cherché sur Facebook s'ils avaient une *comuna* et il y en avait une ancienne mais elle n'était plus active. [...] Alors, j'ai pris contact avec le groupe pour leur dire que je voulais faire une *comuna* et ils m'ont dit qu'ils n'étaient pas intéressés, parce qu'ils avaient déjà eu des problèmes avant avec ce genre de choses. Moi ce que je voulais, c'était que le groupe grandisse et les aider à cela, parce que leurs paroles peuvent avoir une portée beaucoup plus grande.³⁹⁶

En effet, le groupe est alors en pleine ascension et connaît un grand succès à l'occasion du Yawarfest en septembre 2017, un festival organisé par l'entreprise d'évènementiel éponyme,

³⁹⁶ « *Me gusta todo lo que tiene un contenido de protesta social y de denuncia de las injusticias. Luego del Selvámonos, me puse a escuchar su álbum, "Vitamina Inka", y me encantó así que busqué en Facebook si tenían comuna y había una antigua pero ya no era activa. [...] Entonces contacté a la banda para decirles que quería hacer una comuna y me dijeron que no estaban interesados, porque ya habían tenido problemas antes con este tipo de cosas. Lo que quería yo era que crezca la banda y ayudarles en eso, porque su letra puede tener un alcance mucho más grande.* », Rem, 2019.

dans lequel Rem et quatre de ses amis se rejoignent, décidés malgré le rejet de leur proposition par le groupe, à se retrouver dans l'esprit d'une *comuna* à l'occasion du concert. Deux mois après le concert en question, alors que nous discutons avec Luis Antonio, le chanteur, nous avait raconté que le groupe avait reçu la proposition de la création d'une *comuna*, alors que nous parlions du fait que la notoriété du groupe était grandissante (nous ne connaissions alors ni Rem, ni son projet). Ce dernier et son le groupe n'y étaient franchement pas favorables : « Et maintenant tu sais quoi ? Ils veulent faire une *comuna* de La Nueva! Non, c'est trop ça, nous on n'en veut pas, on ne veut pas avoir des « fans » qui auraient un statut privilégié par rapport au reste du public. Pfff, c'est une bêtise »³⁹⁷. Cependant, suite au Yawarfest, le groupe est contacté par les producteurs de l'émission hebdomadaire *Jammin*, de la chaîne Movistar Música, à l'occasion de laquelle un groupe est toujours invité pour jouer. Cette émission s'avérait représenter une grande opportunité de se faire connaître davantage pour La Nueva Invasión. Or, pour le *Jammin*, la production filme autant le public présent que les groupes de musique, un public que l'on souhaite enthousiaste, qui chante et danse. La seule solution pour un bel effet visuel et une bonne impression garantie à l'écran pour le groupe ? Une *comuna*.

Et là, boom, ils m'appellent ! Ils veulent que l'on aille au *Jammin* avec des gens et que l'on fasse des banderoles. On n'a pas beaucoup de temps alors je fais une campagne sur Facebook pour rassembler du monde et on fait la première banderole « *Pueblo Invasor* »³⁹⁸ avec l'aide de Fernando, le pianiste, qui est artiste. José, le batteur, nous prête des masques de l'*ukuku*³⁹⁹ pour que des gens en portent. Ça deviendra un des symboles de la *comuna*. Cette première fois a bien marché, la vidéo était jolie et on voyait bien la banderole, mais quel boulot !⁴⁰⁰

Rem nous explique qu'ils s'étaient « entraînés pour cette émission », au tout début de l'année 2018 et que depuis, la *comuna* a pris corps et compte, début 2019, environ 70 personnes. Le groupe ne les a pas à nouveau aidés à préparer les banderoles, qui se sont d'ailleurs multipliées : une pour la Selva, une pour la Sierra, une du Pérou et une disant « *Van a caer* » (« Ils vont tomber ») en référence à une chanson du groupe qui dénonce une fois de plus la classe politique corrompue. Comme pour la Comuna de Barrio Calavera, les membres du

³⁹⁷ « *Y ahora ¿no sabes qué? ¡Quieren hacer una comuna de La Nueva! No pues, eso es demasiado, no lo queremos, no queremos tener a unos "fans" que tendrían un estatus privilegiado en comparación con el resto del público. Pfff, es una tontería.* », Luis Antonio Vicente, 2017.

³⁹⁸ Cf. Annexe 25.

³⁹⁹ Les masques de l'*ukuku* sont en réalité des cagoules en laine qui peuvent être de différentes couleurs en fonctions des personnages qu'elles représentent lorsqu'elles sont portées, pour des danses et des festivités propres à la zone de Cusco.

⁴⁰⁰ « *Y allí, bum ¡me llaman! Quieren que vayamos al "Jammin" con gente y que hagamos banderolas. No tenemos mucho tiempo así que hago una campaña en Facebook para juntar gente y hacemos la primera banderola "Pueblo Invasor" con la ayuda de Fernando el tecladista que es artista. José, que toca batería nos presta mascararas del ukuku para que la gente los lleve. Eso terminará por ser uno de los símbolos de la comuna. Esta primera vez a funcionado bien, fue bonito el video y se veía bien la banderola, pero ¡qué chamba!* », Rem, 2019.

Pueblo Invasor se cotisent entre eux pour acheter le matériel et les feux de Bengale. Convertie en véritable gestionnaire d'un groupe et chargée de ce qu'elle appelle « la logistique » propre à la *comuna* dans des concerts qui réunissent de plus en plus de monde, Rem confiera ne jamais vraiment profiter de ces derniers : « Je suis toujours en train de courir par-ci, par-là, de distribuer les Bengales et dire quand les allumer. Pour vérifier que les gens ne prennent pas de risques et que tout se passe bien. Qu'ils n'aillent pas nous brûler un drapeau avec un feu par exemple ! »⁴⁰¹. Leur performance est si impressionnante, que des producteurs de Yawarfest la contactent pour savoir quel est le tarif de la *comuna* demande pour ses « *shows* » et pour faire venir du public. « Ils croyaient qu'on nous payait et ils avaient besoin de nous pour remplir une salle en diffusant l'évènement sur notre réseau et aussi pour qu'il y ait un effet de masse dans le public avec nos feux et nos drapeaux »⁴⁰². Rem voit dans la *comuna* et dans ce qu'elle considère être un vrai « boulot », la création d'un groupe qui a le rôle d'intermédiaire entre les musiciens et leur public et met un point d'honneur à toujours essayer d'améliorer la « performance » (selon ses propres termes) du Pueblo Invasor en visionnant les vidéos des concerts. Elle est heureuse de voir que La Nueva Invasión grandit en même temps que la *comuna* qui compte, selon elle, des profils très divers, allant de 17 à 37 ans. Elle nous indique aussi que les gens font tous l'effort de maintenir le collectif indépendant, « *autogestionando las entradas* » (« en autogérant les entrées »), ce qui signifie tout simplement que les membres n'ont pas de traitement de faveur et paient tous leurs entrées dans les concerts et se cotisent pour les acheter. L'étudiante nous confiera aussi avoir sans doute trouvé une nouvelle vocation professionnelle, dans l'évènementiel, milieu dans lequel elle commençait à travailler de façon ponctuelle avec Yawarfest, entre autres.

De ces collectifs, nous retiendrons l'idée qu'ils constituent de véritables acteurs de la scène indépendante, en pouvant assurer la position d'intermédiaires entre les groupes et le public, comme le suggérait Rem. Les *comunas* sont ainsi des organisations indépendantes et qui n'ont pas besoin de l'aide concrète des groupes de musique pour s'organiser et fonctionner, car leur activité principale et leur but, à l'origine, réside dans le fait de créer un groupe qui se retrouve pour danser et faire la fête, en rassemblant des personnes qui affectionnent le même genre musical à l'occasion des concerts. Cependant, ces collectifs ont pris énormément d'importance, dans le sens où ils contribuent en grande partie à faire la promotion des

⁴⁰¹ « *Siempre ando corriendo por allí, por allá, para dar las bengalas y decir cuando prenderlas. Mirar que todo está bien. ¡Que no nos vayan a quemar una bandera con un fuego por ejemplo!* », *ibid.*

⁴⁰² « *Pensaban que nos pagaban y nos necesitaban para llenar una sala haciendo difusión del evento en nuestra red y también para que se vea masivo el público con nuestros fuegos y nuestras banderas.* », *ibid.*

événements et à attirer de plus en plus de public, à la fois par l'image extrêmement positive que donnent ce que l'on peut considérer comme leurs « *shows* » mais également car ils constituent une manne non négligeable très importante en termes de réseaux de diffusion et de communication. Les pages des *comunas* sont ainsi des plateformes qui démultiplient la publicité pour les concerts ou les albums. La pérennité de l'image et de la croissance des groupes de la scène indépendante serait ainsi en partie dépendante de ces collectifs qui en sont les garants, grâce à leur action et à la diffusion qu'ils leur offrent au sein de leurs réseaux. En contrepartie, Geordy, Rem et leurs amis n'obtiennent rien, pas de faveurs, d'entrées gratuites ou de privilèges, mais ils se réjouissent d'avoir réussi à créer un groupe uni au sein duquel ils se sont fait des amis qu'ils n'auraient jamais eu l'occasion de connaître sans se retrouver autour d'un style musical commun, à cause de la distance entre leurs « zones » ou de la différence entre leurs trajectoires de vie.

Bien que cela soit indirect, nous pourrions ici noter que, dans ce sens, la *movida* indépendante serait génératrice d'initiatives collectives grâce auxquelles on se sociabilise à partir d'un goût musical commun. Notons ici que le fait que le discours politique du « tous pourris » ou écologiste du « sauvons l'Amazonie » que l'on retrouve chez ces groupes soit aussi consensuellement rebelle ou classiquement subversif permet de rassembler un public aux profils très divers, avec des personnes dont les positions se rejoignent évidemment dans ces grandes lignes. Dans le cas des deux *comunas* que nous avons citées, les personnes avec qui nous avons parlé dédient énormément de leur temps à l'organisation de ces activités et, pour certains, nous l'avons vu, un budget important. Il ne s'agit-là plus seulement d'une passion ou d'un passe-temps, mais d'un pan entier de leur vie sociale, ce dernier s'étant développé en dehors de leurs quartiers, de leurs emplois ou de leurs études, dans ces *comunas* où ils ont leurs amis et à partir desquelles se construit leur réseau et s'agrandit leur cercle social, d'où l'intérêt et l'enthousiasme qu'ils ont pour ces collectifs.

Il nous semble ici important de souligner le fait qu'une identité visuelle partagée entre le public et les artistes de la scène indépendante commence à être tangible. En effet, comme nous pouvons le voir sur plusieurs photographies des concerts, on voit de nombreux membres du public porter des t-shirts créés par les graphistes, tout comme les musiciens. Lors des entretiens réalisés au cours des concerts avec des membres du public, plusieurs arboraient un t-shirt avec un flochage de *gráfica popular* et nous disaient l'avoir mis spécialement pour l'occasion. Il pourrait s'agir ici d'un signe d'appartenance à une sorte de communauté qui semble pourtant relativement diffuse et dont les contours ou les discours de ralliement sont très

fluctuants. Toutefois, ces vêtements servent, de façon indéniable, comme relai de diffusion et de promotion de la scène alternative qui renforcerait ainsi son image et les contours de sa ou de ses communautés.

En résumé, nous pourrions dire que la *movida*, lorsqu'elle offre à chacun la possibilité de la *gráfica popular*, ou qu'elle s'avère être le support ou le prétexte pour fédérer un groupe dans son public avec les *comunas*, donne en réalité deux types de pouvoir à son public. Le premier est un pouvoir créatif, celui de se convertir en artiste plastique le temps d'une journée d'atelier. Il s'agirait-là de donner la capacité de participer au mouvement de création artistique et de renouveau culturel que défend cette scène, ou du moins de donner l'impression de cette possibilité au grand public. Le second est pourvu, à notre sens, d'un impact social bien plus important car il s'agit de donner l'occasion de se rencontrer et de se retrouver à des personnes qui ne se seraient sans doute pas connues dans l'immensité d'une ville aux multiples frontières sociales. Cette participation à la création culturelle et à un processus de socialisation pour le public pourrait être interprétée, de façon symbolique, comme une sorte de contrepartie aux gains économiques et de visibilité que ce dernier offre à la *movida*. Nous allons voir à présent que cette dynamique est en construction et réinvention permanente, avant tout grâce aux concerts et aux événements qui rythment cette scène et donnent la part belle aux performances artistiques et musicale.

2.3.5 Faire son *show*

Pour clore ce balayage des stratégies auxquelles a recours la scène alternative pour se développer et se maintenir, nous allons ici nous attarder sur ces lieux où elle se rend visible et sur la façon dont elle se donne à voir. Nous verrons que les lieux où se tiennent les concerts s'avèrent être au cœur de véritables stratégies de localisation dans des espaces que l'on pourrait qualifier de « déterritorialisés », dans le sens où ils ne présentent pas ou peu les caractéristiques d'un « territoire »⁴⁰³. Dans leur immense majorité, les districts et quartiers de Lima fonctionnent et se construisent comme des « territoires » ayant une réputation particulière, un fonctionnement spécifique et souvent, selon les enquêtés, leur propre « identité ». Certains espaces de la ville, tels que le Centro ou une partie côtière du district de Barranco, réputés pour

⁴⁰³ Nous définirons ici le « territoire » comme un espace délimité par des frontières visibles ou invisibles, où vit une communauté humaine qui le considère comme consubstantiel de sa cohérence et qui se caractérise elle-même par le fait qu'elle partage cet espace au sein duquel opère une autorité particulière et se développent des référents culturels particuliers et partagés par la communauté.

être des lieux de tourisme, de commerce, de sortie et de fête, semblent échapper à cette catégorie de territoire, dans le sens où ils sont des espaces avant tout de transit, où l'on ne fait, généralement, qu'un bref passage et où peu d'habitants résident, en comparaison avec d'autres zones. Ils ne se caractérisent pas, dans les discours Liméniens, par une « identité » particulière, une communauté ou une façon de parler et de se comporter qui leur soit propre. Par exemple, on n'y reconnaîtra pas des quartiers qui soient connus pour être ceux de supporters inconditionnels de tel ou tel club de football, ce qui par contre sera facilement le cas dans d'autres districts de la ville. C'est ainsi dans ce type d'espaces que les artistes de la *movida* alternative vont pouvoir monter leur scène et exposer leur proposition, le temps d'un concert et d'en faire, des lieux que l'on pourrait qualifier de « neutres » sont de véritables carrefours humains où se croisent les personnes et de très divers types d'activités culturelles et commerciales.

Donner une scène à la performance

Lorsque nous avons commencé à travailler à partir du matériau de terrain correspondant aux concerts, il nous a semblé intéressant de les envisager comme des « performances », concept qui nous permettait, selon la définition qu'en fait Michel Agier, d'embrasser ces représentations ou ces *shows*, dans leur ensemble :

Les représentations [...] doivent être entendues littéralement, c'est-à-dire comme du sens symbolisé dans des productions montrées, prenant ainsi le caractère de *performances*. Par *performance*, j'entends l'exécution d'œuvres artistiques ou rituelles, présentées dans un espace-temps délimité résultant d'une conception de l'œuvre attendue et faisant l'objet d'une communication avec un public. (Agier, 1999 : 135)

Selon cette définition, les performances musicales sont ainsi à envisager comme un ensemble d'éléments et d'acteurs dynamiques qui agissent en synchronie et pendant un temps donné, que Michel Agier propose d'aborder par le biais d'une « perspective situationnelle » (Agier, 2005 : 14). Selon cette méthode, nous avons ainsi pris en considération deux types d'informations pour chaque évènement : la « situation » et le « *setting* » (*ibid.*). Dans le cas de notre terrain, nous considérons que la « situation » correspond premièrement aux aspects concrets des concerts, comme par exemple les chansons qui seront jouées, le nombre d'entrées vendues, leur prix ainsi que celui des boissons, la décoration de la scène ou encore les costumes. On trouve également dans cette situation tout ce qui a trait à la symbolique qu'aura ce concert pour le public, ce qu'il représente pour les personnes qui y assistent, que cela soit de l'ordre de

la fête et de l'occasion de se divertir comme pour un évènement auquel on donne une dimension politique et militante. Le *setting*, lui, conditionne la situation et se constitue comme « le cadre, l'agencement des contraintes », selon Michel Agier. Il correspond ainsi à l'ensemble des actions et des pressions qui influencent ou façonnent la situation, comme peut l'être la nécessité, pour les artistes, de lever des fonds pour telle ou telle raison, un discours identitaire, un moment de tension politique comme des élections ou encore une municipalité hostile à l'organisation de leurs évènements dans certains espaces. Notons ici que des artistes se produisant en concert revendiquent, dans une certaine mesure, une volonté qui renverrait à inverser le rapport de force entre une partie des éléments de *setting* et la situation. Leur but serait ainsi que leurs représentations aient un impact, aussi minime soit-il, sur un cadre émaillé de faits et de décisions politiques ou de conditions sociales qu'ils critiquent ou dénoncent. Ils peuvent ainsi créer des évènements et leur donner un sens particulier en mettant en avant le fait que leur *show* aura pour objectif de contribuer à un changement politique pour aller vers moins de corruption et plus de justice sociale par exemple. Ils agissent également à un niveau bien plus concret, par l'organisation-même de ces concerts, en passant en partie ou totalement par l'informalité et l'autogestion pour pouvoir librement exprimer leur discours critique et engagé. C'est dans ce sens que les concerts sont des « performances » qui résultent autant de la symbolique que l'on veut donner à ces évènements que des actions des personnes qui convergent dans cet espace et à ce moment donné, qu'il s'agisse du public, des artistes et des intermédiaires tels que les entreprises de production, par exemple.

Si nous devons qualifier les lieux des performances, nous pourrions ici avoir recours à l'expression employée par Homi Bhabha, citée en introduction de ce travail, pour parler du lieu où se situe la contestation coloniale : un « tiers-espace » (Bhabha, 2007 : 74), un « espace liminal » au sein duquel les différences culturelles finiraient par se rejoindre pour aller vers la construction d'identités qu'il considère « hybrides ». Dans le cas des concerts de la scène indépendante, ils se situent dans ce qui pourrait être considéré comme des lieux « neutres » ou du moins sur lesquels la logique territoriale n'a pas suffisamment de force pour conditionner de façon significative le contenu de ces évènements.

En tant qu'artiste plastique, Elliot Túpac a vu dans le Centro de Lima et ses murs un espace de possibilités. En réalisant des peintures murales sur les lieux de passage, il a donné à voir ses créations dans l'espace public et a ainsi acquis sa notoriété en « ouvrant son espace », selon ses propres termes. Le fait de peindre en ville constitue d'ailleurs une performance qui, à

la différence des concerts, laisse une œuvre qui reste visible et appréciable une fois le moment créatif de l'artiste terminé.

Moi je travaillais sur papier et je suis passé des dimensions du papier à des dimensions beaucoup plus grandes. Je voulais une sorte d'évolution, faire un pas de plus, c'est ce que j'ai fait l'espace public dans le Centro. Sans m'en rendre compte, c'est cet environnement dont j'ignorais le potentiel qui m'a fait connaître. C'est la force de l'art urbain, moi ça m'a mis sur une plateforme sur laquelle mon travail devient beaucoup plus massif.⁴⁰⁴

Le centre historique de la ville semble avoir été, pour Elliot comme pour d'autres artistes urbains, autant une toile vierge sur laquelle s'exprimer qu'un moyen d'accéder à une certaine visibilité, tout en construisant son image d'artiste de rue qui s'engage, gratuitement, à offrir de l'art à tous. Les membres de la scène indépendante semblent parfois accorder à cet espace de la ville une certaine mystique, par son cosmopolitisme et son effervescence permanente, qui en ferait un lieu de possibles, où se rencontrent les flux de circulation de la ville. Luis Antonio, le chanteur de La Nueva Invasión, nous parlait de cet espace comme de l'unique possibilité qu'avait eue le groupe pour se produire en dehors des universités où ils étudiaient, grâce, notamment, à sa diversité sociale et à l'informalité qui y règne :

Lima est une ville où beaucoup de gens cohabitent. Et bien le Centro, c'est ça. Tu peux voir dans la même rue ceux qui ont de l'argent, ceux qui n'en ont pas, ceux qui étudient, ceux qui travaillent, les fous, les ivrognes, les voleurs... C'est un des lieux les plus démocratiques du Pérou. [...] C'est un espace où les apparences ont moins d'importance. Il me semble que c'est beaucoup plus facile de jouer dans le Centro parce que tout est plus direct. Si un propriétaire a un local qui est libre, il va te le louer même si tu as juste ton petit groupe, parce qu'il sait que tu vas y bosser et que tu le paieras. J'ai beaucoup appris de la scène *subte* qui a tiré parti de cet espace de la ville. Pour moi, jouer dans le centre c'est comme une continuité, ça a aussi à voir avec une position politique.⁴⁰⁵

Luis Antonio préfère le Centro de Lima à Barranco, par la symbolique qu'il accorde à ce district, supposément plus « populaire » et plus accessible que le quartier côtier. Il y voit l'endroit idéal pour, comme Elliot, se faire connaître par un public le plus divers possible, pour pouvoir enfin toucher les classes populaires. Il s'agissait là d'un premier pas vers ces dernières,

⁴⁰⁴ « Yo trabajaba en papel y pasé de las medidas del papel a medidas mucho más grandes. Quería una suerte de evolución, dar otro paso, y el espacio público en el Centro era eso. Sin darme cuenta, me hizo conocer un ambiente de lo cual ni tenía idea de su potencia. Es la fuerza del arte urbano, a mí me subió en una plataforma donde mi trabajo se hace mucho más masivo. », Elliot Túpac, 2017.

⁴⁰⁵ « Lima es una ciudad donde muchos conviven. El Centro, es eso pues. Puedes ver en la misma calle la gente que tiene plata, la gente que no, la que estudia, la que trabaja, a los locos, a los borrachos, a los ladrones... Es uno de los lugares más democráticos que tiene el Perú. [...] Es un espacio donde las apariencias importan menos. Me parece que es mucho más fácil tocar en el Centro, porque todo es más directo. Si un dueño tiene un local libre, te lo va a alquilar aunque solo seas una bandita porque sabe que vas a chambear allí y pagarle. Yo aprendí mucho de la escena *subte* que ha aprovechado de este espacio de la ciudad. Para mí, tocar en el Centro es como una continuidad, tiene también que ver con una postura política. », Luis Antonio Vicente, 2017.

à défaut de jouer dans des quartiers du *cono* Nord ou Sud où ils ne parvenaient pas vraiment, au moment de notre enquête, à trouver des espaces de concert. C'est dans ce sens qu'il parle d'un choix « politique » de jouer dans le Centro, allant dans le sens du discours de la *movida* de l'« *arte para todos* ». Yefferson, du collectif Ruta Mare, nous expliquait ainsi cet objectif général qui semblait animer les artistes et guider également leurs choix de situer leurs évènements et leurs performances dans un certain espace de la ville :

Je crois que l'important ici, c'est de construire des ponts. D'ailleurs, la *cumbia*, la *chicha*, naissent dans la zone populaire et de là, il y a un processus [qui se met en marche] lorsqu'on commence à jouer ailleurs, comme c'est arrivé à Los Mirlos qui jouent à Barranco, par exemple. D'une certaine manière, eux, ils ont construit un pont. Mais il y a des groupes qui veulent juste jouer pour certains cercles, ça ne les intéresse pas de sortir de leurs cercles. Et ça fonctionne aussi à l'inverse, les gens qui ne savent pas que leur musique peut fonctionner dans des endroits différents de ceux qu'ils fréquentent et donc ils ne se lancent pas et ne créent pas de ponts. C'est la même chose avec la *gráfica popular*.⁴⁰⁶

Le lieu où l'on va se donner à voir ou donner à voir ses créations est ainsi déterminant en ce qui concerne cet objectif que Luis Antonio considérait comme « politique », celui de créer des « ponts », des rencontres autour d'une œuvre ou d'un concert et d'un message en particulier. On se situera ainsi, le temps de la performance, dans un lieu où l'on a des chances d'obtenir un public nombreux et diversifié et qui ne sera pas forcément acquis dès le départ, comme en témoignent les rejets qu'avaient essayés certains groupes de fusion à leurs débuts sur scène. Les artistes présents expliquant d'ailleurs la plupart du temps leur choix des espaces d'exposition, de vente ou de performances comme étant guidés par cette volonté de « démocratisation » de leur art.

Cependant, il faut souligner que ce discours ne fonctionne pas vraiment lorsque les évènements ont lieu à Barranco, dans ses bars et ses discothèques, alors que la répartition des concerts entre cet espace et le Centro était sensiblement équilibrée au moment de notre enquête. Luis Antonio le décrivait comme un espace de consommation plus que de diversité et de culture, mais surtout comme un endroit sur lequel ils n'avaient pas forcément de prise et dans lequel ils devaient se plier à certaines règles. C'était pourtant là qu'ils remplissaient, presque à coup sûr, les salles pour leurs concerts : « Barranco, c'est différent, c'est un espace qui est fait pour un genre de consommateurs, qui viennent y chercher quelque chose en particulier. Ce sont d'autres

⁴⁰⁶ « *Creo que aquí lo importante es lanzar puentes. De hecho la cumbia, la chicha, nacen en la zona popular y de allí hay un proceso en lo que comienzan a tocar por otro lado, como les pasa a Los Mirlos que tocan en Barranco, por ejemplo. De alguna forma, ellos han construido un puente. Pero hay grupos que solo quieren tocar para ciertos círculos, no les interesa lanzar puentes para salir de sus círculos. Y también funciona al revés, que la gente no sabe que puede funcionar su música en sitios distintos de los donde paran, entonces no se atreven y no hacen puentes. Igual nos pasa con la gráfica popular.* », Yefferson Huamán, 2016.

règles, c'est difficile d'imposer les tiennes à Barranco. Dans le Centro tu peux créer ton propre cirque, là non »⁴⁰⁷. En effet, les groupes de musique sont souvent payés par un bar ou une discothèque pour se produire lorsqu'ils sont à Barranco, tandis que le Centro offre beaucoup plus de locaux possibles pour y organiser soi-même ses propres événements de façon indépendante et autogérée.

Au-delà de cette question d'une liberté d'organisation que permettrait un espace plutôt qu'un autre et d'une volonté de jouer dans un lieu accessible au plus grand nombre – et, supposément, aux classes sociales les plus populaires –, Fernando, le pianiste de La Nueva Invasión, voyait là un bon investissement :

Je crois que le Centro est le lieu idéal, parce qu'il est en train de récolter les fruits du capitalisme. La gentrification est arrivée au Centro de Lima, maintenant il y a la Emolientería⁴⁰⁸ en la Plaza San Martín par exemple. Les gens n'ont plus tellement peur d'aller dans le Centro, alors que quand on a commencé, les gens hésitaient, ils te demandaient : « C'est un endroit sûr ? ». [...] En y faisant des événements, nous avons investi dans un espace qui est maintenant celui vers lequel le plus de monde est attiré.⁴⁰⁹

Si l'on se fie à leurs discours, les artistes tentent donc de concilier le désir de faire grandir leur audience et de se rendre accessible au plus grand nombre de Liméniens, tout en assurant leur fonds de commerce. Avec leurs concerts à Barranco où ils sont peut-être moins libres que dans leurs initiatives autogérées du Centro, ils sembleraient s'éloigner de leur objectif mais s'assurent une certaine rente avec le paiement d'un cachet dont le montant a été fixé au préalable et sera respecté, quelle que soit l'affluence.

Parmi les éléments qui font partie de la création du *show* et de la performance, les habits ou costumes portés par les différents groupes ne sont pas sans importance. Le choix des costumes ou des t-shirts que l'on va porter diffère souvent d'un événement à un autre, en fonction de l'image que l'on voudra donner et de la commodité, selon les artistes. Ils leur permettent avant tout d'être reconnaissables et de parfaire leur image générale par une identité visuelle, comme c'est par exemple le cas avec Barrio Calavera et ses chemises aux motifs

⁴⁰⁷ « Barranco es distinto, es un espacio que está hecho para un tipo de consumidores, que vienen a buscar algo en particular. Son otras reglas, es difícil imponer las tuyas en Barranco. En el Centro puedes crear tu propio circo, allí no. », Luis Antonio Vicente, 2017.

⁴⁰⁸ Ce bar restaurant très à la mode au moment de notre enquête se caractérisant par un esprit bohème-chic situé à Miraflores, se distingue par sa décoration *chicha* et de *gráfica popular* et a ouvert un second local dans le Centro.

⁴⁰⁹ « Creo que el Centro es el lugar ideal, porque ya está cobrando lo del capitalismo. La gentrificación ya llegó al Centro de Lima, ahora en la Plaza San Martín tiene la Emolientería por ejemplo. Ya la gente no le tiene tanto miedo a ir al Centro, mientras cuando empezamos, la gente dudaba, te preguntaban: "¿Es seguro?". [...] Al hacer eventos allí, hemos invertido en un espacio que ahora es hacia donde se jala más gente. », Fernando Castro, 2017.

léopard ou des crânes fleuris et colorés dont ils s’amusent⁴¹⁰. Le groupe choisit d’ailleurs de porter des chemises couvertes de sequins pour le concert qu’ils organisèrent à l’occasion des dix ans de leur groupe. Pablo, le guitariste, nous disait en riant qu’il avait insisté pour choisir des costumes différents, afin de « marquer le coup et que cela brille » pour donner un esprit de fête : « Les paillettes c’est mon idée, mais j’ai dû insister parce que c’est vrai que c’était un peu exagéré, très tape-à-l’œil. Mais au final l’effet était super ! »⁴¹¹. Leurs costumes ont alors surpris et amusé le public présent qui a eu la sensation d’assister à un concert exceptionnel et à une performance hors du commun.

Dans cette logique d’un choix des vêtements en fonction de l’occasion ou de l’endroit où se donnera le concert, nous retrouvons Los Mirlos, dont le chanteur nous avait expliqué réserver les costumes à vestons colorés pour des concerts plus importants que lorsqu’ils jouaient dans un restaurant le dimanche, par exemple. Nous soulignerons ici le fait que Los Mirlos vont, par le biais de leurs costumes, mettre l’accent sur l’identité amazonienne qu’ils revendiquent en utilisant des chemises à motifs léopard ou floraux aux couleurs toujours très vives, ou encore des motifs de *kené* Shipibo, un graphisme très facilement identifiable et que le public associe automatiquement au monde amazonien⁴¹². Plus récemment encore, à l’occasion de concerts en 2019, ils viendront compléter ces chemises imprimées par des colliers de graines rouges et noires de *huayruro*, elles aussi emblématiques du monde tropical et amazonien au Pérou.

Renforcer une image particulière de son groupe peut également se faire en ayant recours à la *gráfica popular*, en portant des t-shirts floqués des marques de la *movida*, ce qui donne une certaine cohésion à cette scène. Les vêtements en question confèrent aux groupes une identité visuelle reconnaissable et contribuent à la promotion et à la visibilité des marques en portant leurs productions dans des concerts, comme le fait régulièrement La Nueva Invasión. Los Chapillacs avaient eu droit à un t-shirt spécial réalisé par Yefferson de Ruta Mare en 2015, dont ils ne se lasseront pas et qui est toujours proposé à la vente, assurant une double publicité, pour le travail du graphiste et pour le groupe⁴¹³. Ces derniers firent d’autres essais de style sans qu’ils soient probants, en testant par exemple des chemises noires aux broderies amazoniennes de *kené* en 2017, à l’occasion d’un concert organisé par le Ministère de la Culture sur lequel nous reviendrons. À peine descendus de scène, ils se plaignaient de ce mauvais choix, tant pour

⁴¹⁰ Cf. Annexe 14, Images 1, 4 et 6.

⁴¹¹ « *Las lentejuelas fueron mi idea, pero tuve que insistir porque de verdad, era un poco exagerado, muy llamativo. ¡Pero al final quedó bravazo!* », Pablo Begazo, 2017.

⁴¹² Cf. Annexe 12, Images 8, 9 et 10.

⁴¹³ Cf. Annexe 13, Image 4.

l'inconfort de la matière comme pour le fait que les broderies ne leur ressemblaient finalement pas. Ils abandonnèrent rapidement ce vêtement pour revenir à des chemises colorées et aux t-shirts de Ruta Mare. Jim, le guitariste, nous racontait par ailleurs en 2017 qu'il y avait des fois où ils devaient faire un effort et se plier à certaines exigences lorsqu'on les engageait pour un *show*, il se souvenait alors en riant d'avoir joué en costume et cravate pour un événement privé et d'un certain *standing*.

Lorsque les artistes sont libres de choisir les vêtements qu'ils vont porter sur scène, il est évident qu'ils font passer, par ce biais-là, un message sur eux-mêmes. Il s'agit là de donner une image de leur groupe à partir de laquelle le public peut reconnaître les traits qu'ils souhaitent mettre en valeur (festifs, drôles, amazoniens, alternatifs, etc.) et qui peuvent leur permettre de créer une cohésion effective entre la part musicale et la part visuelle ou esthétique de la *movida*. Nous ajouterons que s'ils optent pour des t-shirts sérigraphiés pour des concerts, ces derniers ne seront pas anodins et porteront souvent un message politique ou social dans lequel ils se retrouvent. À de rares occasions, comme ce fut le cas au début de l'année 2018 après la grâce accordée à A. Fujimori, on pourra voir des floccages spéciaux, qui n'ont rien à voir avec de la *gráfica popular* mais qui marquent clairement une prise de position. Pour un concert de février 2018 Fernando, le pianiste de La Nueva Invasión, arborait ainsi un t-shirt dont le message était sans appel : « *El indulto es insulto* » (« La remise de peine est une insulte »), un des slogans de la protestation contre cette décision présidentielle⁴¹⁴. Mettre en scène une position tranchée et la donner à voir, que cela soit avec un t-shirt ou avec un discours en préambule à une chanson, sera bien plus facile à l'occasion d'événements autogérés et organisés par les artistes eux-mêmes. À la différence des concert organisés par des entreprises de production et d'événementiel ou d'institutions officielles, ils pourront y faire preuve de sarcasme et être très critiques vis-à-vis des personnalités et des directives politiques du pays, leur sujet de prédilection. Parmi ceux avec lesquels nous avons travaillé, le groupe qui, au moment de nos enquêtes, réalisait le plus d'événements autogérés était La Nueva Invasión. Nous allons à présent nous arrêter sur l'un de ses concerts qui nous semble être un exemple dans lequel se sont, à notre sens, cristallisés de nombreux enjeux et responsabilités pour le groupe, en ce qui concerne leur public, de leur image et de leur discours politique.

⁴¹⁴ Cf. Annexe 15, Image 6.

Radiographie d'un concert

Comme exposé précédemment, nous envisageons les concerts en termes de « performances », ce qui nous permet de les penser d'une façon ouverte afin de pouvoir saisir quels en sont les différents enjeux et acteurs, mais aussi afin d'observer les réalisations, les réactions et la symbolique qui entoure ces événements. Les concerts sont en effet limités à un temps précis, celui d'une soirée en général, intervalle au cours duquel ils seront souvent dotés d'une dimension que l'on peut considérer comme « rituelle ». En effet, les concerts de La Nueva Invasión, par exemple, se déroulent souvent de la même façon, avec une chanson d'ouverture (« *La Nueva ya llegó* ») et de fermeture (« *Serpiente Dios* ») qui sont invariables et attendues par un public avec lequel les artistes sont en connivence. Ce lien très visible au moment où on demandera aux spectateurs de s'accroupir puis de sauter en suivant la musique, exercice auquel l'assistance se plie avec plaisir à chaque concert.

Les concerts s'organisent, comme nous l'avons dit plus haut, dans des espaces spécifiques, dans des lieux qui, s'ils ne sont pas des salles de concert ou des espaces ayant vocation à l'être, le deviennent. C'est notamment le cas du Palacio del Inca et de son immense salle de *comedor*, un lieu de restauration. La Nueva Invasión y organisa un concert le 26 novembre 2016, intitulé « *La revancha del Inca* » (« La revanche de l'Inca »)⁴¹⁵ que nous allons détailler ici. Nous ajouterons qu'à l'occasion des concerts, les groupes de musique renforcent souvent la dimension de performance et d'un espace-temps différent de celui dans lequel ils évoluent, avec leur public, au quotidien, en utilisant par exemple les costumes de scène ou un type de vêtement particulier qui indiquera qu'ils sont là en représentation. Il s'agira ainsi de donner à voir et à entendre une production culturelle, mais également, nous l'avons vu, de se donner à voir en diffusant une certaine image. Le cas de la soirée que nous venons de citer correspond, dans leurs discours, à une réponse à ce que les artistes ont estimé être une injustice et un abus de la part de la municipalité de la ville de Lima et du district du Centro, à la tête desquelles se trouvait à ce moment-là Luis Castañeda Lossio⁴¹⁶.

Pour comprendre les enjeux de cette soirée « autogérée », c'est-à-dire produite et organisée par le groupe lui-même, sans prestataires de l'événementiel intermédiaires, il faut

⁴¹⁵ Cf. Annexe 29.

⁴¹⁶ Maire de la ville de Lima et du district du Centro (de 2003 à 2010 puis de 2014 à 2018), Luis Castañeda Lossio a été très vivement critiqué par les personnes avec qui nous avons travaillé en particulier à partir des accusations de détournement de fonds publics. Il souleva également l'indignation chez les artistes de la scène indépendante en faisant recouvrir les fresques murales du Centro de Lima, commandées, pour certaines par la municipalité antérieure de Susana Villarán qui soutenait d'avantage les initiatives culturelles.

remonter presque un mois plus tôt, au soir du 31 octobre. Date anniversaire de la création de La Nueva Invasión et jour où de nombreux Liméniens fêtent « Halloween » à la nord-américaine, cette date est tous les ans celle d'une soirée de concerts que le groupe organise et où musiciens et public se déguisent : « *El Hallowinka* ». Celui de cette année-là fut annulé le soir-même où il aurait dû avoir lieu, au grand dam des musiciens et d'une partie de leur public, déjà aux portes du local, ou qui avait acheté ses entrées en avance⁴¹⁷. Lorsque nous arrivons sur les lieux sans encore savoir que le concert vient d'être annulé, nous découvrons simplement un local fermé par les forces de l'ordre, encore présentes en nombre⁴¹⁸. Il s'agit-là d'agents de la municipalité, le « *serenazgo* » du Centro de Lima, et leur intervention a surpris les artistes qui se sont empressés de faire un communiqué via Facebook pour annoncer à leur public que le concert sera annulé. Le jour suivant, ils publieront un long texte sur la page du groupe pour expliquer un peu plus en détails ce qui semble s'être passé et que nous traduisons en partie ici :

Amis et amies,

Avant d'expliquer quel sera le procédé de remboursement pour ceux qui ont acheté des [places en] préventes, nous pensons qu'il est important de raconter ce qu'il s'est passé [...]. Pendant les balances, 50 policiers de la municipalité de Lima sont entrés dans le local avec une attitude de matons. Bien que nous disposions de toutes les autorisations nécessaires, ces effectifs s'efforcèrent à trouver des raisons pour empêcher que le concert ait lieu et fermer le local.

[...] Les concerts autogérés ont été pour nous un moyen de grandir dans un milieu où la carrière artistique se fait dans l'ombre et sur un terrain miné. Face à l'absence de locaux, nous avons créé un réseau de nouveaux espaces où faire de la musique indépendante. Ce réseau de locaux et de concerts est une sorte de lutte de David contre Goliath.

[...] Nous voulons présenter, à nos amis et amies de la scène musicale indépendante, nous plus sincères excuses et respecter l'engagement que nous avons depuis toujours de ne pas nous laisser intimider. Le seul chemin pour grandir a été celui du travail [que nous avons fourni] et nous y avons rencontré des êtres humains courageux qui luttent aussi pour atteindre leurs rêves. Ces êtres ont honoré notre chemin en joignant leurs voix aux nôtres dans chaque chanson et c'est en grande partie pour vous que nous ne baisserons pas les bras. [...]⁴¹⁹

⁴¹⁷ Les préventes se réalisaient à ce moment-là et jusqu'en 2017, la plupart du temps dans des boutiques « partenaires » (de musique ou d'art) qui étaient dans le Centro et à Barranco. Les concerts devenant de plus en plus massifs et pour permettre au plus grand nombre d'acheter ses places à l'avance, qui sont une assurance financière pour les groupes, ces derniers passent désormais par des plateformes de vente en ligne comme *Joinnus* par exemple.

⁴¹⁸ Cf. Annexe 29, Image 2 et 3.

⁴¹⁹ « *Amigos y amigas, Antes de explicar cómo será el procedimiento de devolución del dinero para los que compraron preventas, creemos importante contar lo sucedido [...]. Durante la prueba de sonido ingresaron alrededor de 50 efectivos de la municipalidad de Lima en actitud matonesca al local. Pese a contar con los permisos necesarios, los efectivos se ensañaron en buscar las razones donde sea para impedir que el concierto se dé y clausurar el local. [...] Los conciertos autogestionados han sido para nosotros una herramienta para crecer en un medio donde la carrera artística se hace a oscuras y en terreno dinamitado. Ante la ausencia de locales, generamos un circuito de nuevos espacios donde hacer música independiente. Este circuito autogestionado de locales y conciertos es una especie de lucha de David contra Goliath. [...] Quisiéramos pedirlos a los amigos y amigas seguidores de la escena musical independiente, nuestras más sinceras disculpas, ratificar el compromiso que nos acompaña desde los inicios de no dejarnos amilanar. El único camino para crecer ha sido el de nuestra chamba y en ese camino hemos encontrado seres humanos valiosos luchando por alcanzar sus sueños también. Esos seres han honrado nuestro sendero poniendo sus voces junto a las nuestras en cada canción y es en gran medida por ustedes que no bajaremos los brazos. [...]* », Communiqué public publié sur la page Facebook de La Nueva Invasión le 1er novembre 2016.

Le ton est solennel et l'envolée lyrique finale témoigne de l'importance que le groupe accorde à cet événement dont il fait ainsi le symbole d'une sorte de persécution des initiatives autogérés et indépendantes de la part des institutions officielles. Les réactions de soutien affluent et, parmi les commentaires à cette publication, nombreux sont les membres du public à accuser directement le maire du district d'avoir fait interdire le concert. Les raisons réelles de cette interdiction de la soirée restent floues et, sur place, les policiers municipaux auraient invoqué un le fait que la salle du *Coloso de la cumbia* qui devait accueillir le concert n'obéissait pas aux normes d'évacuation en cas de séisme ou d'incendie. L'explication serait ailleurs, selon le groupe, qui assurait que toutes les normes étaient respectées. Luis Antonio, le chanteur, nous confiera une semaine plus tard que la seule raison « valable » de cette intervention viendrait du fait qu'ils ne paient pas leur cotisation à l'APDAYC et seraient, selon lui, dans la ligne de mire de la municipalité. Ce qui éveille leurs soupçons quant à une action directement mandatée par la municipalité et non par les services de « *fiscalía* » (équivalent au procureur), c'est justement le fait qu'il s'agissait d'une intervention de la municipalité par le biais de *serenazgos* et non de policiers de *fiscalía* qui interviennent lors de litiges fiscaux et donc, supposément, d'activité informelle. L'intervention des forces de l'ordre, malgré que l'informalité fasse loi dans tous les secteurs, dans un concert informel et donc illégal pourrait alors apparaître comme justifiée. Dans le cas de l'Hallowinka, l'évènement est présenté comme une initiative indépendante et autogérée, fruit d'un travail de lutte, ce qui a évidemment provoqué des réactions très vives chez le public et les artistes qui ont dénoncé une injustice. L'enjeu de l'image à donner au public était de taille, d'où cette publication Facebook aux accents de plaidoyer pour la *movida* indépendante, car en effet, 200 préventes avaient été réalisées et un remboursement aurait été impossible. Il s'agissait alors de s'assurer le soutien du public et le faire patienter jusqu'à trouver une solution sans que ce dernier ne commence à critiquer le groupe pour une mauvaise gestion des préventes par exemple. Financièrement parlant, il s'agissait-là d'une onde de choc pour un groupe, les préventes leur permettant, dans ce type d'évènements autogérés, d'assumer une grande partie des dépenses préalables au concert. Fernando, le pianiste, nous expliquait ainsi qu'ils avaient « avancé de l'argent » pour payer les bières qui devaient être vendues le soir-même, ainsi qu'une partie du paiement de l'entreprise chargée de la sécurité et de l'entretien du local, qu'ils avaient d'ailleurs loué pour rien car la soirée n'eut pas lieu. Grâce à ce type d'explications à leur public, ils se construisent une image qui va en réalité au-delà de celle de victimes d'une injustice et d'une persécution de la part d'une municipalité dont ils critiquent ouvertement le maire. Ainsi, l'objet réel de cette intervention policière n'a finalement

que peu d'importance car la médiatisation de cette dernière, d'un point de vue symbolique, aura été l'occasion de montrer un clivage et un rapport de force qui n'est pas forcément visible ou tangible entre la scène indépendante et les pouvoirs officiels. Ce rapport de force est présenté comme inégal, à la « David contre Goliath », renforce cette image de résistance que souhaite donner le groupe et qui invite son public à les soutenir dans leurs projets. Cela passera évidemment par le fait de ne pas demander de remboursement de son ticket d'entrée et de faire confiance au groupe quant à une réponse à cette annulation.

Le public ne sera pas déçu, un mois plus tard, le 26 novembre, a lieu la « revanche » de la Nueva Invasión, présentée comme « *La revancha del Inca* », nom renforçant une fois de plus l'idée d'un groupe victimes d'exactions allant enfin se venger de l'opresseur avec, en prime, un clin d'œil à la croyance du retour de l'Inca auquel ils s'assimileraient indirectement avec ce nom de soirée. Le lieu change et le graphisme de l'affiche également, tandis que les groupes qui devaient participer à la soirée du 31 octobre, Los Mirlos et le groupe de salsa Sabor y Control, maintiennent leur participation. On ira même jusqu'à refaire des préventes à 15 soles, contre 20 soles à l'entrée de la salle et les tickets qui avaient été achetés à l'avance pour l'Hallowinka seront bien entendu acceptés. La promotion de l'évènement est lancée sur les réseaux sociaux et le public sera au rendez-vous, beaucoup « en soutien » au groupe et dans l'idée de participer eux aussi à la résistance et à la lutte contre ce qu'ils estiment être une obligation de se taire lorsque l'on critique le pouvoir en place. Tel fut ainsi perçu cet évènement par de très nombreuses personnes du public, une revanche autant qu'une sorte de démonstration de force et de pugnacité pour « avancer » coûte que coûte malgré embuches.

Le jour venu, la fébrilité est toutefois palpable jusqu'à ce que Los Mirlos, ouvrant la soirée, n'entrent sur scène, car certains craignent, en particulier les organisateurs, une nouvelle intervention de la police ou du *serenazgo*. Cette dernière n'aura pas lieu et nous ne parviendrons pas à savoir si, dans le mois écoulé depuis le concert annulé, le groupe avait fini par payer son dû à l'APDAYC ou non, fait qui n'aurait d'ailleurs jamais été « avoué » au grand jour, image rebelle oblige. Les chansons s'enchaînent et le public consomme les bières mises à la vente à 10 soles et qui représentent un bénéfice souvent plus important, que celui réalisé avec les entrées. Lorsque La Nueva Invasión monte sur scène, le public d'environ 400 personnes exulte et Luis, le chanteur est heureux de lui présenter un « invité spécial » : un pantin de carton à l'effigie du maire, L. Castañeda⁴²⁰. Ils le garderont sur scène pendant tout le concert, le faisant

⁴²⁰ Cf. Annexe 29.

danser et lui demandant s'il s'amuse jusqu'à la dernière chanson, *Serpiente Dios*. À ce moment-là, les musiciens feront une pause s'accroupiront ensemble autour du pantin à qui Luis s'adressera ainsi :

Contre tout abus de pouvoir... écoute-moi Castañeda... contre toutes ces saloperies, c'est nous qui allons attaquer en tant qu'artistes conscients et que public conscient, prêts à faire face encore et encore. Pas vrai, mon cher Ratañeda ⁴²¹? On t'a amené ici comme cadeau pour tout le monde, pour tous ceux qui n'ont pas voté pour toi ! Et c'est comme ça qu'on grandit, depuis en bas, vers en haut...⁴²²

Le public, lui aussi accroupi dans la salle comme le chanteur l'invite à le faire à chaque fois pour cette dernière chanson, sait alors qu'il s'agit du signal pour se mettre à sauter en scandant, comme Luis Antonio qui a jeté le pantin au public, « *¡Naciendo la esperanza en el nuevo Perú!* » (« L'espoir d'un nouveau Pérou est en train de naître ! »). Leur *show* se terminera par un rappel où ils joueront trois classiques de la *chicha*, *Viento* de Chacalón, *Ojitos hechiceros* de Néctar et *Amigo traiga cerveza* de Los Ronisch, pour leur plus grand plaisir et celui du public, dont une immense partie chantera les paroles à tue-tête.

Si nous avons choisi de détailler l'histoire de ce concert, c'est avant tout car il contient un instant clé en termes de performance : ce moment que nous venons de citer où Luis Antonio va parler au pantin puis le jeter au public en liesse. Il s'agit là d'un temps de communion entre les artistes et leur public qui, à cet instant précis, est totalement acquis à la cause du groupe, en l'occurrence la critique du maire et de ses directives politiques. Le groupe est ainsi parvenu à retourner à son avantage un évènement qui s'avérait, pour lui, catastrophique en termes économiques et pouvait rapidement se révéler désastreux concernant son image et celle de son engagement. La publicité pour cette *Revancha* a ainsi été particulièrement efficace sur les réseaux sociaux et a construit l'image de l'évènement comme un véritable acte de courage et de défiance d'une petite scène alternative face au « système ». C'est ainsi, avec un public qui était déjà conquis et qui les soutenaient, que l'image du groupe s'est renforcée et s'est donnée concrètement à voir à l'occasion de leur *show* grâce à leur discours vis-à-vis du maire dont ils se sont moqués. Nous citerons ici Verónica Gago qui voit dans ce type d'évènements une « mise en scène complexe et concrète », soit travaillée par le biais de la communication réalisée en

⁴²¹ Il s'agit là d'un jeu de mots pour nommer le maire, entre son nom « Castañeda » et « *ratero* », renvoyant aux détournements et activités illicites dont on l'accusait (« *rateros* » est un mot d'argot qui signifie « voleurs »).

⁴²² « *Contra todo abuso de poder... Escúchame Castañeda... Contra toda pendejada, atacamos nosotros, como artistas conscientes, y el público consciente, dispuestos a dar la cara una y otra vez. ¿Sí o no mi querido Ratañeda? Te hemos traído hoy día acá de regalo para toda la gente, ¡para todos los que no votaron por ti! Así vamos creciendo de abajo para arriba...* ».

amont de l'évènement, dans le cas que nous venons de présenter. Elle rattache cette mise en scène au « fait social total » de Marcel Mauss, dans le sens où : « La dynamique de la fête, à la foi célébratoire et rituelle, mobilise une bonne partie des ressources et des énergies, des légitimités et des aspirations [...] » (Gago, 2014 : 19).

Le concert comme évènement organisé par un groupe de personnes en particulier et dans des conditions spécifiques – qui peuvent être de l'ordre de l'autogestion ou de la prestation commandée par une discothèque ou une entreprise de production – est ainsi à envisager dans sa globalité pour pouvoir le traiter et l'analyser comme une performance. Certains instants ou détails que l'on peut détacher du *show* sur scène, par leur caractère inhabituel et souvent, dans une certaine mesure, subversif, se construisent comme des éléments venant compléter l'image que souhaitent se donner les artistes et qui correspond, bien évidemment, à une attente de la part d'un public qui veut sentir représentée, sur scène, sa part rebelle et festive.

Afin de clore ce chapitre sur les caractéristiques et les stratégies que développent les artistes de la *movida* indépendante, nous souhaitons rappeler certains points de notre analyse qui nous paraissent essentiels. Outre les caractéristiques musicales et plastiques de leurs productions, à la croisée des influences ou fusions qu'ils revendiquent et valorisent, le discours sur leurs activités et sur la façon de s'organiser, diffusé dans sa majorité par les réseaux sociaux, est sans doute l'élément le plus important de toute leur stratégie de développement. Il s'agit-là de donner une image de soi qui séduit leur public et que ce dernier se sente, en quelque sorte, intégré aux projets des artistes qu'il « soutient ». Ainsi, participer à un concert informel ou acheter un vêtement floqué à un collectif, lui aussi informel, se transformera, grâce au discours des artistes, en une participation à une lutte, à une résistance, en contribuant à ce que l'on présente comme une infra-économie pour contrecarrer le capitalisme. Lorsque les acteurs de la scène indépendante diffusent ce discours sur eux-mêmes et sur leurs activités, ils souhaitent se positionner comme les porte-paroles de leur génération. Toutefois, ce ne sont en réalité pas eux qui créent la tendance en s'organisant en autogestion, en valorisant la diversité culturelle ou en dénonçant les dérives entraînées par le néolibéralisme, choix et discours qui s'avèrent être, pour une partie des jeunes Péruviens, les « cases à remplir » pour qu'un groupe indépendant soit crédible. Nous n'enlèverons cependant rien au mérite qu'ont les artistes pour le travail qu'ils ont réalisé, car s'ils ne sont pas créateurs de tendances, ils sont des maîtres dans l'art d'établir des stratégies pour se développer au maximum hors des canaux officiels.

Les attentes, parfois inconscientes, du public et les moyens employés par la scène indépendante pour y répondre génèrent ainsi une nouvelle dynamique, que l'on retrouve dans les manières de produire et de consommer des biens culturels, de s'organiser et de parler de soi. Parmi les processus à l'œuvre, les plus évidents sont ceux qui sont donnés à voir et qui font partie intégrante des stratégies de communication qui contribuent à donner aux artistes et à leur public une image « populaire », « alternative », « consciente » ou du moins « critique ». Derrière ces dynamiques visibles et mises en avant en existent d'autres, plus profondes, qui sont en train de se mettre en place, non sans leur lot de paradoxes et de conflits avec celles ayant trait à l'image de la *movida*.

3 UNE DYNAMIQUE ÉMERGENTE

3.1 AU-DELÀ DES APPARENTS ENJEUX IDENTITAIRES : VERS LES RECOMPOSITIONS SOCIALES

À ce stade-là de notre analyse, nous avons pu voir qu'une des principales difficultés à travailler sur la *movida* indépendante de Lima venait de son absence de verticalité tout comme du caractère totalement flottant de son discours politique et identitaire. Son développement en autogestion, revendiqué et assumé comme un moyen de lutte antisystème, nous laisse face à des incohérences et des paradoxes, dans le sens où il a été rendu possible grâce à l'informalité, elle-même résultant du néolibéralisme. La dimension musicale ou esthétique de cette scène alternative s'avère ici être totalement secondaire lorsque l'on travaille sur ce qu'elle produit réellement en termes de liens et de recompositions sociales. La façon de s'organiser, de se donner à voir et la diffusion des discours sur soi ont ainsi un poids considérablement plus important que les sons, les couleurs ou les textes. L'identité est, dans ce cas-là, comme la « lutte », ou le « système », un objet totalement modelable et adaptable en fonction du contexte et de la nécessité.

L'identité, prise comme une recherche ontologique ou comme une tentative de se situer à l'intérieur ou à l'extérieur d'une catégorie ou d'un groupe, n'importera donc ici pas autant que l'objet qu'elle constitue et que l'on donne à voir ; si enjeu identitaire il y a, il se situe à un autre niveau. Totalement fluide et inconsistante, l'identité, dans le cas de cette scène, fonctionne à la manière de leurs positionnements politiques : une « diversité » que chacun a la liberté d'interpréter à sa manière, un objet ce qui devient un outil important au moment de chercher l'adhésion du public et de se créer une audience et un marché.

L'approche situationnelle et le travail sur les performances proposés par Michel Agier, dont nous retrouvons les propositions méthodologiques en filigranes dans ce travail, nous paraissent faire particulièrement sens ici pour pouvoir dépasser la question de l'identité qui, dans le cas de notre terrain, s'avère limitée si on la prend comme une chose essentielle à définir. Un des prérequis pour nous « défaire », de cette embarrassante question identitaire dans un contexte contemporain – aussi néolibéral que préoccupé par la valorisation de l'« authentique », du « traditionnel » ou de l'« indigène » – est de s'extraire d'une perspective catégorielle ou de détermination. Le « piège identitaire » (Agier, 2005) que constituent l'essentialisme, le cloisonnement entre les catégories et le refus de penser le pouvoir d'invention et de créativité des individus tout comme, à notre sens, la sacralisation de cet objet d'étude, sont autant d'éléments venant barrer l'accès à une conception différente de l'identité. Dans ce chapitre, nous ne chercherons pas à trancher la question de la catégorie dans laquelle se situent les

personnes avec qui nous avons travaillé. *Cholos*, blancs, métis, *punks*, *cumbiamberos* et bien d'autres, ils n'accordent que peu d'importance à une définition ethnique ou culturelle de ce qu'ils seraient, mais se rassemblent, avec leur public, sous les mêmes drapeaux revendicatifs. Nous allons ainsi nous inscrire dans une approche différente, à partir de positions méthodologiques qui proposent de traiter le thème de l'identité en la décentrant des questions culturelles et ethniques, pour pouvoir accéder aux recompositions sociales actuellement à l'œuvre et qui s'observent dans et autour de la scène indépendante à Lima.

3.1.1 Une « fin de l'exotisme »⁴²³ pour sortir des impasses de l'identité

Il aurait été confortable de suivre la voie d'une anthropologie culturaliste, particulièrement séduisante dans le cas de terrains extra-européens et, en particulier, latino-américains. Accaparée par la thématique identitaire et incapable de nous défaire de cette recherche de l'altérité, nous aurions pu offrir une étude de terrain se limitant à sa partie musicale et esthétique. Nous aurions conclu de façon optimiste sur une représentation du multiculturalisme et de l'hybridation, en célébrant le métissage et toutes les fusions culturelles dans la performance et la création artistique. Nous aurions été au plus près des particularismes « exotiques » des acteurs qui auraient enfin pu nous laisser entrevoir – après des mois de partage d'expériences et d'immersion dans leur vie quotidienne se devant d'être si différente de la nôtre – l'héritage culturel laissé par un aïeul pauvre ayant héroïquement migré de la province vers la ville et de qui ils tireraient force et inspiration. Les recompositions sociales auraient été belles et visibles, débouchant enfin sur une ébauche d'identité nationale inclusive et particulièrement photogénique, avec ses accents « populaires » et ses couleurs fluo. Nous aurions conclu avec un grand bain dans la foule d'un concert qui aurait enfin rassemblé des personnes issues de divers secteurs socio-économiques, baptisant à la bière une péruanité enfin concrétisée et un apparent sentiment d'appartenance à « ce » Pérou regorgeant de traditions et tourné vers l'avenir, enfin multicolore et débarrassé de ses chaînes coloniales. Nous aurions pu, certes, mais notre travail aurait cruellement manqué d'honnêteté et de réalisme et n'aurait fait qu'alimenter les fantasmes projetés sur une situation et des relations sociales qui s'articulent selon des logiques qui ne sont pas des logiques « identitaires ». Cela serait ainsi revenu à prêter aux personnes avec qui nous avons travaillé des préoccupations qui ne font pas partie des leurs.

⁴²³ En référence à l'ouvrage d'Alban Bensa de 2006, *La fin de l'exotisme*.

Ces interprétations de surface mêlées à de bonnes intentions, nous les retrouvons, à des dosages différents, dans le discours de bon nombre de médias, entre autres, culturels, mais également de chercheurs en sciences humaines sur la scène indépendante, qu'ils soient Péruviens ou étrangers, que nous avons eu l'occasion de croiser au cours de nos années de recherche. Or, il convient de sortir des études anthropologiques qui prennent pour objet une identité « altérisée ». Alban Bensa l'assène : « Le Grand Partage n'existe pas. Il n'y a pas de solutions de discontinuité entre Eux et Nous et le maintien de toute espèce de dualisme en ce domaine n'est que retour condescendant de présupposés évolutionnistes » (Bensa : 2012, 16). Il prône ainsi une radicale « fin de l'exotisme », qui relèverait d'une véritable « nécessité pour cesser de déréaliser le social » (Bensa : 2012, 17). Et cela ne s'avère pas une tâche aisée, en particulier car il s'agit là de « dés-essencier » l'altérité et l'identité dans tous les sens du terme : sortir de la perspective des sciences humaines qui en ont fait une thématique aussi transcendante qu'essentielle.

Qu'elles s'inscrivent dans un cadre international, national ou local, les approches semblent toujours attirées par le champ de recherche que l'on construit autour de l'identité comme par un aimant et pour cause, tous les pays de ce continent sont passés par une période de colonisation européenne qui engendre une rupture nette avec, dans le cas du Pérou, ce qui pourrait être considéré comme relevant d'une certaine continuité historique et culturelle inca par exemple. L'indépendance de 1821, menée par les populations *criollas*, fut également le moment où ce groupe chercha à se défaire, non seulement du joug colonial, mais également, au niveau idéologique, de l'imposition d'une culture européenne. Cent ans plus tard, José Carlos Mariátegui publie une colonne, « *Peruanicemos al Perú* », dans la revue *Mundial* (9 décembre 1924), où il critique le rejet des idées étrangères par une partie des intellectuels et politiques aux positionnements nationalistes. Ces derniers les considèrent comme appartenant à une « idéologie exotique », qui viendrait mettre en péril « les produits de l'intelligence nationale », perspective qu'il qualifie de « simple attitude réactionnaire, déguisée en nationalisme » (Mariátegui, 2006 : 9). La tension autour de ce qui fait partie ou non de l'identité péruvienne ou de la péruanité est déjà au cœur des discussions et la position de l'auteur, ici résumée en quelques paragraphes, n'en est pas moins tranchée :

Cette péruanité, profusément insinuée, c'est un mythe, c'est une fiction. La réalité nationale est moins déconnectée, moins indépendante de l'Europe que ce que supposent nos nationalistes. Le Pérou contemporain évolue dans l'orbite de la civilisation occidentale. La réalité nationale mystifiée n'est qu'un segment, une parcelle de la vaste réalité mondiale. Tout ce que le Pérou contemporain estime, il l'a reçu de cette civilisation dont je doute que les nationalistes à outrance la qualifient également d'exotique. [...]

Le Pérou est encore une nationalité en formation. Les alluvions de la culture occidentale la construisent sur les strates indigènes inertes. La conquête espagnole a anéanti la culture incaïque. Elle a détruit le Pérou autochtone. Elle a frustrée la seule péruanité qui ait existé. [...]

L'indépendance a accéléré l'assimilation de la culture européenne, le développement du pays a dépendu directement de ce processus d'assimilation. [...] Nous avons pris de l'Europe et des États Unis tout ce que nous avons pu. (Mariátegui, 2006 : 10-11)

L'enjeu autour de l'identité péruvienne résiderait alors, si l'on se fie aux préoccupations *criollas* mentionnées par José Carlos Mariátegui (qui, lui, était particulièrement séduit par le communisme et le marxisme venus d'Occident qu'il considérait comme des idéologies de la modernité), dans le fait de se détacher du monde occidental qui aurait, après des siècles de colonisation, converti le Pérou en annexe culturelle européenne. À ce moment-là, il s'agissait donc de trouver des spécificités nationales, de se démarquer, comme le souligne Jorge Thierold Llanos. On a alors voulu opposer ce qui était « étranger » à ce qui était « national », ce qui était né au Pérou, à commencer par eux-mêmes : les *Criollos*, dépositaires de l'identité péruvienne (Thierold Llanos, 2000 : 190). Dans un contexte post-colonial, les « identités » ou catégories de colonisateurs et de colonisés disparaissent pour laisser donc place aux « *Criollos* », aux « Indigènes » et aux « étrangers ». Se situer dans cette tripartition, c'est se situer dans une certaine hiérarchie et, toujours, dans un certain rapport de domination, qui dote la question identitaire d'un enjeu de pouvoir important. S'il avoue que la migration andine massive vers la côte et le mouvement *chicha* sont venus mettre un terme à l'hégémonie culturelle et identitaire *criolla*, Jorge Thierold Llanos affirme que cette dernière avait permis, grâce à la création d'un « tissu symbolique de projection nationale », de « dépasser les différences raciales » (Thierold Llanos, 2000 : 189). Lisser la population d'un territoire national sous la même appellation est, bien entendu, une chose particulièrement complexe et difficile dans le cas du Pérou en tant que pays regroupant de nombreux groupes indigènes. La péruanité synonyme d'identité *criolla* s'échoua ainsi, au fil du XX^e siècle, sur les écueils des demandes de reconnaissance identitaire indigénistes et indianistes.

Nous rappellerons ici qu'avant d'en arriver aux « reformulations identitaires » décrites par exemple par Jean-Pierre Chaumeil dans « *Liderazgo en movimiento - Participación política indígena en la Amazonía peruana* » (2014), les populations indigènes ont été au cœur d'enjeux et de préoccupations étatiques allant d'une volonté d'intégration nationale à une folklorisation, desquelles elles sont plus ou moins parvenues à s'extraire grâce à des organisations collectives

pour défendre elles-mêmes leurs intérêts⁴²⁴. Leurs revendications et leurs positionnements se sont toutefois toujours insérés dans ces enjeux identitaires qui ont conditionné leurs façons de se définir et de se donner à voir : « [...] les identités indigènes ont été reformulées en réponse à la nécessité de négocier leur position au sein de l'État (comme citoyens dans une société démocratique) [...] », à partir de particularités d'ordre culturel ou ethnique qui ont été mises en valeur (Chaumeil, 2014 : 35). Les travaux de Marisol De La Cadena allaient déjà dans ce sens en 2008, lorsqu'elle expliquait que les mouvements sociaux indigènes « [...] ont le potentiel de transformer la notion empirique libérale de "diversité" (actuellement tolérée dans les multiculturalismes libéraux) en demandes politiques pour une citoyenneté d'ontologies plurielles [...] » (De La Cadena, 2008 : 144). L'identité fluctue donc, y compris pour les populations indigènes, en fonction du contexte et d'une volonté de s'insérer ou de se désolidariser d'un système qui est avant tout régi par des implications économiques, pour pouvoir essayer de défendre des intérêts et des spécificités propres.

L'indianisme, dans la description qu'en fait Henri Favre, est également un mouvement prenant à bras le corps la question de l'identité à des fins politiques à partir de la seconde moitié du XX^e siècle et contribue à en faire une question centrale en Amérique Latine. Il découle selon lui de « [...] l'épuisement du modèle national de développement » et de « la faillite de l'État interventionniste et assistancialiste » (Favre, 2009 : 101). Il correspondrait ainsi à « [...] la manifestation latino-américaine de cette reviviscence ethnique qui accompagne, à l'échelle internationale, le processus de mondialisation » (Favre, 2009 : 101). Ce serait ici que l'anthropologie, en plein renouvellement postcolonial, prendrait en charge, elle aussi, et de façon visible, l'identité comme un objet à utiliser à des fins politiques et d'émancipation allant parfois vers des dérives essentialistes :

Dans la légitimation du discours indianiste auprès de l'opinion publique, l'anthropologie joue un rôle essentiel. Rompant soudainement avec l'indigénisme asservissant, une nouvelle génération d'anthropologues place le pouvoir idéologique et politique traditionnel de la discipline au service de l'indianité [...].

Le pas, qui conduit à ontologiser l'indianité et donc à absolutiser la différence entre Indiens et non-Indiens, est vite franchi. L'anthropologie indigéniste posait, sans aucune raison, la culture indienne et la culture occidentale comme complémentaires. Sans plus de justification, l'anthropologie indianiste les donne comme totalement irréductibles l'une à l'autre. D'où il s'ensuit que leur coexistence suppose la reconnaissance du multiculturalisme et l'adoption de mesures appropriées pour en permettre l'expression. (Favre, 2009 : 110-111)

Indigénisme et indianisme se rejoignent ainsi dans la prise de position d'une partie de la communauté scientifique avec des sciences sociales qui chercheraient à apporter des

⁴²⁴ L'actuelle Asociación Interétnica de Desarrollo de la Selva Peruana – AIDSESP – en est un exemple.

arguments supplémentaires en faveur de la défense d'une spécificité identitaire indigène, dérivant parfois vers un culturalisme rétrograde. C'est d'ailleurs ce que reproche Jean-Loup Amselle à une partie importante de l'anthropologie sur les thématiques latino-américaines qui, selon lui, aurait été complice d'un primitivisme postcolonial lorsqu'elle s'est mise à tendre vers l'indigénisme et ainsi à prendre parti pour « [...] la préservation de la pureté culturelle de ces mêmes communautés aux côtés des leaders indigénistes » (Amselle, 2012 : 29) :

[...] sous cet angle, l'ethnographie la plus classique et la plus figée fournit, dans bien des cas, le référentiel nécessaire à l'expression la plus « primitiviste » de la culture en question. Sont emblématiques, à cet égard, concernant l'Amérique du Sud, les thématiques de l'étagement harmonieux des sites écologiques andins, celle du « temps cyclique » indigène opposé au « temps linéaire occidental » ou celui de la « Terre Mère » (*Pachamama*). [...]

Mais en réalité, comme l'expérience récente le prouve, le *topos* primitiviste de la *Pachamama*, qui s'enracine dans la vision d'un Indigène intemporel propre à l'ethnologie la plus archaïque n'a, dans bien des cas, servi aux pouvoirs d'Etat qu'à légitimer leur compromission avec les compagnies minières et pétrolières opérant dans cette région du monde. (Amselle, 2012 : 29-30)

Quels que soient les thèmes de cette anthropologie ou l'utilisation que l'on fait de ses études, l'identité s'avère être un objet que l'on va tenter de figer ou de catégoriser à des fins précises car cette dernière n'est définissable et donc « utilisable » qu'une fois qu'on lui a ôté sa contingence. Outre le glissement des études et discours sur l'identité vers l'essentialisme, Jean-Loup Amselle rappelle qu'elle émerge bien souvent de ce que nous avons qualifié de « discours sur » et non pas du « discours de » ces personnes dont on est en train de définir l'identité. Ceux qui parlent d'identité ne parleraient ainsi bien souvent que de l'identité des autres, devenant selon lui des intermédiaires, des « entrepreneurs d'ethnicité » :

[...], comme on l'a déjà évoqué, le peuple ou les peuples ont rarement la capacité de prendre la parole par eux-mêmes et c'est donc en leur nom que s'expriment les porte-paroles de ces mêmes entités. De sorte que, à un racisme d'Etat, ne répond pas symétriquement un racisme émanant des masses populaires, et qui serait donc, à ce titre, « contre-hégémonique » mais un discours qui est l'œuvre d'entrepreneurs d'ethnicité et de mémoire ayant intérêt à donner l'assiette la plus large possible à leurs revendications et, de ce fait, à englober les effectifs les plus vastes. (Amselle, 2012 : 41)

Face à ce danger d'un glissement essentialiste ou raciste doublé du questionnement sur la légitimité de parler d'une identité qui n'est pas la sienne, comment peut-on travailler *sur* cette identité au Pérou sans en rester à un constat de multiculturalisme ? D'autre part, cela a-t-il, dans le cadre de notre terrain, une réelle pertinence ? Cela reste plus que questionnable si l'on reste dans une perspective cherchant à définir la ou les identités. La recherche d'une définition de l'identité s'avèrerait être une tâche sans fin pour tenter de figer un objet dans une de ses expressions passagères et contextuelles, pouvant aller d'une manifestation d'une communauté

indigène contre la déforestation de son territoire ou à une Feria de la gastronomie péruvienne, en passant par un concert de *chicha* ou de *fusión*.

Selon Alban Bensa, si cet objet est devenu aussi incontournable, ce serait avant tout à cause d'un fantasme romantique d'altérité. Les recherches et études sur l'identité auraient ainsi tâché d'atteindre une sorte de quintessence de cet Autre qui fascine l'anthropologie et qu'elle s'est longtemps acharnée à catégoriser, comme ce fut le cas pour les études menées *sur* les populations indigènes de l'Amazonie, inépuisable source d'Autres :

Sortant de sa propre société tel d'un bois touffu et oppressant, l'ethnologue s'est avancé en terre inconnue comme s'il cherchait à exaspérer le sentiment de solitude qui, déjà, l'assaillait parmi les siens. Economies précaires où la faiblesse de l'outillage est compensée par la connaissance du milieu et la dextérité, hameaux instables et dispersés, incertitude du lien social, l'univers labile de ces Indiens de la jungle amazonienne convient au romantisme premier de la pulsion ethnographique. (Bensa, 2012 : 313-314)

Les tentatives pour sortir de ce « malentendu de l'altérité » qui repose, selon Alban Bensa, sur une absence de compréhension entre l'ethnologue et les personnes avec qui il travaille sur le terrain, sont nombreuses, et si elles s'avèrent ouvrir de nouvelles perspectives, elles n'en finissent toujours pas avec le dualisme « Eux-Nous ». En 2005 Carlos Ivan Degregori proposait une synthèse des rapports entretenus par ce duo irréductible en aboutissant, comme d'autres auteurs, sur l'idée d'une hybridation entre ces deux entités pour parler du Pérou contemporain. Le « Nous » est selon lui un « Nous divers » et l'anthropologie, après avoir été indigéniste, orientaliste ou obnubilée par l'exotisme, doit alors faire un pas en avant : « Aujourd'hui, au milieu du processus de globalisation des communications, des migrations transnationales, des cultures hybrides et des identités frontalières, il faut se demander si cet Autre exotique existe réellement » (Degregori : 2005, 62). Face à ce qui semblerait s'apparenter à la plus grande perte de l'anthropologie, la disparition de l'Autre, il pose l'hybridation comme une solution méthodologique assurant à la fois la permanence et l'intégration de l'altérité : « Le caractère hybride de notre culture peut être, dans ce sens, un avantage. [...] Voir l'Autre à l'intérieur de nous-mêmes nous aide à nous situer dans les voies de la perspective multiculturelle » (*ibid.*). Il propose ainsi de sortir de cette crise existentielle en renouvelant la perspective de l'anthropologie sur son objet fétiche, cet Autre, et se lance alors dans une nouvelle phase d'études sur l'identité, à partir du principe de la diversité culturelle. Cette anthropologie s'engage et, selon lui, a pour objectif « [...] la construction d'un Nous divers revendiquant le droit des uns et des autres à l'égalité et à la différence » (Degregori : 2005, 63). Cette perspective, partagée par de nombreux auteurs qui s'engagent dans des travaux sur

l'hybridation et le multiculturalisme a pour avantage d'avoir apparemment dépassé le clivage Eux-Nous et amorcé la fameuse fin de l'exotisme, uniquement possible par le biais d'une réduction maximale de l'altérité. Elle permet aussi de limiter les discours racistes et d'aller supposément vers la construction d'une nation multiculturelle. Seulement, l'hybridation ne nous semble pas résoudre de problème de fond et ne fait que changer le vocabulaire pour parler, dans le cas présent, de la population péruvienne dans son ensemble. En lissant les créations et les rapports sociaux que l'on qualifiera de multiculturels, nous craignons qu'elle nous fasse passer à côté d'une grande partie des moteurs des recompositions sociales en marche. Si l'hybridation telle que l'envisage, Néstor García Canclini permet de rendre compte, nous l'avons vu, des transformations culturelles, le concept en question ne serait qu'un simple déplacement de l'essentialisme qui existait déjà dans le métissage selon Luis Pulido Ritter. Malgré tout, il lui reconnaît tout de même une tentative pour trouver, « [...] avec ce concept, "hybridité", la clé pour rendre compte des interactions entre le moderne et le traditionnel, la culture populaire et savante, l'artisanal et l'industriel, et l'espace socio-culturel qui lui sert de base est, bien évidemment, l'Amérique Latine [...] » (Pulido Ritter, 2010 : 106). Ce qui dérange, dans cette tentative, ce serait la sensation que Néstor García Canclini ait quelque peu forcé le trait pour faire de l'hybridation et du métissage des « métaphores » exclusivement latino-américaines et qui lui donneraient sa particularité par rapport à l'Europe : « [...] pour Canclini une forme d'"identité" européenne et latino-américaine qui s'excluent mutuellement sont encore sous-tendues, des identités fermées qui, pour pouvoir fonctionner comme telles, exacerbent leurs différences sans nuances » (Pulido Ritter, 2010 : 107). En cherchant à rendre compte de la réalité et des transformations sociales en Amérique Latine, Néstor García Canclini finirait par positionner le continent comme un cas particulier, hétérogène et caractérisé par l'entrecroisement de traditions et de modernité dans le contexte capitaliste actuel, alors que, selon Luis Pulido Ritter, ce mécanisme d'hybridation ou ces interactions sont également observables en Europe et très certainement dans d'autres espaces du monde (*ibid.*). Il critique ainsi une perspective homogénéisante qui n'en finit pas de se défaire de l'obsession de la construction des identités nationales dans une recherche de différenciation automatique et irréductible avec l'Europe, à partir de ce qu'il qualifie de « lieu commun du syncrétique, et de la synthèse culturelle » (Pulido Ritter, 2011 : 108).

Afin de ne pas tomber dans une analyse qui perdrait de son intérêt en souffrant de méthodes inadaptées, d'une perspective qui s'inscrive dans la recherche de différences avec des modèles occidentaux, d'une homogénéisation des mécanismes de recompositions sociales

latino-américains ou encore d'un étiquetage social et culturel supplémentaire, aussi « hybride », « métissé » ou « multiculturel » soit-il, il convient de travailler de nombreux aspects méthodologiques, en particulier en ce qui concerne l'enquête de terrain. C'est à partir de cette dernière et de l'approche que va adopter le chercheur que peuvent être évités certains pièges, dissonances, jugements hâtifs et imprécisions qui viendraient affaiblir, voire même disqualifier l'analyse.

Alban Bensa préconise ainsi une compréhension et une entente mutuelles, chose que nous nous sommes efforcée à mettre en place dans notre travail, n'ayant par exemple jamais caché quel était le propos de notre étude aux enquêtés *avec* et non pas *sur* qui nous considérons avoir travaillé.

Le sentiment d'altérité naît dès lors que nous ne nous comprenons plus. Si cette hypothèse est levée, il n'y a pas d'altérité mais seulement de la différence, c'est-à-dire un écart minime qui peut être comblé par l'apprentissage mutuel. La paroi que l'on croyait dressée entre eux et nous n'est, en fait, qu'en nous. (Bensa, 2012 : 341-342)

L'enquête doit ainsi se faire en parlant, en participant à des situations, à des événements et en prenant en considération le fait que l'anthropologue est empreint d'une histoire intellectuelle qui a un impact sur sa façon d'appréhender et de penser son terrain. Le chercheur doit ainsi prendre un double recul, d'une part pour parvenir à avoir une vision d'ensemble de la situation et d'une autre à faire émerger un débat d'idées, à partir du récit ethnographique et d'une remise en question terminologique et conceptuelle (Bensa, 2012 : 346). Cette remise en question méthodologique n'est cependant pas si récente et, déjà en 2001, Roger Brubaker invitait à opérer un changement aussi radical que pertinent et fertile. Il proposait ainsi de repenser totalement le lexique et se défaire de l'embarrassant terme d'« identité », ce dernier pouvant être totalement paradoxal et contradictoire en fonction des usages que l'on en fait :

« Identité » est un mot clé dans le vernaculaire de la politique contemporaine et l'analyse sociale doit en tenir compte. Mais cela ne veut pas dire qu'il faille utiliser l'« identité » comme catégorie d'analyse ou faire de l'« identité » un concept renvoyant à quelque chose que les gens ont, recherchent, construisent et négocient. Ranger sous le concept d'« identité » tout type d'affinité et d'affiliation, toute forme d'appartenance, tout sentiment de communauté, de lien ou de cohésion, toute forme d'auto-compréhension et d'auto-identification, c'est s'engluer dans une terminologie émoussée, plate et indifférenciée. (Brubaker, 2001 : 66).

Le concept d'identité se divise selon lui en deux catégories qui dépendent de son utilisation : l'une sera dite « de pratique » et l'autre « d'analyse ». « En tant que catégorie de pratique, elle est utilisée par les acteurs “profanes” dans certaines situations quotidiennes (pas dans toutes !) pour rendre compte d'eux-mêmes, de leurs activités, de ce qu'ils ont en commun

avec les autres et de ce en quoi ils en diffèrent » (Brubaker, 2001 : 69). Or, ce n'est pas parce que cette acception de l'identité comme catégorie est la plus répandue et la plus évidente, qu'elle doit être utilisée comme catégorie d'analyse. Il explique ainsi que, par exemple, l'analyse d'un discours ou d'une politique « racistes » ne prend pas pour fondement l'existence de « races » : « [...] on peut analyser le “discours identitaire” sans supposer, en tant qu'analystes, l'existence d'“identités” » (Brubaker, 2001 : 70). Roger Brubaker se défend cependant de toute approche constructiviste – qui pourrait venir contrecarrer les conceptions essentialistes de l'identité, envisagée « au sens fort » – à laquelle appartient une conception de l'identité « au sens faible », malléable, changeante dans laquelle prévaut la construction de l'individu dans une relation avec les autres et dans une situation donnée (Brubaker, 2001 : 74). C'est pour sortir de cette impasse, entre un « sens fort » trop réifiant et un « sens faible » trop insaisissable, qu'il propose l'utilisation d'un nouveau lexique pour dépasser la notion d'identité et éviter les amalgames et paradoxes. Par exemple, afin de faire entrer l'identité dans des questions de processus et de dynamiques sociales et sans la considérer comme une permanence, il propose de parler d'« identification » ou de « catégorisation », renvoyant ainsi à l'action d'individus de se situer dans telle ou telle catégorie, sans pour autant prendre cette dernière comme une donnée objective et un critère d'analyse (Brubaker, 2001 : 75-76). De la même manière, il propose de remplacer le terme d'identité, dans certains cas, par la « subjectivité située », un concept qui nous semble particulièrement intéressant et qui résulte de l'action conjuguée d'une « auto-compréhension » et d'une « localisation sociale » (Brubaker, 2001 : 77). Autrement dit, chacun se situerait par rapport aux autres à un moment donné, il s'agirait là d'un processus de localisation des autres et de soi-même dans un espace ou dans un environnement social particulier. L'intérêt de l'anthropologie pourrait ainsi se porter sur les études des processus qui sont en jeu au moment où les individus se définissent, toujours « en relation » et en fonction d'un contexte particulier, plutôt que sur la définition elle-même.

Si la question de l'identité en Amérique Latine et au Pérou suscite toujours autant de débats et de passions sans pour autant que ceux qui la prennent en charge ne parviennent à produire une réponse ou une définition satisfaisante, que cela soit dans les sciences humaines comme dans les discours politiques, c'est vraisemblablement parce qu'elle continue d'être pensée comme une « catégorie ». S'en dégager, c'est se libérer d'une obligation de définition aussi épineuse que sans fin, entre réification et constructivisme, qui nous ferait prendre le risque de passer à côté des mécanismes sociaux à l'œuvre, entre autres, dans les processus identificatoires. La péruanité, l'identité péruvienne sont ainsi à prendre comme des supports

dont on accepte, dans le cas de l'enquête que nous avons menée, le caractère totalement nébuleux et indéfini. Ce n'est qu'à partir de là que nous pouvons étudier les rapports, les modes d'actions et les recompositions sociales à l'œuvre qui vont, nous allons le voir dans ce troisième chapitre, non seulement être à l'origine de créations culturelles, mais surtout de création de lien collectif.

Afin de travailler sur ces mécanismes et ces recompositions sociales, nous allons voir comment les acteurs se construisent dans ce contexte d'une omniprésence de l'« objet identité ». Médias, politiques, publicités, la péruanité ou ce que l'on présente comme la « culture péruvienne » et la diversité dont on gonfle la fierté nationale, sont totalement ancrées et omniprésentes dans les discours officiels et quotidiens. Une grande partie de la population péruvienne a semble-t-il intégré certains marqueurs identitaires et discours spécifiques relatifs à l'identité et elle l'exprimera de façon très fréquente, pour justifier, valoriser ou condamner un acte, un comportement ou un objet⁴²⁵. Entre une altérité indigène à protéger, une gastronomie que l'on encensera, un multiculturalisme brandi comme la solution au racisme, bon nombre de fantasmes anthropologiques et une volonté de séduire un public, voyons comment les acteurs de notre terrain entrent et sortent des catégories, remettant en question les différentes approches que nous avons pu citer et se prêtant aux nouvelles perspectives de l'anthropologie.

3.1.2 Péruanité 2.0

Il nous a semblé ici intéressant de parler d'une péruanité « 2.0 », non seulement parce que nous avons entendu cette expression à plusieurs reprises sur le terrain pour qualifier tout ce qui est nouveau, revu ou renouvelé, mais également parce que, si l'on se fie à son sens initial, qualifier la péruanité ou le rapport qu'entretiennent les acteurs avec la question identitaire de « 2.0 » peut s'avérer étonnamment cohérent. En effet, cette expression sert à l'origine pour

⁴²⁵ Nous citerons ici deux exemples dont le premier s'avérerait presque relever de l'obsession : la gastronomie. Que cela soit à l'occasion d'une interview d'une personnalité étrangère en visite au Pérou ou des conversations que nous avons pu avoir, la première des choses que l'on demandera à un étranger sera s'il apprécie la cuisine péruvienne et s'il a eu l'occasion de goûter tel ou tel plat emblématique. Il s'agit là d'une construction extrêmement récente, datant du *boom* gastronomique des années 2000 au Pérou, faisant de la cuisine un étendard culturel et un trait caractéristique du pays. Le deuxième type de discours est plus offensif et traduit un ressentiment post-colonial, également construit. Il nous est ainsi arrivé, à plusieurs reprises, toujours à l'occasion de conversations informelles (hors de notre terrain de recherche direct) de nous retrouver confrontée à des discours nous faisant porter, en tant qu'Européenne, la responsabilité des maux que connaît le pays. Doublé d'un regret d'une civilisation inca idéalisée et n'abordant jamais l'hégémonie économique nord-américaine sur l'ensemble du continent, nous avons pu avoir, à de nombreuses reprises, un discours de ce type : « Si ce pays va aussi mal et qu'il y a autant de corruption c'est de votre faute, parce que vous êtes venus nous coloniser. Avant, avec les Incas, l'organisation ancestrale était plus juste. » (« *Si este país está tan mal y que hay tanta corrupción es por su culpa, porque ustedes vinieron para colonizarnos. Antes, con los Incas, la organización ancestral era más justa.* », Chauffeur de taxi, Surquillo, 2018).

parler de l'évolution d'Internet, devenu le « Web 2.0 »⁴²⁶, plus accessible pour les utilisateurs, plus simple et permettant au plus grand nombre de personnes d'accéder à du contenu digital, mais surtout d'en créer. Les blogs, les réseaux sociaux, les plateformes de contenu musical ou vidéo sont ainsi de parfaits exemples de l'ouverture qui s'est mise en place dans cette nouvelle version du web, devenu interactif, où les utilisateurs partagent et échangent des informations et des productions sous format digital. N'importe quelle personne disposant d'un accès à Internet peut ainsi accéder à une quantité d'informations créées et relayées par d'autres utilisateurs lambda et, à son tour, créer du contenu et le diffuser sans avoir besoin d'être spécialiste en informatique, ni concernant le contenu. Le Web 2.0 entraîne une croissance exponentielle de la masse d'informations en ligne, « postées » ou « publiées » par des personnes qui ne sont pas, dans leur immense majorité, des professionnels de l'information, de la communication, ou de n'importe quel secteur auquel appartiendrait le contenu qu'elles vont « partager ». La question de l'identité, en plus de faire partie de l'information ou du contenu qui circule sur cet Internet participatif, pourrait être également considérée elle-même comme « 2.0 », dans le sens où bien qu'il y ait des discours officiels ou plus ou moins dominants sur l'identité, cette dernière se retrouve, dans le cas de notre terrain, totalement prise en charge par les individus. Qu'il s'agisse de leurs créations artistiques ou de leurs discours en général, ils créent eux aussi du contenu sur cette thématique et la relaient, comme nous avons vu, en particulier avec les réseaux sociaux. Dans le cas de notre terrain, le contenu ou la définition de cette « péruanité 2.0 », diffusée en grande partie par ce « Web 2.0 », restera, comme le traitement des questions politiques, plutôt évasif, de surface et en faveur de la perspective multiculturelle et antisystème pour rester dans un certain consensus et s'assurer une audience.

L'intérêt de ces nouvelles pratiques et prises en charge – autant pour des questions de société que de politique – se retrouve ainsi davantage dans la création du contenu que dans le contenu lui-même, qu'il soit digital, physique ou de l'ordre de la performance. L'action et la création artistique ou événementielle, accompagnées de tous les éléments de contexte et de contingence nous en apprennent finalement sur les rapports sociaux de façon bien plus fine et proche de la réalité que le contenu donné à voir par ces discours artistiques.

Nous proposons ici de replacer les individus au cœur de l'action de production des discours comme angle d'approche pour aborder sur les questions politiques contemporaines en Amérique Latine, comme le préconisent les coéditeurs de l'ouvrage *Penser le politique en*

⁴²⁶ Terme utilisé par les représentants des entreprises spécialisées dans la production de contenu internet depuis la première partie des années 2000.

Amérique Latine – La recréation des espaces et des formes du politique, qui insistent sur ce point pour pouvoir renouveler les études sur le politique :

Repenser le politique implique donc de le penser comme le fil conducteur qui unifie et traverse les autres pratiques et, en même temps, permet d’appréhender les imbrications et interactions multiples entre ces dimensions qui construisent la vie sociale [...]. Il s’agit alors d’analyser différentes trajectoires, discours et expériences qui permettent d’aborder la porosité des phénomènes politiques et la perméabilité au politique de phénomènes a priori non politiques, à partir de la perspective des acteurs [...]. (Borgeaud-Garciandía, Lautier, Peñafel, Tizziani, 2009 : 9)

Travailler à partir de la perspective des acteurs permet ainsi d’avoir accès à d’autres logiques, d’autres types de rapports sociaux et de constructions mentales que celles que notre histoire ou notre formation intellectuelle nous conditionne, en tant que chercheuse, pour reconnaître et interpréter. Les auteurs prennent ainsi l’exemple de l’apparente dépolitisation généralisée dans les pays latino-américains et remettent en question l’approche de cette thématique avant toute conclusion hâtive : « Ce qui apparaît comme dépolitisation ne reflèterait-il pas d’avantage le décalage entre la manière dont les acteurs construisent leur rapport au politique et la posture théorique adoptée par les sciences sociales pour l’étudier ? » (Borgeaud-Garciandía, Lautier, Peñafel, Tizziani, 2009 : 8). Cette réflexion nous encourage ainsi à dépasser les discours et les attitudes les plus visibles concernant la thématique dont il est question ici, l’identité. Il s’agit donc d’aller plus loin que l’hybridation et le multiculturalisme sur lesquels ont conclu, la plupart du temps, les sciences sociales, résultats qui sont repris par les discours officiels qui y ajoutent par exemple une dose de folklorisation. De la même manière, il est question ici de dépasser le premier discours ou le positionnement visible des acteurs de la scène indépendante qui défendent un multiculturalisme tout en rejetant en bloc le discours officiel – parce qu’il est officiel et représente donc l’antithèse de leur position et image rebelle et alternative –, et en refusant une quelconque catégorisation, tout cela pouvant se nuancer en fonction de leurs nécessités et du contexte.

Ce contexte, que nous avons pris le temps de détailler dans la première partie de ce travail de recherche, est un contexte urbain, celui d’une capitale où entre en jeu une histoire coloniale puis de migration et qui est aujourd’hui conditionnée par l’informalité autant que par les influences culturelles à la fois nationales et étrangères. C’est dans ce cadre que nous pourrions planter le décor de cette « péruanité 2.0 » que l’on nous a racontée et donnée à voir sur le terrain. Anne Raulin prend appui sur cette urbanité pour évacuer, en quelque sorte, la question identitaire comme une définition de ce que l’on est par essence, une identité *per se*, en l’examinant plutôt comme étant conditionnée, *in situ*, par la ville. En proposant de considérer

l'identité de ces personnes comme une identité urbaine, elle opère le déplacement ou le décentrement nécessaire dont nous parlions plus haut pour pouvoir penser en termes d'action, de processus et de recompositions sociales qu'opèrent les acteurs. Elle les envisage comme faisant partie d'un collectif soudé par une caractéristique partagée et irréductible : une expérience de vie urbaine qui façonne le quotidien autant que les rapports sociaux. Une définition ouverte qui nous permet de sauter le pas de la catégorisation pour voir plus loin qu'un « étiquetage ».

C'est un registre identitaire à la fois pratique et idéologique, prégnant mais modifiable. Face à l'abstraction contemporaine des identités nationales, quelque peu délaissées, au caractère encore peu affirmé des identités continentales (européenne par exemple), face à un certain déclin « inégal » des identités de classe, face à la méfiance envers les identités ethniques et religieuses, soupçonnées d'intégrisme, l'identité urbaine peut aujourd'hui connaître un nouveau destin. (Raulin, 2001 : 170)

La proposition d'Anne Raulin ouvrirait la porte à l'observation et à l'analyse des recompositions sociales à partir d'autres critères que ceux de l'identité, comme la création d'une cohésion ou d'un collectif grâce et dans l'organisation d'une performance artistique ou d'une Feria par exemple, dans le cas de notre terrain. Nous ajouterons également qu'elle nous permet de contourner la question des identités indigènes ou du métissage, pour la simple et bonne raison qu'elles ne font pas sens en termes de leviers fédérateurs, de motif ou de source d'action dans notre étude sur la *movida* indépendante. Nous pouvons ici citer le cas des artistes qui sont, comme nous l'avons dit précédemment, solidaires des revendications des peuples indigènes, que ce soit par conviction politique ou parce que cela entre dans une logique globale de discours antisystème, mais ils ne se considèrent pas comme faisant partie de ces groupes et ne militent pas directement ou de façon continue et exclusive pour leur reconnaissance.

Nous avons vu que les artistes avaient rejeté et souvent même condamné l'injonction de la part de l'État à se situer dans une catégorie ethnique à l'occasion du recensement de 2017, pour Carol et Fernando, d'Amapolay, cela s'est ressenti comme un écho au paradoxe face auquel ils s'étaient retrouvés confrontés dans leurs études en anthropologie et qu'ils nous avaient raconté un an plus tôt :

[*Fernando*] En cours, on parlait beaucoup des migrants, des peuples indigènes, des classes populaires... Beaucoup d'études de sciences sociales exploraient ces thèmes et nous, en tant qu'étudiants, nous recevions ces informations. Bien sûr, on sortait des cours pour chercher un peu de cela, en plus, on se reconnaissait là-dedans, et nous n'étions pas les chercheurs en sciences sociales, au contraire, nous étions l'objet d'étude. On parlait beaucoup de cela aussi, que l'« Autre », c'était nous. Degregori en parlait beaucoup, justement, que l'université était passée d'un lieu pour les gens fortunés, de classe moyenne-haute, de liméniens, de blancs, à un espace démocratisé, pour les fils de migrants.

[Carol] Oui, cela a beaucoup marqué : l'« Autre », c'était nous.⁴²⁷

L'auto-catégorisation que la question d'auto-détermination ethnique leur demandait de réaliser en 2017, résonnait ainsi pour eux comme un écho à la différence Eux-Nous, sur des bases supposément ethniques ou culturelles, qui leur avait été présentée comme consubstantielle à l'anthropologie. Fernando, en 2017, nous racontait son désarroi face à des pressions qu'il considérait comme totalement antagoniques : la construction d'une nation unie tout en étant « diverse » mais dans laquelle existerait une reconnaissance officielle des différents groupes ethniques sans que cela influe d'une quelconque façon sur leur statut de citoyens péruviens. Ces tensions dans la définition de l'identité, nous les retrouvons dans l'expression de Carlos Iván Degregori, ce « Nous-divers » relevant de l'oxymore. Elles sont avant tout, selon Fernando, le résultat d'une façon de penser inadaptée à la réalité péruvienne contemporaine.

De quelle péruanité est-ce que l'on parle ? Andine ? Amazonienne ? Côtière ? Urbaine ou rurale ? Ce thème des catégories est difficile, mais je crois qu'elles sont nécessaires en même temps, on ne peut pas les supprimer. Et je crois aussi que dans toutes les nations latino-américaines, c'est quelque chose qui est en construction, une chose qui nous uni, même si l'idée de se définir est complètement occidentale. Et même, quoi de plus occidental que l'idée de l'appartenance à une construction géopolitique ? Ici ça ne fonctionne pas, enfin. Cela dépend de chaque espace, au Pérou il y a plus d'une nation. Par exemple, nation aymara est plus facilement identifiable parce qu'ils ont une partie de leur nation au Pérou et une partie en Bolivie, elle ne fonctionne pas avec les limites géopolitiques. Ici c'est la même chose, on est toujours en train de créer des catégories, on te dira un habitant de Puno ne se sent pas vraiment Péruvien par exemple. Mais ici à Lima, la grande majorité d'entre nous sommes urbains et globalisés, ça ce serait une catégorie qui fonctionne.⁴²⁸

Le témoignage de Fernando rejoint les avancées théoriques que nous avons proposées plus haut concernant le traitement et le contournement de la question identitaire. Si l'on analyse

⁴²⁷ [Fernando] « *En las clases se hablaba mucho de los migrantes, de los pueblos indígenas, de las clases populares... Muchos estudios de ciencias sociales ya estaban explorando estos temas y nosotros, como alumnos, estábamos recibiendo esta información. De hecho, salíamos de las aulas a buscar un poco eso, y además, nos reconocíamos en eso y no éramos los científicos sociales, al contrario, éramos el objeto de estudio. De eso también se hablaba mucho, de que el "Otro" éramos nosotros. De eso hablaba mucho Degregori, justamente, de que la universidad era un lugar para gente de plata, clase media clase alta, limeños, blancos, había pasado a ser un espacio democratizado, para hijos de migrantes.* », [Carol] « *Eso marcó bastante: el "Otro" éramos nosotros.* », Fernando Castro et Carol Fernández, 2016.

⁴²⁸ « *¿De qué peruanidad estamos hablando? ¿La andina? ¿La amazónica? ¿La costeña? ¿La urbana o la rural? Es difícil este tema de las categorías, pero creo que son necesarias a la vez, no se pueden borrar. Y creo también que en todas las naciones latinoamericanas, es algo que está en construcción, algo que nos una, aunque la idea de definirse es totalmente occidental. Además, ¿qué más occidental que la idea en torno a la pertenencia a una construcción geopolítica? Acá no funciona, pues. Depende de cada espacio, en Perú hay más de una nación. Por ejemplo, la nación aymara es más identificada porque tienen parte de su nación en Perú y una parte en Bolivia, no funciona con los límites geopolíticos. Igual acá, siempre estamos generando categorías, un puneño no se siente tan peruano, te van a decir por ejemplo. Pero acá en Lima, la gran mayoría somos urbanos y globalizados, esa sería una categoría que funcione.* », Fernando Castro, 2017.

ses paroles, nous retrouvons ici l'idée que l'identité serait une question que l'on essaie de traiter au Pérou comme on la traiterait en Europe, par exemple. Plusieurs personnes nous ont ainsi expliqué sur le terrain qu'il était facile de parler de l'identité en Europe, qui n'avait pas subi la rupture engendrée par une période colonisation. Il s'agirait-là d'un questionnement dont la résolution serait, selon eux, accessible en Occident grâce à sa supposée continuité historique par exemple, mais qui serait, en Amérique Latine, à la fois inappropriée et insoluble, du moins dans ces termes. Cette perspective, émanant de notre terrain de recherche, rejoint la proposition de Roger Brubaker de changer le lexique d'analyse et cesser de parler de l'« identité » comme d'une entité à la fois définissable et constante, pour pouvoir observer les rapports sociaux. C'est d'autre part avec une grande lucidité que Fernando, comme d'autres, sont capables de proposer une réponse à la question de leur identité à partir de l'environnement dans lequel ils évoluent et qui conditionne à la fois leur quotidien et leurs relations sociales : la ville. Ils s'inscrivent ainsi, par eux-mêmes et spontanément dans cette « identité urbaine » que proposait Anne Raulin pour pouvoir, en quelque sorte, se défaire eux aussi de ce grand questionnement sur l'identité de soi et de celle des autres qui est omniprésente dans les discours au Pérou.

Aníbal, le bassiste de Barrio Calavera, voyait lui aussi une source de conflits dans cette recherche de cristallisation d'une identité péruvienne. Se souvenant des réflexions qu'on avait pu faire à son groupe lorsqu'ils allaient se produire au Chili, il regrettait que de nombreuses personnes les enferment, ne serait-ce que pour faire un trait d'humour, dans le supposé conflit ou rivalité entre les Chiliens et les Péruviens. Il ne reconnaissait absolument pas son travail ni celui de son groupe dans ce type de considérations où on aurait pu les voir, grossièrement, comme des représentants du Pérou allant montrer aux Chiliens que la musique péruvienne était meilleure que la leur :

Pour le groupe, c'est difficile de nous trouver lorsqu'on nous demande : « Et alors, c'est quoi votre identité ? » Nous on ne pense pas à l'identité, on pense plus à un contexte politique par exemple. Lorsqu'on va jouer au Chili, comme les gens disent que les Péruviens sont comme ci, les Chiliens comme ça... Il y en a qui te disent : « Eh, vous partez jouer au Chili avec le drapeau du Pérou ! » Et merde, moi je ne pars pas avec ce drapeau, mec ! Mon seul drapeau c'est de faire de la musique, de créer des choses, de faire des ponts pour unir, je n'ai pas d'autre drapeau. Le Pérou est une éponge, comme tous les pays latinoaméricains, il y a des influences qui viennent de partout. [...] Nous sommes contre le terme d'« identité » parce qu'il crée des conflits sociaux.⁴²⁹

⁴²⁹ « Para la banda es difícil encontrarnos, cuando a veces nos preguntan: "Oye ¿y cuál es su identidad?" Nosotros no pensamos en la identidad, pensamos más en un contexto político, por ejemplo. Cuando vamos a tocar a Chile, como la gente dice que los peruanos son así, los chilenos así... hay unos que te dicen: "Oye, ¿se van con la bandera de Perú a tocar a Chile!". Pucha, ¡yo no voy con esta bandera, tío! Mi única bandera es hacer música, crear cosas, hacer puentes de unión, no tengo ninguna bandera. Te das cuenta que el espectro es mucho más amplio, más allá de los límites de las fronteras. El Perú es una esponja, como todos los países latinoamericanos,

Comme Fernando, Aníbal proposait indirectement de déplacer le point de vue au-delà des questions identitaires, de changer, si l'on veut, l'objet sur lequel se concentrent les discours des sciences sociales, des médias et des instances officielles, cette identité que l'on met au cœur de tous les enjeux, questionnements et problématiques. En expliquant qu'avec son groupe ils préfèrent penser en termes de « contexte politique », il invite lui aussi à prendre du recul face à cette omniprésence thématique de l'identité. Cette idée de considérer que ce qui caractérise une société ou un pays peut se retrouver ailleurs que dans les considérations identitaires fondées sur une appartenance ethnique et culturelle se retrouve chez d'autres artistes et elle nous fut par exemple également exprimée par les graphistes de Brochagorda, Cindy et Gonzalo. Ce dernier voyait également l'identité comme un thème qui avait été imposé et que l'on avait doté d'une importance capitale, tout cela, selon lui avant tout à des fins commerciales :

Nous avons été attaqués par les médias sur ce que c'est que l'identité, les coutumes... par les médias qui nous obligent à acheter, à consommer. La publicité nous oblige à prendre cela comme une chose importante et indispensable. Ce sont les médias qui t'imposent et te vendent des choses et des fausses préoccupations. Regarde, l'autre jour je suis tombé sur un ami qui m'a raconté qu'il se sentait bien car il avait enfin trouvé son identité. Moi je lui ai répondu : « Ça alors ! Tu l'avais perdue ? », hahaha !⁴³⁰

Cindy voyait aussi dans ces questionnements identitaires la surmédiatisation d'une thématique qui créait des conflits et rendait les rapports entre les personnes plus difficiles : « Les gens se compliquent beaucoup avec l'identité, l'autochtonie. [...] Ton identité elle se construit avec ton environnement et tes relations, c'est ça qui se développe. Chaque personne est authentique, dans ce sens-là »⁴³¹.

Nous voyons donc que les uns et les autres se positionnent ainsi, lors des discussions et des entretiens que nous avons eus avec eux, dans un discours différent de celui des médias, de la publicité ou de l'État. Ces discours-là se rejoignent dans ce que ces personnes vivent comme une obligation à s'occuper, se préoccuper et se questionner sur leur identité selon un modèle de pensée catégoriel qui leur semble, au mieux, peu pertinent, au pire, totalement contreproductif

hay influencias que vienen de todos lados. [...] Estamos en contra del término de "identidad" porque crea conflictos sociales. », Aníbal Dávalos, 2017.

⁴³⁰ « Hemos sido atacados por los medios sobre lo que es la identidad, las costumbres... por los medios que nos obligan a comprar, a consumir. La publicidad nos obliga a tomar eso como algo importante e imprescindible. Son los medios que te imponen y te venden cosas y preocupaciones falsas. Mira, el otro día me encontré con un amigo que me contaba que se sentía bien porque por fin había encontrado su identidad. Yo le contesté: "Y ¿qué cosa? ¿Te la habías perdido?" , jajaja! », Gonzalo Leandro, 2017.

⁴³¹ « La gente se complica mucho con la identidad, la autoctonía. [...] Tu identidad se construye con el entorno que te rodea y con tus relaciones, eso es lo que se desarrolla. Cada persona es auténtica, en este sentido. », Cindy Mesco, 2017.

pour fédérer une nation et en finir avec le racisme. Face à cette injonction et à cette omniprésence thématique, eux aussi développent et diffusent, nous l'avons vu, un discours et c'est là que se formerait ce que nous appelons une « péruanité 2.0 », dans le sens où, comme dans un Internet devenu participatif, ils prennent en charge eux-mêmes la question de l'identité et créent un contenu, une image ou un discours identitaire. Le fait de relayer, la plupart du temps, leur discours (contenu en partie dans leurs productions) par les réseaux sociaux pourrait ainsi être appréhendé comme une mise en abîme : un discours identitaire à la production duquel tout le monde peut participer et qui est relayé par des moyens de communication, eux aussi construits sur la base de la participation des utilisateurs qui jouent le double rôle d'émetteurs et de récepteurs des informations.

Notons toutefois que le discours qui critique l'omniprésence de la question identitaire au Pérou et la lassitude de certains quant à cette recherche perpétuelle de l'« identité péruvienne », ne nous a été accessible qu'après plusieurs mois de terrain. Lorsque nous commençons notre travail avec les artistes, ces derniers s'exprimaient dans la continuité des slogans de leurs t-shirts ou des paroles de leurs chansons : valorisation d'un pays multiculturel, « populaire », héritier de valeurs ancestrales, où chaque groupe est riche de ses savoirs et de sa culture et, bien entendu, la critique du « système » contre lequel lutter. C'est plus tard, au fil des discussions – et une fois dépassés les échanges concernant la partie concrète ou technique de leurs créations plastiques et musicales – que sont peu à peu apparues les nuances, les négociations avec les instances officielles et qu'a surtout émergé le fait que, pour ces personnes, l'identité n'était absolument pas considérée comme une chose essentielle à définir.

La technique, qu'il s'agisse de la calligraphie au pinceau ou du mélange de rythmes de rock à des sonorités propres à la *chicha*, les origines de leur style musical ou plastique sont ainsi le premier discours auquel nous avons eu accès, comme n'importe quel membre de leur audience. Si nous regardons leurs productions et surtout les discours qui les accompagnent, nous pourrions penser, de prime abord, qu'ils prennent eux aussi en charge cette question identitaire et se positionnent contre le discours officiel ou dominant. Or, si comme nous le disait Cindy les médias les incitent à acheter, à consommer quelque chose qu'on leur vend comme de l'identité, ce que font ces artistes relève de la même dynamique, dans le sens où eux aussi profitent de ce « boom » de la péruanité pour pouvoir vendre leurs productions.

Étrangement, la participation des artistes de la scène indépendante à la production des discours sur l'identité débouche, non pas sur une multiplication des discours avec l'émergence de nouvelles voix fondamentalement différentes de la voix officielle, mais sur une

multiplication des producteurs de discours. En effet, si l'on se fie aux revendications ou au positionnement qu'ils affichent, les acteurs de la scène indépendante n'offrent pas à leur public un discours radicalement différent de celui des instances officielles, des médias et de la publicité, même si le traitement qu'ils donnent aux différents éléments culturels qu'ils combinent reste différent, souvent plus profond et subtil. Sans doute avec un peu plus de finesse que le recensement de 2017, ils restent tout de même dans les mêmes cadres ethnico-culturels et les mêmes marqueurs catégoriels pour parler de l'identité du Pérou, tout en prônant un multiculturalisme devenu le « politiquement correct ». Le traitement de la thématique identitaire n'est donc pas ce qui fait la spécificité de cette scène alternative, qui se caractérise davantage par la mise en avant de sa construction informelle et autogérée que par une position inédite concernant la « péruanité ». Nous pourrions donc avancer le fait que, dans ce cas-là, le contenu importe moins que la façon dont on l'élabore et la façon dont on le présente au public.

Ces artistes et leur public se situent ainsi, en ce qui concerne la question identitaire, dans un profond paradoxe. Cette dernière ne leur importerait apparemment, au niveau personnel, que très peu. Ils ne proposent pas un nouveau discours identitaire au-delà du multiculturalisme ou de l'hybridation et s'inscrivent, à leur manière, dans la production de discours de surface sur l'identité péruvienne qui fait partie des éléments permettant de vendre leurs productions. Il ne s'agit pas là d'une identité que les acteurs portent ou revendiquent, car se définir ne fait pas partie de leurs préoccupations. Cette « péruanité 2.0 » s'avère être ainsi un objet que l'on manipule, un discours que l'on modèle à des fins artistiques et commerciales, de la même manière qu'une note de musique ou un pot de peinture, elle s'avère être un élément mettant les créations artistiques à la mode ou les faisant correspondre à l'attente qu'un public peut avoir concernant le traitement de cette thématique.

La différence entre ce discours « officiel » de la scène alternative, celui que l'on donne à voir à son public et ce que l'on pense réellement de l'identité nous met ainsi face à un apparent paradoxe qu'il est important d'analyser pour dépasser ce qui pourrait être considéré comme une possible mauvaise foi de la part des artistes, doublée d'une sorte d'aliénation de leur public alors condamné à consommer de l'identité, même dans un marché revendiqué comme alternatif et indépendant.

3.2 PARADOXES ET PROCESSUS

Certaines incohérences ou paradoxes avaient attiré notre attention sur le terrain et dans l'analyse des prises de position des acteurs, qu'il s'agisse de leur discours antisystème et de leur dépendance aux réseaux sociaux, de leur revendications anticapitalistes alors que leur organisation informelle n'est rendue possible que par les dérives des politiques économiques néolibérales, ou encore du constat que, dans les faits, eux aussi manipulent et vivent de la manne de la thématique identitaire pour produire des biens culturels et de consommation qu'ils vont commercialiser. Nous nous pencherons ici sur ces paradoxes en évitant de les considérer comme des obstacles à l'étude de cette scène indépendante ou comme des éléments entraînant son discrédit. À partir de cela, nous pourrions pouvoir observer ce que les artistes mettent en place, avec la collaboration de leur public, afin de se développer tout en restant indépendants et en maintenant une image de courant alternatif, en contrepoint d'un discours et d'un marché culturel hégémoniques. Nous développerons cette partie en trois temps pour aller au-delà des apparentes contradictions qu'il s'agira ici d'analyser pour parvenir à les considérer comme faisant partie des processus sociaux et économiques qui permettent le développement et le maintien de ces artistes grâce, bien entendu, au fait que leur public accepte d'établir une sorte de relation de complicité. Nous aborderons tout d'abord le traitement que les artistes réservent à leurs productions plastiques et musicales pour pouvoir les vendre, avant d'en arriver à un décalage entre leurs discours et leurs pratiques que nous avons eu, dans un premier temps, beaucoup de mal à dépasser pour pouvoir nous rendre compte qu'ils réussissent tout de même à concilier, dans une certaine mesure, leurs objectifs avec leurs principes ou leur éthique.

Avant d'entamer cette analyse, il nous semble ici intéressant de citer le compte rendu que réalise Élise Sevrain de l'ouvrage d'Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité* (1990), duquel nous retiendrons ici quelques éléments généraux pour alimenter notre réflexion. Il faut premièrement prendre en considération, lorsque l'on travaille sur l'esthétique (visuelle ou musicale) ou, dans le cas de notre terrain, sur ce qui sera à la mode ou non, le fait que le goût pour telle ou telle production culturelle, son succès ou son échec, sont conditionnés par des enjeux d'ordre idéologique (Sevrain, 2009 : 171). D'autre part, si l'on considère ce qui est « [...] nouveau comme [la] valeur ultime dans l'ordre du goût et de la connaissance » (*ibid.*), les productions nouvelles ou novatrices ont non seulement vocation à être rapidement dépassées et remplacées mais sont également totalement dépendantes de celles, anciennes, qu'elles venaient elles aussi disqualifier et remplacer. De la même manière, Antoine Compagnon soulignerait, au-delà de la dépendance à « l'ancien » pour pouvoir être « moderne », le fait que

certaines de ces discours artistiques, tel que celui de l'art abstrait qui venait rompre avec toute forme de création conventionnelle, se construisent avec des références à partir de doctrines anciennes et cite par exemple le spiritisme ou le nihilisme (Sevrain, 2009 : 172). Dans ce cas, nous nous retrouvons confrontés au paradoxe d'une œuvre que l'on peut considérer comme « moderne » car supposément différente de ce qui se fait jusqu'alors mais qui s'inspire et dépend de « l'ancien », de ce même passé dont elle aura souvent vocation à supplanter ou à disqualifier les productions. Ce dernier point nous conduit ainsi à penser sous un autre angle le paradoxe que nous avons relevé quant à la très forte présence, dans les productions de la scène indépendante, d'éléments ayant trait à la question identitaire, cette dernière étant devenue une pièce maîtresse des discours officiels ou dominants, contre lesquels ils revendiquent se positionner. Le contrepoint discursif qu'ils construisent se fonde ainsi, comme pour les œuvres « modernes », sur la disqualification d'un discours dont ils vont en réalité reprendre les éléments thématiques pour les réorganiser ou les interpréter, à leur manière, de façon à produire un discours et des œuvres présentées comme étant indépendantes, alternatives ou à l'esprit rebelle.

3.2.1 Valorisation d'un produit culturel péruvien et labellisation de l'alternatif

Les productions de la *movida* se construisent à partir d'un assemblage d'éléments culturels qui sont également présents dans les discours folkloristes ou de promotion touristique officielle comme c'est le cas avec Promperú. Les artistes vont dans un premier temps disqualifier ces derniers, puis médiatiser cette disqualification ou cette discréditation, le tout en diffusant un discours différent à partir de mêmes éléments. En d'autres termes, les artistes pourront, par exemple, utiliser des motifs à fort potentiel de symbolique identitaire (ethno-culturelle) comme des sonorités de *huayno* ou les motifs shipibo, qui sont présents dans les discours officiels ou dominants, mais ils revendiqueront le fait de leur donner un traitement différent dans leurs productions et ce dernier sera alors mis en avant comme étant le plus proche de la réalité, le plus éthique ou valorisant. Nous citerons ici les propos de Luis Antonio, le chanteur de La Nueva Invasión, qui nous parlait en 2017 de ce traitement qu'ils réservaient, eux et les autres artistes indépendants, à certains éléments culturels :

Nous, en tant que musiciens, nous essayons d'assembler ces éléments qui existent et nous essayons monter un peu ces pièces entre elles. Je crois que nous en avons assez que quelqu'un vienne pour nous dire comment coller [les choses entre elles], nous allons les coller à notre façon et ça c'est un droit que nous avons, en réalité. Tous les mouvements indépendants essaient de faire cela. Regarde, la *chicha* et la *cumbia mainstream* ont collé

cette identité à leur manière, elles ont construit ce produit et cette industrie culturelle et l'ont rendue rentable. Nous sommes sur cette voie, pour construire une mythologie qui nous soit propre.⁴³²

Cette « mythologie propre » qu'ils construiraient à partir d'éléments culturels, musicaux ou plastiques « classiques » en quelque sorte, va prendre son indépendance et se détacher des discours considérés comme officiels ou dominants, grâce à la façon dont on la présentera. Ainsi, une chanson de fusion de rock et de *chicha* ou une sérigraphie de *gráfica popular* seront dotées d'un statut particulier lorsqu'elles seront produites par les artistes de la *movida* qui revendiquent, justement, une production alternative qui est la plupart du temps accompagnée d'une organisation en autogestion. En pensant les productions culturelles dans cette optique, nous nous rapprocherions d'une conception de la culture comme étant une « stratégie » telle que l'explique Michel Agier : « [...] la culture est considérée comme un ensemble de *strategias adaptativas* et d'*adaptaciones realistas* aux contraintes de l'environnement social et autres *réponses* apportées par les individus et les groupes à des circonstances économiques » (Agier, 2005 : 162). Sans toutefois limiter les explications à des enjeux d'ordre purement économique, cette idée de penser la culture et ce qu'elle a de concret, c'est-à-dire les productions culturelles, comme des stratégies et des adaptations au contexte nous permet de pouvoir intégrer à notre réflexion le fait que leurs auteurs ou créateurs leur donnent un sens particulier à leurs productions pour les distinguer de d'autres, en généralement celles « de masse ».

Nous avons entendu à de nombreuses reprises, de la part des personnes avec qui nous avons pu travailler, le terme de « *valor agregado* », soit de « valeur ajoutée » pour qualifier le résultat du traitement qu'ils donnaient aux éléments culturels péruviens dans leurs productions. Nous allons voir que lorsqu'ils se réfèrent à cette valeur ajoutée, c'est avant tout pour faire référence à une valorisation de certains traits culturels selon leurs principes et leur logique, toujours présentée, rappelons-le comme étant alternative ou indépendante.

Aurelio, le joueur de *charango* de La Nueva Invasión, nous expliquait qu'un des objectifs fondamentaux de son travail d'artiste était étroitement lié à sa formation en sociologie : il s'agissait pour lui de valoriser le fait d'être Péruvien en donnant du sens à cette

⁴³² « *Nosotros como músicos tratamos de ensamblar estos elementos que hay y tratamos de armar estas piezas un poquito. Creo que estamos cansados de que venga alguien ajeno que nos diga como pegar, lo vamos a pegar a nuestra manera y eso es un derecho que tenemos en realidad. Todos los movimientos independientes tratan de hacer eso. Mira, la chicha y la cumbia mainstream han pegado a su manera esta identidad, han construido este producto y esta industria cultural y lo han hecho rentable. Estamos en este camino, en armar una mitología propia.* », Luis Antonio Vicente, 2017.

identité et en sortant des images flottantes ou creuses qui étaient majoritaires. Valoriser une identité péruvienne qui soit pourvue d'un contenu culturel est ainsi, nous l'avons vu, au cœur des discours des artistes et c'est justement ce contenu qu'ils proposent dans leurs créations. Ils considèrent faire plus que de simples graphismes ou de la musique et n'hésitent pas à expliquer qu'ils souhaitent, avec leurs productions, renforcer l'estime que les Péruviens ont d'eux-mêmes, comme nous l'expliquait José Carlos lorsqu'il nous parlait des floccages de sa marque *Faite*, composés dans leur majorité de portraits de personnalités péruviennes et de textes appelant à être fier de sa culture :

Moi, avec ces t-shirts, ce que j'essaie de faire c'est renforcer l'estime de soi. [...] Comment ? Et bien je mets des personnages péruviens sur les vêtements. Des *Cholos*, des Indigènes, des pauvres des masses populaires. Mais ces pauvres sont parvenus à devenir le meilleur [de ce pays]. Et c'est ça que je dis aux gens. « Regarde, ces personnes que j'ai mis sur les vêtements sont comme toi. Quand ils ont eu ton âge et qu'ils n'avaient rien, pas d'héritage, mais qu'avec leurs efforts et leur dévouement, ils sont parvenus à devenir des exemples de vie. S'il te plaît, tu peux prendre un peu de cet exemple et en mettre dans ta vie ? »⁴³³

Les personnages qu'il décide de mettre en avant sont des personnages qu'il qualifie de « populaires », des exemples de personnalités qu'il estime remarquables, soit par leur parcours depuis une origine sociale basse jusqu'à l'excellence ou la célébrité, soit par leurs préoccupations sociales. José Carlos mettra ainsi sur la même ligne la chanteuse Lucha Reyes qui, enfant, chantait dans la rue pour gagner de l'argent et qui est aujourd'hui considérée comme la principale représentante de la *canción criolla*, et Túpac Amaru qui avait pris la tête de la rébellion indigène contre le système colonial. Il nous expliquera ainsi que les autres marques travaillant dans le même esprit à partir de la *gráfica popular*, comme Nidea ou Amapolay, font la même chose que lui avec *Faite* : « Lorsqu'ils ont commencé, c'était à chaque fois un soldat de plus dans la tranchée. La proposition était la même : revaloriser ce qui est à nous, notre culture, notre art. Populaire, bien sûr, l'art populaire. Ce n'est pas l'art de Fernando Szyszlo »⁴³⁴
⁴³⁵. Le vocabulaire qu'il emploie renvoie à une idée de combat, une lutte pour la

⁴³³ « Yo, con estos polos, lo que trato de hacer es de fortalecer la autoestima. ¿Cómo? Pues pongo personajes peruanos en la ropa. Cholos, indígenas, misios de las masas populares. Pero estos misios lograron ser lo mejor. Y eso es lo que digo a la gente. "Mira, estas personas que puse en la ropa son iguales que tú. Cuando tuvieron tu edad no tenían nada, ni herencia, pero con esfuerzo y dedicación, lograron a ser ejemplos de vida. Por favor, ¿puedes chapar un poco de este ejemplo y ponerlo en tu vida?" » José Carlos Carcelén, 2017.

⁴³⁴ « Cuando empezaron, cada vez era un soldado más en la trinchera. La propuesta era la misma: revalorar lo nuestro, nuestra cultura, nuestro arte. Popular claro, el arte popular. No es el arte de Fernando Szyszlo. », José Carlos Carcelén, 2017.

⁴³⁵ Fernando de Szyszlo (1925-2017) est un des artistes peintres les plus reconnus au Pérou, où il est considéré comme la figure de proue de l'art abstrait. Il était issu d'une famille de diplomates polonais et a suivi une formation universitaire dans des établissements prestigieux tels que la Pontificia Universidad Católica del Perú. José Carlos Carcelén considère donc ce peintre comme ayant appartenu à l'élite péruvienne dès son enfance, ce qui ne rend

« revalorisation » d'une culture supposément oubliée ou qui aurait perdu de sa valeur après avoir connu du succès ou avoir été estimée par le public ou les instances officielles. Si l'on souhaite ici être précise dans les termes, il faut noter que cas de la *chicha* ou de la *gráfica popular* ne s'inscrit pas dans une « revalorisation », mais simplement une « valorisation », au travers de la rénovation. Ces deux éléments (musique *chicha* et *gráfica*) que les artistes et leur public considèrent comme les piliers de la « *cultura popular* », n'ont en réalité, même dans leur période d'apogée, jamais joui d'un succès auprès des classes hautes et se sont cantonnés à des zones précises du pays et surtout de la capitale, les quartiers construits par les nouveaux habitants de Lima venus des provinces. Il ne s'agit donc pas de redorer le blason de cette musique ou de cette esthétique, mais plutôt de la mettre au goût du jour pour les classes moyennes et hautes actuelles.

La recette de ce que les artistes présentent comme une revalorisation et, par extension, la clé du succès de leur travail, réside dans ce que nous appellerons une « labellisation » des productions alternatives, qu'elles correspondent à ce qu'ils créent à partir de la « culture populaire », des discours contestataires et des initiatives autogérées en général. C'est dans ce processus que réside le succès des créations qui sont constituées, comme nous l'avons souligné plus haut, à partir des mêmes éléments culturels ou « ethniques » que les discours classiques sur la culture et l'identité péruvienne comme par exemple ceux de promotion touristique de Promperú, qui seront constamment critiqués par les artistes. Ils vont en quelque sorte « homologuer » leurs œuvres et le discours qui en émerge, les rendre crédibles, car plus éthiques, honnêtes ou « vrais » en les inscrivant dans une dynamique parallèle ou en contrepoint des discours officiels ou dominants. Pour ce faire, ils médiatiseront, par exemple, la façon dont ces œuvres ou objets sont produits ou dotés d'une authenticité implacable, comme c'est le cas avec Los Mirlos, qui se présente comme un groupe amazonien et en a fait sa spécificité. Jorge Rodríguez, le chanteur, nous expliquait ainsi que « Los Mirlos » était une « marque déposée » auprès de l'INDECOPI et que cela leur permettait de se prémunir contre des personnes qui voudraient utiliser leur nom et le style musical qu'ils revendiquent avoir inventé, leur *cumbia* amazonienne psychédélique :

Lorsqu'ils écoutent Los Mirlos, les gens pensent à la Selva [...]. Il y a des années que je vis ici, mais je n'ai pas perdu mon accent de la Selva, c'est aussi pour cela que les gens nous reconnaissent. Et en dehors de cela, les vêtements de scène sont toujours en lien avec l'Amazonie. Une dame qui est folkloriste m'a même suggéré d'utiliser un costume qui soit plus de la Selva. Elle m'a dit : « Monsieur Rodríguez, moi je vous conseille de porter quelque

pas son parcours jusqu'à la célébrité aussi notable, selon lui, que celui d'une personne issue d'une famille pauvre et aurait beaucoup plus de mérite.

chose de plus typique de la Selva, une tunique, par exemple, ça représente plus la Selva » ...
Pourquoi pas, comme la tunique traditionnelle qui est utilisée à Pucallpa et à Iquitos.⁴³⁶

Alors qu'à l'heure actuelle, Jorge est le seul membre restant de la formation musicale amazonienne des débuts et il est parvenu à se positionner, avec son groupe, comme les représentants de la Selva et de la culture amazonienne, tels de véritables ambassadeurs à Lima. Il a, en quelque sorte, capitalisé au maximum l'origine géographique du groupe des années 1970 pour en faire sa spécificité, pour finalement les convertir en uniques représentants officiels de ce pan de la culture amazonienne à Lima. La labellisation, outre le fait qu'elle s'est faite ici auprès d'une instance officielle, s'appuie dans ce cas-là sur l'idée que Los Mirlos, comme entité créatrice qui traverse les décennies, sont les uniques dépositaires de cet héritage musical amazonien dans la capitale, fait implacable car il s'agit-là d'un style qu'ils revendiquent avoir créé. Un gage à la fois de qualité et d'authenticité qui leur donne autant une exclusivité de production qu'une crédibilité vis-à-vis de leur public : inimitables et infalsifiables.

Elliot Túpac a lui aussi rendu unique et infalsifiables ses productions de *gráfica popular*, tout simplement en les signant, pour que les gens sachent qui était à l'origine de telle calligraphie ou de tel *mural*, un marquage que l'on retrouve chez tous les graphistes de la *movida*. Apposer sa signature eut ainsi un effet double, car en plus de faire de sa production une œuvre d'art unique, car signée de la main son créateur, cette signature s'est transformée en un label, un gage d'authenticité de l'œuvre pour son public au moment où ces graphismes ont été reproduits en masse. S'il manie avec brio les couleurs et la calligraphie, son travail n'est pas fondamentalement différent de celui d'un peintre ou d'un sérigraphiste spécialisé dans cette esthétique et qui réalise des productions à visée publicitaire. La signature « Elliot Túpac » est ainsi, pour le public, la preuve qu'il est face à une œuvre d'art et non à une simple affiche de concert ou face à une reproduction de cet artiste et non pas à un graphisme produit par Promperú par exemple. Elle joue ainsi le rôle d'une « valeur ajoutée » à une peinture ou une à production graphique que l'on reconnaîtra alors comme une production artistique originale alors qu'elle ne se distingue pas ou très peu (en termes esthétiques) des productions publicitaires dont elle a repris tous les codes plastiques.

⁴³⁶ « Cuando escuchan a Los Mirlos, la gente se imagina la Selva [...]. Yo vivo años acá, pero no se ha ido mi dejo selvático, también por eso la gente nos identifica. Y aparte de eso, la vestimenta siempre es relacionada con la Amazonía. Aun me ha sugerido que use un uniforme más selvático, una señora que es folklorista. Me dijo: “Señor Rodríguez, yo le recomendaría a usted que se ponga algo más típico de la Selva, una túnica, por ejemplo, que representa más la Selva.” ... Podría ser, como la túnica tradicional que usan en Pucallpa, en Iquitos. », Jorge Rodríguez, 2016.

Rendre sa production porteuse d'un message unique et particulier, en faire la représentante d'une certaine culture ou l'élever au rang d'œuvre d'art pour en valoriser autant le travail de création que les éléments culturels qui l'ont inspirée, sont ainsi plusieurs éléments qui contribuent à donner un statut particulier aux productions de la scène indépendante. La « valeur ajoutée » à une création artistique ou à un produit culturel peut également se faire en y intégrant, en quelque sorte, le public ou l'acheteur. Nous citerons ici l'exemple particulièrement significatif de Brochagorda, qui vend, parmi ses t-shirts floqués et ses écriteaux calligraphiés, un produit particulier : « *Tu nombre hecho un cartel* », littéralement, « Ton prénom transformé en écriteau »⁴³⁷. Les deux artistes proposent ainsi un produit personnalisé et réalisé en direct sur leur stand de vente dans les *ferias*. La valeur ajoutée, dans ce cas-là, réside dans le fait que la personne qui va acheter un écriteau se sentira extraite, dans une certaine mesure, d'une action de consommation, dans le sens où elle se retrouverait intégré dans un certain processus créatif par le fait que ce soit son prénom qui soit peint, ce qui lui donne également la garantie d'accéder à une œuvre unique originale. Le succès de cette initiative est impressionnant et à chaque fois qu'ils proposaient ce type de création à l'occasion d'une *feria*, Gonzalo et Cindy étaient totalement submergés par les demandes, calligraphiant les prénoms de leurs clients en continu pendant toute la journée.

Il semble que l'on donne alors au public ou à l'acheteur, dans ce cas-là, la possibilité d'être au cœur de ce produit de *gráfica popular* et de posséder un objet d'art qui corresponde à un élément culturel propre au Pérou (la calligraphie selon les codes *chicha*) auquel on a ajouté une valeur, par le biais de la médiatisation de son mode de création (autogestion, production indépendante, etc.) qui en fait un objet particulier. Cette particularité, dans le cas que nous venons de citer, se voit démultipliée par le fait que l'objet est personnalisé. On offre ainsi un objet exclusif qui s'inscrit à la fois dans une « tradition » ou une « authenticité populaire », créé dans un contexte d'organisation et de production présentés comme alternatifs ou antisystèmes, mais dont la jouissance sera totalement individuelle, réservée à la personne dont le nom figure sur l'écriteau. Un parfait équilibre entre idéaux de solidarité ou de collectifs et satisfaction individuelle.

Il s'agit ainsi, pour les artistes, outre les gages d'authenticité ou d'une production indépendante, de proposer quelque chose qui séduise leur public et se démarque des productions culturelles massives. On soignera ainsi également les propositions dans les événements

⁴³⁷ Cf. Annexe 11, Image 8.

musicaux, comme nous l'expliquait Adrián, le chanteur de la Inédita : « Pour qu'un évènement autogéré fonctionne, le mieux c'est de faire un *pack*. Pour que les gens se motivent à aller dans le Centro, par exemple, il faut leur mettre plusieurs groupes de la scène indépendante pour la nuit. Peu de gens bougent pour un seul groupe »⁴³⁸. Dans ce cas-là l'organisation des concerts s'accompagne d'une véritable stratégie de marketing car on adaptera, comme dans le cas d'une stratégie commerciale, son offre ou son produit culturel aux attentes et aux nécessités du public, alors dans la position du « client ». Ici, l'offre s'adapte au fait que le public de cette scène alternative est extrêmement dispersé, du *cono* Nord au *cono* Sud, comme nous l'avons vu plus haut, et la difficulté à se déplacer dans une ville au trafic en perpétuelle saturation fait que les Liméniens « consomment » généralement de la culture proche de leur lieu de résidence ou de travail. Pour les faire sortir de leur fameuse « zone », il faut créer une offre attractive, en l'occurrence un « *pack* » qui leur donne la possibilité de voir plusieurs groupes dans la même soirée et donc, d'amortir leur sortie dans le Centro de Lima.

Pour Mijail Palacios, le batteur de Barrio Calavera, interviewé en tant que journaliste culturel par Pedro Cornejo Guinassi, ces stratégies de communication ou de *marketing* autour du produit culturel, dans le cas des groupes de musique de la scène alternative n'enlève, rien à l'intégrité de leur proposition :

Comme dans tout, il y a de tout. Du pur opportunisme jusqu'aux expressions authentiques. Je dirais qu'Olaya Sound System, La Nueva Invasión, La Mente, La Kincha, La Selva, pour n'en citer que quelques-unes, sont [des expressions] authentiques. Cependant, ces groupes, ou plutôt la majorité [des groupes], accompagnent ce sauvetage spontané des racines avec des stratégies qui sont nécessaires et s'avèrent résolument commerciales. (Cornejo Guinassi, 2018 : 162)

Fernando et Carol eux aussi assumaient, finalement, le fait d'entrer dans une logique commerciale et dans un marché, mais en le faisant selon leurs propres règles ou, du moins, en restant le plus possible indépendants et fidèles à leur éthique. Ils prenaient alors un certain recul pour nous expliquer le fait que leurs productions avec Amapolay venaient finalement répondre à un intérêt renouvelé du public – qui correspond à un groupe de consommateurs et donc d'acheteurs potentiels – pour la *gráfica popular* par exemple :

[Fernando] Je crois qu'au fond il y a toujours eu une consommation de cela. La seule chose qui ait changé ce sont les personnes qui prennent les décisions, que ce soient ceux qui dictent la publicité, les patrons des grandes entreprises, les créatifs des chaînes de

⁴³⁸ « Para que funcione un evento autogestionado, lo mejor es armar un paquete. Para que la gente se anime para ir al Centro, por ejemplo, hay que ponerle varias bandas de la escena independiente para la noche. Poca gente se mueve solo para una banda. », Adrián Rocha, 2017.

télévision. Ils ont simplement tourné la tête et ils ont dit : « Ah, c'est vrai, ça aussi ça se passe, ça aussi ça se fait ».

[Carol] Je crois que c'est comme en anthropologie, quand on parlait de l'Autre. Moi je n'ai jamais étudié la publicité, mais j'imagine qu'il doit y avoir une théorie qui s'ouvre à ces consommateurs de classe moyenne et basse qu'on ne voyait pas et qui, en réalité, avaient déjà cette esthétique dans leurs propres publicités. On [les médias] l'a juste sortie de ces espaces pour la mettre dans une diffusion macro. Maintenant tu peux voir des affiches géantes qui disent « Péruanise-toi » avec le graphisme d'Elliot Túpac.

[Fernando] C'est un peu ce que disait Matos Mar, qu'il y avait un « débordement populaire », qu'il était impossible de continuer à cacher, de mettre sous le tapis. Et bien sûr, le capitalisme s'empare de ça et l'absorbe et le prostitue [...].⁴³⁹

La différence cruciale entre ce que produit Amapolay, les autres marques ou artistes indépendants et le résultat de ces éléments culturels « populaires » que le capitalisme aurait « prostitués » réside donc, selon les acteurs, dans leur organisation et dans la façon dont ils créent, diffusent et vendent leurs productions. C'est cette différence qui est donc médiatisée et les artistes en feront leur spécificité et leur marque de fabrique : un label reconnaissable et valorisé qui semble s'attribuer à partir de deux critères qui feront qu'une production musicale ou graphique pourra prétendre être « indépendante » ou « alternative ». Le premier correspond au contenu qui doit être à la fois inspiré de la « *cultura popular* » et de la diversité du pays que l'on valorise (graphisme, musique *chicha*, peuples indigènes, etc.) tout en maintenant une dimension revendicative ou antisystème « de surface » ou consensuelle (discours antiraciste, préservation de l'environnement, dénonciation de la corruption, etc.). Le second critère, nous venons de le voir, renvoie à la manière dont ce produit, cette œuvre ou cette performance ont été élaborées : de façon indépendante et autogérée (soit, en réalité, dans l'informalité) par des artistes et des créateurs qui considèrent travailler en dehors du système.

En somme, les artistes, en se revendiquant indépendants et dans un mouvement alternatif, donnent une identité particulière à leurs productions. Celle-ci fonctionnera comme une valeur ajoutée pour leurs produits et fera que leur public préférera par exemple acheter un t-shirt avec un flochage de *gráfica popular* fait par Ruta Mare plutôt qu'un fait par la marque Promperú, même si, visuellement et au niveau du sens du message, les deux produits sont

⁴³⁹ [Fernando] « *Creo que al final siempre hubo un consumo de eso. Lo único que ha cambiado es que las personas que toman las decisiones ya sean los que dictan la publicidad, los dueños de las grandes empresas, los creativos de los canales de televisión y tal, simplemente han volteado los ojos y dijeron "Ah verdad, eso también pasa, eso también se hace".* », [Carol] « *Creo que también ha sido como en la antropología, como hablábamos del otro. Yo nunca he estudiado publicidad, pero me imagino que debe de haber una teoría que abre a estos consumidores de clase media y baja que no estaban viendo y que en realidad ya tenían una estética en sus mismas publicidades. Solo la han sacado de estos espacios para llevarla a difusión macro. Ahora ves a un banner gigante que dice "Peruanízate" con la letra de Elliot Tupac.* », [Fernando] « *Es un poco lo que decía Matos Mar, que había un "desborde popular", que ya era imposible seguir ocultando, poner bajo la alfombra a eso. Y claro, el capitalismo se lo coge eso y lo absorbe y lo prostituye [...].* », Fernando Castro et Carol Fernández, 2016.

extrêmement proches. Ces stratégies de marketing et la labellisation résident ainsi dans un discours qui, justement, dénigre et dénonce les logiques de marché, le capitalisme et la globalisation auxquels ils répondraient par l'autogestion, l'organisation en collectif, le « populaire », la diversité culturelle et l'héritage. Nous allons voir que ce premier paradoxe, se trouve pris dans un enjeu particulièrement important pour les artistes : se développer et se faire connaître au niveau international.

3.2.2 Internationalisation

Nombreuses furent les occasions où artistes de la *movida* nous parlèrent des expériences qu'ils avaient pu avoir à l'étranger et nous allons ici voir que tous partagent le désir de se faire connaître au niveau international, que ce soit pour faire croître leur audience comme pour travailler en collaboration avec des artistes étrangers. Les voyages et concerts à l'extérieur du Pérou restent, pour la plupart des artistes et des collectifs, très ponctuels mais sont l'objet d'un désir extrêmement présent sans toutefois que ce dernier ne soit formulé publiquement. Les artistes annonceront ainsi à leur public, qui est dans son immense majorité péruvien, une ou plusieurs dates de concert à l'étranger sur leurs pages Facebook ou Instagram. Ils ne mettront toutefois pas en avant le fait que cette ouverture internationale s'avère être pour eux le synonyme d'un accomplissement ou d'une nouvelle étape dans leur carrière, craignant que cela ne soit pris comme une forme de désintéret pour ce public local qui les fait grandir.

Cette internationalisation fonctionne, sur deux ressorts. Le premier est développé par Georges Yúdice et correspond au fait que la proposition culturelle s'inscrit dans des systèmes de communication et de production uniformisés qui ont été imposés par « la transnationalisation et le (néo)libéralisme » pour que les industries culturelles puissent s'insérer dans une économie supranationale, propre au monde actuel (Yúdice, 2001 : 642) : « D'une part les protocoles juridiques, les technologies et les formes d'administration s'uniformisent ; de l'autre, l'adaptation au marché transnational requiert la génération de différences locales qui rendent possible la rentabilité des contenus au-delà des frontières territoriales » (*ibid.*). Ainsi, en proposant un contenu « péruvien », en le défendant et en le différenciant des autres à partir de cette caractéristique, tout en le diffusant par le biais des réseaux sociaux et des nouvelles formes de communication globalisées, les artistes de la scène indépendante s'assurent la possibilité de diffuser leurs productions ailleurs qu'au Pérou. Mais avant de rendre accessible et intelligible au niveau international une proposition que l'on s'efforcera de différencier en la présentant

comme une spécificité péruvienne – par ces nouveaux moyens de communication et de formes d’interaction avec le public uniformisées (Instagram, Facebook, Youtube) –, les artistes semblent avant tout devoir construire une certaine notoriété locale sur laquelle prendre appui. Il s’agit là du deuxième ressort sur lequel repose l’internationalisation, une sorte de base d’audience au niveau local et national qui assure une certaine stabilité aux groupes de musique et aux graphistes en constituant un public pérenne et grandissant depuis leurs débuts, il y a moins d’une dizaine d’années en moyenne.

Parmi les destinations de prédilection des artistes – soit celles où ils ont le plus d’opportunité de pouvoir jouer, s’exposer ou vendre leurs productions – nous retrouvons, à parts plus ou moins égales, le Chili et la Bolivie où ils ont de nombreux contacts dans le monde de la musique et des productions artistiques indépendantes. Ils nouent des liens avec des artistes locaux et maintiennent ce contact grâce aux réseaux sociaux qui leur permettent de pouvoir rester informés des activités de leurs pairs étrangers et vice versa, pour éventuellement prévoir des événements ou des réalisations en commun. Outre une facilité de communication, ils peuvent également compter, selon eux, sur une certaine proximité culturelle avec les pays latino-américains. Celle-ci leur permettrait de se positionner plus facilement dans de nouveaux espaces et marchés culturels, avec une proposition artistique péruvienne et novatrice, mais n’étant pas complètement étrangère à un public bolivien ou chilien par exemple.

En septembre 2016, alors qu’ils rentraient d’un voyage de plusieurs semaines au Chili, Kelly et Yefferson de Rutamare nous racontaient ainsi leurs impressions après cette expérience et la comparaient avec ce qu’ils avaient pu connaître en Bolivie :

[Kelly] Au Chili il se passe quelque chose d’assez dingue, parce que les gens, les jeunes surtout, sont en train de s’emparer du thème de la *cumbia*, des couleurs fluo, tout ça c’est très à la mode. Surtout au niveau de la musique, il y a beaucoup de groupes qui sont en train de prendre comme thème la *cumbia* et ses sonorités alors qu’il n’y a pas de *cumbia* propre au Chili, mais il y a de la *cumbia* argentine, colombienne, péruvienne... je crois qu’ils ont un concept plus latino-américain. [...]

[Yefferson] Dans le cas de la Bolivie, c’est différent, tu te rends compte que c’est une question très sociale [partagée par beaucoup de monde], parce que la Bolivie est plus enfermée dans son thème du nationalisme. Mais c’est bien de se heurter à ça. Quand on a fait le voyage, on devait faire un lien entre le Pérou et la Bolivie pour intéresser les gens et on a pris Los Ronish. C’est un groupe de *cumbia* bolivienne des années 1990, et qui ont eu du succès ici avec leur chanson « *Amigo traiga las cervezas* » qui est devenu un classique au Pérou depuis. A partir de ce produit musical, on a expliqué que l’on produisait cela. [Yefferson montre du doigt un t-shirt de Ruta Mare où l’on peut lire le titre de la chanson écrit dans le style de la *gráfica popular*] Et nous expliquons le processus comme ça, que nous aussi nous avons regardé vers l’intérieur pour produire des choses pour l’intérieur en priorité, mais qu’il y a plein d’influences dans ce qu’on considère comme national.⁴⁴⁰

⁴⁴⁰ « [Kelly] En Chile hay un tema bien loco, porque la gente, los jóvenes sobre todo, están atacando mucho el tema de la *cumbia*, de los colores fluo, todo esto está bien de tendencia. Sobre todo al nivel de la música, hay

Yefferson ajoutera un peu plus loin qu'il leur est plutôt facile de fonctionner dans les pays voisins car : « On se rend compte que l'Amérique Latine vient de la même racine »⁴⁴¹. Cela explique pour lui que, quelle que soit la situation politique ou économique du pays, il y aura toujours des traits culturels communs sur lesquels prendre appui pour proposer leurs productions artistiques. Ces traits culturels ne sont pas forcément liés à l'histoire de ces pays, auquel cas on assisterait avant tout à la mise en avant d'un fondement historique commun, mais se situeront plutôt au niveau des symboles corollaires aux productions de ces artistes. On comprendra ainsi qu'en Bolivie où la tendance indigéniste semble apparemment très présente dans les goûts du public, ils pourront entrer dans le « marché culturel » grâce à la dimension de valorisation de la diversité culturelle et sociale présent dans les créations, ainsi qu'à leurs discours contre la globalisation culturelle et son hégémonie nord-américaine. Ces deux versants fonctionneront également au Chili où, bien que l'atmosphère politique de droite néolibérale de Sebastián Piñera soit très différente de la sorte d'étatisme social et indigéniste d'Evo Morales, le discours d'une scène indépendante, alternative et anticapitaliste fonctionne extrêmement bien auprès des jeunes adultes urbains de classes moyenne et haute, comme au Pérou.

Parmi les rencontres et les collaborations de Ruta Mare, nous citerons leur amitié avec le groupe chilien indépendant Anarkía Tropical⁴⁴², pour qui ils ont réalisé des t-shirts floqués au nom du groupe et qui sont également disponibles à la vente⁴⁴³. Yefferson les aidera à plusieurs reprises à trouver des contacts et des occasions lors desquelles jouer pendant leurs voyages à Lima, de la même manière que les membres du groupe ont permis aux artistes d'accéder à la scène indépendante de Santiago pour pouvoir vendre leurs productions à l'occasion de leurs voyages. Nous pourrions citer également, dans les collaborations les plus

muchos grupos que están tomando el tema de la cumbia y de sus sonidos y eso que en Chile no hay cumbia propia, pero hay cumbia argentina, colombiana, peruana... Creo que allí tienen un concepto más latinoamericano. [...] [Yefferson] Con el caso de Bolivia es distinto, te das cuenta de que es un tema bien social, porque Bolivia está más encerrada en su tema como de nacionalismo. Pero es bacán chocar así. Cuando hicimos el viaje, teníamos que hacer un vínculo entre Perú y Bolivia, para interesar a la gente, y tomamos a Los Ronisch. Es una banda de cumbia boliviana de los 90 y que la hicieron linda acá con su canción "Amigo traiga las cervezas" que ya se volvió un clásico en Perú. A partir de este producto musical explicamos que nos enfocamos en eso y que producimos eso. Así explicamos el proceso, que fuimos mirando adentro para producir cosas para adentro en prioridad, pero que hay muchas influencias en lo que se considera como nacional. », Kelly Cuyubamba et Yefferson Huamán, 2016.

⁴⁴¹ « Nos damos cuenta de que América Latina está en la misma raíz. », Yefferson Huamán, 2016.

⁴⁴² Il s'agit d'un groupe de Santiago du Chili, formé en 2006 et qui joue lui aussi un mélange de punk et de *cumbia* psychédélique. À la différence des musiciens de la scène indépendante avec qui nous avons travaillé à Lima, ils mélangent une *cumbia* qui n'est pas forcément de la *chicha*, mais tient plus de la *cumbia villera* argentine (caractérisée par ses claviers et synthétiseurs) et d'un versant de la *cumbia* colombienne (où l'on retrouve fréquemment de l'accordéon).

⁴⁴³ Cf. Annexe 22, Image 4.

visibles et mises en avant, celle de Barrio Calavera avec le chanteur chilien du groupe Chico Trujillo, El Macha, pour leur album *Kumbiamerikan rockers*, avec qui ils ont pu jouer à Lima et à l'occasion d'un de leurs nombreux concerts à Santiago (une dizaine depuis 2011). La Nueva Invasión a, de son côté également voyagé à ses débuts, notamment au Chili, en Bolivie et en Argentine où Luis Antonio nous a fièrement expliqué qu'ils avaient enregistré leur album *Vitamina Inka*, preuve de l'internationalisation de son groupe. Il reconnaissait toutefois qu'ils avaient repoussé ses intentions de carrière internationale pour privilégier dans un premier temps la scène péruvienne : « Nous avons pensé à tenter notre chance à l'étranger, mais on a compris que pour avoir une vraie force et être considérés comme une proposition authentique, il fallait d'abord se renforcer au niveau local »⁴⁴⁴.

Le processus d'internationalisation se ferait ainsi sous la forme de cercles concentriques avec Lima qui correspondrait à un centre, une première ceinture dans les provinces péruviennes, puis dans les pays voisins et latino-américains et, enfin, l'Europe et les États-Unis qui ne seront pas mentionnés comme un but à atteindre, mais représenteront en réalité une véritable consécration. Nous avons mentionné plus haut la participation du sérigraphiste Pedro Tolemeo Rojas, alias Monky, et d'Elliot Túpac au Smithsonian Folklife Festival⁴⁴⁵ de Washington en 2015 qui les marqua de façon considérable et accéléra la carrière d'Elliot en particulier. Lors d'un entretien avec Monky quelques mois avant son départ pour l'exposition, il nous avait fait part de son enthousiasme pour son voyage aux États-Unis et sa fierté d'aller y exposer ses productions. Pour l'occasion, il nous avait expliqué avoir préparé quelque chose de spécial pour faire plaisir aux personnes qui allaient voir son travail là-bas : une sérigraphie *chicha* représentant le Capitole pour que les gens de Washington voient qu'il avait pensé à eux. Cet exemple reflète l'importance qui réside dans la participation à des événements à l'étranger et en particuliers nord-américains pour les artistes, qui restent vraisemblablement dans ce désir d'obtenir une reconnaissance de leur travail aux États Unis et en Europe. En effet, lorsque nous parlons de « consécration », c'est bien souvent parce que ce type d'expériences internationales correspond, pour les artistes de la *movida*, à une sorte d'aboutissement et la reconnaissance par un public étranger et occidental aura bien souvent plus de poids (même si on ne l'avouera pas directement) que celle qu'ils peuvent avoir au niveau local. Nous citerons ici la très récente

⁴⁴⁴ « Hemos pensado en tratar de hacerla en el exterior, pero entendimos que para tener un sustento real y ser considerados como una propuesta auténtica, había primero que afianzar la localidad. », Luis Antonio Vicente, 2016.

⁴⁴⁵ Il s'agit d'une immense exposition d'art et d'artisanat, avec un programme de spectacles de musiques et de danses qui regroupe plus de 90 pays. Il est organisé par la Smithsonian Institution, un institut de recherche scientifique dépendant du gouvernement des États Unis.

expérience nord-américaine d'Amapolay qui fit d'ailleurs l'objet d'une note dans le *New York Times* du 23 août 2019 à propos du Folk Art Market⁴⁴⁶ de Santa Fe et où Carol et Fernando apparaissent en photographie⁴⁴⁷. Les deux créateurs avaient en effet participé à cet événement et l'avaient beaucoup médiatisé sur Facebook et Instagram, tant sur leurs profils personnels que sur celui de la marque. Dans leur cas comme dans celui du séjour en Europe de Ruta Mare en 2016, les voyages des artistes (graphistes ou musiciens) se font sur plusieurs semaines s'organisent la plupart du temps avec une invitation ou la participation confirmée à un événement fixe comme un festival, une exposition ou une vente, à partir de laquelle ils vont essayer de trouver d'autres occasions de présenter et de vendre leur travail. Ils voyagent ainsi avec un maximum de productions possibles (sérigraphies, t-shirts, etc), comme nous le racontait Kelly quelques jours après leur retour d'Europe : elle-même et Jefferson transportent deux énormes valises chacun pour transporter les créations à vendre, ce qui leur permet de financer une partie de leur séjour au fur et à mesure. Ces derniers avaient été invités à Toulouse, avec Elliot Túpac, par deux Toulousains rencontrés à Lima passionnés de *cumbia*, apparaissant, sur le programme de l'événement qu'ils organisaient, *Chicha Gráfica popular*, sous les pseudonymes de DJ No Breakfast et DJ Do Not Eat. Peintures murales, ateliers, expositions, les artistes avaient ainsi participé à une série d'événements soutenus par le ministère de la Culture et de la Communication (DRAC Languedoc-Roussillon-Midi-Pyrénées), Culture Pays Portes de Gascogne ainsi que la mairie du village de Saint-Clar où ils peignirent un *mural* et un skate-park. Kelly et Yefferson « amortirent » ce voyage transatlantique du mieux qu'ils purent et saisirent toutes les opportunités qui se présentaient sur place. Ils purent ainsi peindre à Paris et en Belgique, et en profitèrent également pour établir des contacts à Barcelone et à Londres, dans l'espoir de retourner en Europe pour de nouveaux projets. À leur retour, les appréhensions dont ils nous avaient fait part avant leur départ quant à l'inconnu de cette nouvelle destination et aux doutes vis-à-vis du goût du public de l'autre côté de l'Atlantique, avaient ainsi fait place à une grande fierté et satisfaction d'avoir fait connaître une version rénovée de la *gráfica popular* et de l'esthétique *chicha* en Europe et d'avoir été, eux-mêmes et leur travail, extrêmement bien reçus.

⁴⁴⁶ Il s'agit là d'une organisation nord-américaine à but non lucratif qui souhaite « créer des opportunités économiques pour et avec les artistes du monde entier qui rendent hommage et préservent les traditions des arts folkloriques » selon leur site internet. L'organisation annuelle d'un marché d'art et d'artisanat à Santa Fe se fait ainsi pour faire connaître des artistes étrangers qui postulent au préalable pour y participer. [En ligne] Consulté le 28/08/19. <https://folkartmarket.org/>

⁴⁴⁷ Il s'agit d'un article de Guy Trebay, « *You call it craft, I call it art* », publié en ligne le 23 août 2019. [En ligne] Consulté le 28/08/19. <https://www.nytimes.com/2019/08/23/arts/design/folk-art-market-santa-fe.html>

Ce succès s'explique, à notre sens, par les mêmes raisons que celles qui mobilisent l'audience que les artistes et les musiciens peuvent avoir auprès d'une part grandissante de la population péruvienne qui partage, avec le public occidental, bon nombre de goûts culturels, de préoccupations et de positions politiques, dans un contexte de globalisation culturelle et de mondialisation des tendances. Cette audience étrangère serait donc bien loin de se construire fondamentalement sur l'attrait du public pour des productions qu'il considère « exotiques », représentant ce qui serait une partie de la culture latino-américaine, cette sorte de « double inversé de la culture occidentale » donné à voir par les mouvements indigénistes (Favre, 2009 : 108). L'audience qu'ils peuvent avoir à l'étranger vient en réalité de leur discours (anti-capitaliste, de valorisation de la diversité culturelle, écologiste, etc.) et de la façon dont ils présentent leurs productions, comme le fruit d'un travail autogéré, sont totalement en phase avec les attentes d'un public occidental. Ce dernier se tourne de plus en plus vers les artistes indépendants ou les productions alternatives et les soutient, en délaissant les étoiles du *star system* et les tendances globales de consommation culturelle. Il y aura, également chez ce public lorsqu'il achètera une place de concert ou un t-shirt, l'idée de participer au développement de ces artistes indépendants et au maintien de leur autonomie en dehors des grands labels, marchés et industries culturelles.

Soulignons ici que, dans la plupart des cas de voyages à l'étranger, les artistes s'organisent eux-mêmes pour postuler à des offres de participation à des événements et également pour financer leur voyage. Leur internationalisation semble se faire, dans ce cas-là, dans la plus grande autogestion et indépendance. La Inédita, qui a un parcours plutôt inédit, justement, en termes de diffusion et de concert à l'étranger, et sur lequel nous allons nous attarder, s'organise ainsi de façon totalement autonome pour trouver des dates de concert à l'étranger aux États-Unis et en Europe. En 2017, au cours d'une discussion avec Adrián, le chanteur, et Piero, le bassiste, juste avant un concert qu'ils organisaient dans le Centro de Lima pour récolter des fonds pour leur tournée en Europe, ils nous expliquaient qu'il s'agissait-là de leur cinquième tournée internationale, et qu'ils en ont déjà réalisées trois aux États-Unis et venaient de rentrer de la dernière. Au vu de la programmation de leurs concerts à l'étranger pour l'année 2017 (16 aux États-Unis, dans 6 États différents, et 21 dans 8 pays d'Europe, le tout en 6 mois), leur avons demandé comment étaient-ils parvenus à se positionner dans un si grand nombre d'événements internationaux, ce qui contrastait très fortement avec les autres groupes de la scène alternative. Il faut dire que la soirée à Lima ne s'annonçait pas très lucrative, elle n'accueillera qu'une centaine de personnes, ce qui nous laissait relativement perplexe en

voyant ce programme de tournée digne de *stars* internationales. C'est non sans une certaine fierté qu'Adrián nous a expliqué qu'ils faisaient tout eux-mêmes. Lui-même avait à ce moment-là une entreprise de production, La Clandestina, et savait donc comment fonctionnait ce milieu et Piero, qui avait sa propre agence de marketing digital se présentait comme un expert du « *network* » (le réseau de travail) : « Je travaille à partir des réseaux sociaux, avec les plateformes de musique en ligne, je postule pour le groupe à tous les festivals que je trouve. Pour se loger sur place je cherche à me mettre en contact avec le réseau des Péruviens expatriés par Facebook pour voir s'ils veulent nous recevoir »⁴⁴⁸. Adrián ajoutait que le groupe avait quelques avantages sur d'autres formations musicales car ils n'étaient que quatre à voyager et pouvaient selon lui être facilement hébergés dans un salon pour une nuit. D'autre part, tous étaient des travailleurs indépendants, autoentrepreneurs ou freelance, et n'avaient pas d'enfants ou d'engagements fixes à Lima à ce moment-là ce qui leur permettait de pouvoir partir plusieurs mois. Grâce à leur travail de réseaux et à leur autonomie, leur activité internationale était foisonnante et ils ne manquaient pas de partager leurs voyages, concerts et moments passés avec les Péruviens qui les hébergeaient, sur les réseaux sociaux.

Le groupe n'a pas, à la différence de La Nueva Invasión ou de Barrio Calavera, un public aussi significatif à Lima et ne jouent pratiquement pas en province. Cela nous amène à les considérer comme les seuls à se construire dans un mouvement inverse à celui que décrivait Luis Antonio lorsqu'il expliquait que son groupe préférait s'assurer une « base d'audience » locale avant de pouvoir se lancer dans une carrière internationale. Au contraire, La Inédita semble construire sa notoriété au Pérou en mettant en avant son expérience internationale sur les réseaux sociaux et aussi avec certains de leurs vidéo-clips, comme celui de la chanson « *No se queja* » qui est en réalité un montage d'images issues de leur tournée internationale de 2015 aux Etats Unis et en Europe. Sur chaque extrait de concert à l'étranger apparaît, en bas de l'image, la ville et le nom de l'évènement où la vidéo a été tournée, l'enchaînement des images et de ces références donnant une réelle impression d'hyperactivité internationale. Ils feront de même en 2018 après la tournée en Europe de 2017, pour le video-clip de « *Siente el caliente* », où ils laisseront la part belle aux images du « *off* » des concerts et à la « *way of life* », les instants du quotidien, d'amitié ou des traits d'humour partagés avec les personnes qu'ils ont pu rencontrer dans les différents pays. En 2016, au moment des élections présidentielles, le groupe sort la chanson « *Ya mucho roche* » et la vidéo qui l'accompagne s'adresse à un public péruvien

⁴⁴⁸ « Trabajo a partir de redes sociales, con plataformas de música en línea, postulo para la banda a todos los festivales que encuentro. Para alojarnos, busco a entrar en contacto con la red de peruanos expatriados por Facebook en cada país para ver si nos quieren recibir. », Piero Pelaez, 2017.

par les références à la classe politique corrompue du pays. La sortie de ce titre pourrait être envisagée comme le « retour » de leur proposition au Pérou et pour un public péruvien avec qui ils partagent une certaine complicité et connivence. Ce mouvement pourrait avoir après leur succès à l'étranger qui aura peut-être permis d'assumer une position politique plus directe auprès de leurs concitoyens sans craindre de perdre leur fonds de commerce, qui se situe vraisemblablement à l'extérieur. Dans cette optique, l'internationalisation pourrait être envisagée comme une sorte de « validation *par et à l'extérieur* » que l'on va mettre en avant pour faire grandir l'audience locale que l'on convaincra avec ce type de discours critiques et engagés sur la réalité péruvienne, donnant l'image d'un groupe qui reste attaché à son pays. Aline Hémond décrivait ce mécanisme de validation ou de « labellisation extérieure » à partir du cas de « minorités culturelles » au Mexique qui passent par la patrimonialisation à partir d'organisations étrangères pour valoriser leurs biens culturels locaux. Nous citerons ici un extrait de son article de 2016, « Construire “par le bas”, un patrimoine graphique et ethnique en situation transnationale (Mexique-USA) » qui nous semble décrire, dans ses principaux mécanismes, ce qui se produirait avec le cas de La Inédita :

Les minorités culturelles ont parfois eu besoin de chercher auprès d'organismes internationaux des formes de légitimité pour leurs productions artistiques. Dans le même esprit, il leur a fallu s'aider d'acteurs transnationaux pour obtenir une reconnaissance propre dans leur contexte national et s'engager dans un processus de patrimonialisation. Une labellisation extérieure peut ainsi contribuer à faire prendre au sérieux et à regarder par un autre prisme des artefacts et des créations esthétiques variées. [...] Elle constitue une ressource politique et identitaire, en particulier lorsque l'on se trouve devant des conflits et des mobilisations liés au territoire et à son usage. (Hémond, 2006 : 201)

Notons que si la catégorie de « groupes minorisés » ne correspond pas vraiment pas aux artistes de la *movida*, mais elle peut tout de même ici être prise comme un exemple éclairant la position de la scène indépendante liménienne par rapport aux productions culturelles massives et aux discours officiels sur la culture et l'identité. Cette activité internationale ou le désir de se développer suffisamment pour avoir une carrière internationale et le recours à des stratégies qui sont parfois propres au monde capitaliste et globalisé, tant critiqué, et face auquel les artistes se positionnent en résistance, relève d'un certain paradoxe. Nous allons ainsi voir que les objectifs et les pratiques des artistes de la scène indépendante viennent parfois contredire leur discours antisystème et anti-globalisation. Nous citerons ici en guise d'ouverture vers ces décalages, une

phrase de Luis Antonio : « Pour être [un groupe] global, il faut d'abord être local. C'est ça que [le groupe] cherche : essayer d'être global »⁴⁴⁹.

3.2.3 Décalage entre les discours antisystème et les pratiques

Il nous est arrivé, après plusieurs mois d'enquête de terrain, de ressentir parfois une sorte de malaise vis-à-vis du discours des personnes avec qui nous travaillions. Cela nous a d'ailleurs amenée à plusieurs reprises à remettre en question l'intérêt de ce terrain, en particulier après avoir perçu un décalage entre les propos politiques, ou l'engagement que revendiquaient les artistes, et leurs pratiques, en particulier commerciales. En effet, nous ne parvenions pas à « croire » en une réelle conviction de ces personnes dont les discours anticapitalistes et antisystème qui, outre le fait de ne pas être pourvus d'une grande profondeur idéologique ou politique, manquaient vraisemblablement de fondement et semblaient se dissoudre au moment où il était question pour eux de gagner leur vie. Certaines des positions, en particulier contre le néolibéralisme, qu'ils affichaient ainsi dans le discours fait à leur public et à nous-même, constitueraient en réalité une critique du système qui leur avait permis de développer leur activité grâce à l'informalité générée, comme nous l'avons vu, par les dérives du système néolibéral. En nous appuyant sur les travaux d'Éric Chauvier qui proposait justement de prendre en considération ce ressenti que nous avons eu, en tant que chercheuse, face à ce qu'il appelle les « dissonances de l'ordinaire » (Chauvier, 2011 : 85), nous sommes parvenue à dépasser ce jugement qui s'imposait à nous concernant « l'honnêteté » de la proposition de la scène indépendante de Lima. Nous avons ainsi commencé par accepter le paradoxe ou la « dissonance » que nous percevions pour essayer de la comprendre et de voir sur quels ressorts reposaient ces contradictions qui semblaient permettre à ces artistes d'évoluer et de se maintenir. En tâchant de déplacer notre regard, « bloqué », d'une certaine manière, sur ce paradoxe entre le discours et les pratiques, nous avons tenté une sorte d'exercice de désacralisation et de compréhension de certains thèmes ou catégories que nous avons parfois eu tendance à idéaliser avant réaliser notre travail de terrain. L'« identité », tout comme la proposition « indépendante », furent ainsi des éléments que nous avons considérés comme faisant partie d'un discours dont la correspondance exacte avec les pratiques concrètes de ceux qui le diffusent n'importait en réalité que peu, notamment grâce à une grande connivence et

⁴⁴⁹ « *Para ser globales, primero ser locales. Es lo que se busca: tratar de ser globales* », Luis Antonio Vicente, 2016.

complicité avec le public de cette *movida* indépendante. Ce premier décentrement nous a ainsi permis de sortir de l'impasse de ces paradoxes et de pouvoir observer, nous le détaillerons un peu plus loin, les négociations et les arrangements qui peuvent exister, comme nous allons le voir à présent, entre des entités apparemment antagoniques, les artistes et certaines institutions.

Entrer dans une logique capitaliste et globalisée pour grandir

Les paradoxes et contradictions s'avèrent être le lot de nombreuses études sur les mondes contemporains dans l'actuel contexte de globalisation. Yvon Le Bot expliquait ainsi les deux « nouveaux » paradoxes auxquels se confrontent les chercheurs au moment d'étudier l'Amérique Latine actuelle, dans sa postface de l'ouvrage dirigé par Christian Gros et David Dumoulin Kervan, *Le multiculturalisme « au concret », Un modèle latino-américain*, publié en 2011. Il résumait ainsi des mouvements généraux aux conséquences contradictoires ou inverses à celles que l'on aurait pu espérer :

- L'opposition entre l'inclusion politique, la démocratisation [...] et l'exclusion sociale persistante ou même accentuée du fait des « nouvelles politiques économiques » ;
- L'apparente contradiction entre la montée en puissance des affirmations identitaires et les hybridations induites par la globalisation. (Le Bot, 2011 : 405)

En effet, nous avons déjà relevé la présence de ces éléments-là, en particulier en ce qui concerne la tension qui existe entre une réification des catégories identitaires et une tendance à concevoir l'identité comme le fruit d'une fusion ou d'une hybridation humaine et culturelle, sur laquelle ont conclu de nombreuses études en sciences humaines concernant des thématiques latino-américaines. Au-delà de ces conceptions et contradictions qui se révèlent dans des tendances générales et que l'on retrouve dans plusieurs pays, nous avons rencontré d'autres situations ou positions antagoniques qui découlent, entre autres, de ce contexte globalisé, et que nous avons observées sur le terrain. Nous pensons ici au dilemme apparemment insoluble auquel s'était confrontée la scène punk, que cela soit au Pérou ou en Europe, entre s'insérer dans un système de production musicale à plus grande échelle (pour pouvoir perdurer et survivre) ou rester dans une position antisystème radicale et ainsi être condamnée à disparaître et à ne pas « faire le poids » face à des propositions musicales plus professionnelles (avec, par exemple, des enregistrements de meilleure qualité et qui allaient jouir d'une plus grande visibilité). Shane Greene résumait ces paradoxes dans l'introduction de son ouvrage, *Siete ensayos sobre la realidad subterránea* :

Inévitablement, le punk pâtit beaucoup de ses propres contradictions. Il a un complexe d'authenticité. Il a une politique très contradictoire en ce qui concerne la race, la classe, l'espace et le genre, et lorsqu'il vise un objectif anarchiste inclusif, la liberté esthétique originelle et une vie au-delà des limites, il est obligé de vivre à l'intérieur de ces dernières. Le punk a aussi son métadiscours sur la mort et la renaissance, une théorie implicite d'histoire et de révolution qui est plus de l'ordre du dialogue que de la rupture totale. (Greene, 2017 : 22)

Il invite ici, dans une certaine mesure et par la mise en avant de ces contradictions, à prendre en considération les différentes nuances idéologiques qui peuvent s'avérer coexister dans le ou les discours qui émanent de la scène *subte*. La scène indépendante se retrouve prise dans des impasses ou des obligations de choix similaires et finit, elle aussi, par adapter son discours en ne se limitant pas à une position qui soit, par essence, « anti » et radicale. Notons toutefois que, dans le cas de la *movida*, les nuances – en continuant d'employer ce terme pour sortir de l'impasse du « paradoxe » entre les discours et les pratiques – deviennent visibles notamment lorsque l'on compare les discours entre eux, car ils varient en fonction de leur destinataire. Ce qui pourrait ressembler à une disjonction lorsqu'on les mettra côte à côte, relèvera bien souvent d'une stratégie d'adaptation au contexte d'énonciation. En guise d'outil analytique, nous pouvons reprendre ici, en les adaptant, les deux catégories de discours et pratiques que distinguait James C. Scott pour observer les formes de résistance et de naissance de l'infra-politique : le « texte public » et le « texte caché » que nous avons cités dans la première partie de ce travail (Scott, 2009 : 32). Selon cette division et en la transposant à notre propos, le « texte public » (qui, chez Scott, légitime la domination et va dans le sens de cette dernière) pourrait correspondre au discours que donnent les artistes à leur public sur leur position de résistance dans un rapport de domination : ils luttent, toujours dans cette idée de David contre Goliath, contre la corruption, la globalisation, les industries culturelles, etc. Ce discours ou « texte » est également celui qui contient tout le développement et la présentation de leur proposition artistique et organisationnelle, la *cultura popular*, l'héritage culturel, le multiculturalisme, l'indépendance et l'autogestion pour ne citer que les plus récurrents. Le « texte caché », s'inscrirait, lui, dans un cercle plus réduit et correspondrait aux discours qui n'ont pour destinataires que les membres ou les proches de cette scène, qui seraient liés les uns aux autres par des collaborations, un travail collectif et, surtout, un enjeu commun, capital mais non avoué dans le « texte public » : générer des gains à partir de leurs créations et de leurs productions. Ce discours-là devient visible lorsque l'on observe les pratiques des artistes qui tentent, en essayant de rester plus ou moins en accord avec leurs principes anticapitalistes, de vivre de leurs productions. Sur le terrain, les discussions entre membres de la scène indépendante en coulisse des événements ou au moment de faire le bilan des concerts,

expositions ou les *Ferías Perú Independiente*, débouchaient très rapidement sur les mêmes préoccupations, qu'il s'agisse de l'audience, des ventes ou des recettes. Bien qu'elle soit bien souvent sous-entendue ou exprimée de façon détournée, la question financière reste alors au cœur des préoccupations de cette scène. Elle conditionne ainsi les pratiques qui entreront parfois en conflit avec les discours aux accents idéalistes. Là où, chez Scott, tous les enjeux et les tensions se concentrent autour du pouvoir, ce que l'on cherchera avant tout à atteindre dans le cas de ces artistes sera l'audience, la fidélité d'un « public-acheteur ». Celui-ci acceptera, en quelque sorte, de « jouer le jeu », lorsqu'il achètera les productions des artistes, en se positionnant comme soutien de ces derniers. Le paradoxe d'un « Comment vendre et prospérer sans entrer dans une logique capitaliste ? » semble alors résolu car le public émet un discours qui donne une dimension particulière à cet acte d'achat et que les artistes relaient : il n'acquiert pas un bien culturel en échange d'argent qui va être versé à un producteur-vendeur, mais aide un artiste indépendant à le rester.

En 2016, à l'occasion de notre première discussion Luis Antonio, il nous avait affirmé que son groupe, *La Nueva Invasión*, n'était pas intéressé par le fait de faire du bénéfice. Il laissait cela à la télévision et aux médias de divertissement. Une année plus tard, le groupe commençait par exemple à travailler avec *Inmortal Producciones*, une des plus puissantes maisons de production du Pérou⁴⁵⁰, venant compléter sa production indépendante et autogérée par un mode de fonctionnement plus proche de l'industrie musicale lorsque cela s'avérait intéressant et permettait de faire grandir son audience. Non que Luis Antonio n'ait pas été honnête avec nous au moment où il assurait ne pas chercher à gagner de l'argent, car il nous a simplement donné une version de ses préoccupations et de celles du groupe qui corresponde au discours qui fonctionnerait alors comme le « texte public » de James C. Scott. Il nous expliquait ainsi que les artistes de la *movida* se positionnaient à contre-courant de la tendance générale qui faisait par exemple de l'identité un produit de consommation bas de gamme que l'on pouvait vendre au plus offrant :

L'État s'en moque, alors il nous laisse nous débrouiller comme on peut. Et quand on se débrouille comme on peut, c'est avec quelque chose qui nous concerne tous : les lois du marché. Du coup on va construire une identité à partir de notre consommation culturelle et celle qui finit par s'officialiser c'est celle qui est la plus consommée, celle qui génère le plus d'argent. Pas celle qui représente un ressenti plus général du pays mais celle qui génère le plus de revenus. Celle qui finit à la télévision qui est au service du divertissement. [...] Alors on est un peu à la merci des initiatives privées qui défendent leur vision de la culture, je pense. L'autorité que gagne ton identité, ta manifestation culturelle, est très liée à l'argent que génèrent les gens que tu mobilises. Dans cette optique, nous on est désavantagés parce

⁴⁵⁰ Pour donner un ordre d'idée, cette maison de production est à la tête de l'organisation de concerts d'artistes internationaux à Lima, comme Lenny Kravitz en novembre 2018 ou le groupe Muse, en octobre 2019.

qu'on n'a pas cet objectif-là. [...] On fait ça parce qu'on a quelque chose à dire, pas pour en vivre. Tous ces artistes ont un autre travail. C'est précieux, parce que ça émancipe ton travail de l'argent, des coûts et des bénéfices, ça lui donne une valeur qu'il ne peut pas perdre. Si cette valeur se perd, on perd un fondement important de la culture nationale que sont les artistes qui pensent l'art au-delà du coût et du bénéfice économique.⁴⁵¹

Luis Antonio nous faisait ainsi la promotion de son travail et de celui des autres artistes de la scène indépendante en mettant en avant le fait que, contrairement à la télévision ou aux autres types de productions culturelles, leur activité était désintéressée et qu'ils s'exprimaient, gratuitement en tant qu'artistes pour faire entendre leur opinion. Une perspective dans laquelle on pourrait retrouver les teintes d'une image romantique de l'artiste « pur » et libre, qui n'est en aucun cas soumis à des normes esthétiques ou musicales, et encore moins à une logique de marché car vendre son art ne l'intéresse pas. Un art « pour le plaisir », proche d'une logique de « l'art pour l'art », avec des personnes qui n'en dépendent pas pour vivre, mais en font une activité prioritaire.

Ce discours plutôt idéaliste que les artistes ont ou ont eu sur eux-mêmes n'est cependant pas sans danger pour leurs productions. En effet, si une part de leur public est acquise à leur cause et « joue le jeu », d'autres personnes peuvent s'en tenir à la perspective non nuancée que donne leur discours officiel ou « texte public », qui présente leur activité comme une création artistique et dont le but lucratif est occulté ou n'est pas avancé. Ces personnes peuvent alors se retrouver confrontées à ce qui est de l'ordre du paradoxe au moment d'accéder aux créations et productions de la scène indépendante pour lesquelles ils doivent finalement payer un prix établi par le créateur, alors devenu vendeur. C'est ce que nous racontait Yefferson, à l'occasion d'une édition de la Feria Perú Independiente en juillet 2017, où il avait dû justifier le prix de ses t-shirts auprès de clients potentiels qui les trouvaient trop onéreux :

Les gens ne se rendent pas compte parfois, ils veulent négocier le prix ou ils te disent que tu leur offres une sérigraphie ou un t-shirt. Ils te demandent pourquoi tu vends à ce prix-là, ils disent que c'est cher. Ils te disent que tu es un artiste et que du coup il ne faut pas mettre un prix sur les choses, que tu fais ça pour la société, pour tous, comme si tu les offrais. Et si

⁴⁵¹ « Al Estado no le importa, entonces deja que nosotros nos las arreglamos como podamos. Y cuando nosotros nos las arreglamos como podamos es con algo que nos atraviesa a todos que son las leyes del mercado. Así que vamos a construir una identidad en base a nuestro consumo cultural y termina oficializándose la que tiene más consumo, la que genera más dinero. No la que represente un sentir más global del país sino la que genera más ingresos. La que termina en la televisión que está al servicio del entretenimiento. [...] Entonces ahora estamos un poco a la merced de las iniciativas privadas que definen su versión de la cultura, a mi parecer. La autoridad que gana tu identidad, tu manifestación cultural, va muy ligada con la plata que genera y la gente que convocas. En este sentido, nosotros estamos en desventaja, porque no asumimos este reto. [...] Lo hacemos porque tenemos algo que decir, no para vivir de eso. Todos estos artistas tienen otros trabajos. De allí tiene algo valioso, porque emancipa tu obra del dinero, del costo y beneficio, le da un valor que no puede perder. Si se pierde, pierde un sustento importante de la cultura nacional, que son los artistas que piensan en el arte más allá del costo y beneficio económico. », Luis Antonio Vicente, 2016.

tu leur dis que tu ne peux pas baisser le prix parce que cela ne couvre même pas les coûts de production, certains se fâchent et te disent que tu es avide.⁴⁵²

Nous avons pu observer le même type de réactions à l'occasion des concerts, où certaines personnes du public regrettaient d'avoir à payer les 20 soles (en moyenne) d'entrée. Diana, qui assistait à un concert dans le Centro en 2017 et à qui nous avons demandé si elle avait l'habitude d'assister à ce type d'événements indépendants, nous avait répondu qu'elle ne pouvait pas le faire autant qu'elle le souhaitait, pour des raisons financières. Elle avait exprimé un certain ressentiment vis-à-vis des artistes : « Ils disent qu'ils sont populaires et tout mais leurs concerts sont chers. Pourquoi est-ce qu'ils ne font pas de concerts gratuits ou à prix libre pour que tout le monde puisse y aller ? Ça oui, ce serait démocratique. En plus avec la vente des bières, ils se paient largement le local »⁴⁵³. Dans l'optique de la jeune femme, le fait de jouer de la musique serait, là aussi, quelque chose que l'on « offre » à la société, cet « art » dont parlait Luis Antonio. La seule chose qui, selon elle, pourrait justifier un paiement, serait la location du lieu où se tient la performance musicale et pour lequel le public ne devrait pas payer directement en achetant son entrée, mais qu'il devrait financer de façon indirecte en consommant des boissons sur place. Ce procédé ou cette idée pourraient témoigner de l'existence d'une sorte de malaise du côté des « acheteurs » ou comme celui des « vendeurs » au moment de payer pour assister à une performance ou d'acheter une production de *gráfica popular*. On pourrait ainsi penser que l'échange de biens culturels contre de l'argent reste quelque chose que l'on assumera difficilement, préférant ainsi, comme dans le cas de la vente de bières, acheter autre chose pour financer une nuit de concerts.

Notons ici que certains groupes de musique n'ont pas ce discours dont nous avait fait part Luis Antonio, d'un art pour l'art non lucratif, et proposent même de jouer pour des particuliers dans le cadre d'événements privés. Nous avons mentionné plus haut le fait que Jim, de Los Chapillacs, nous avait par exemple expliqué en riant qu'ils avaient, peu de temps avant notre visite à Arequipa en 2017, été engagés pour jouer à l'occasion du mariage d'un couple qui adorait leur musique et qu'ils avaient dû porter des chemises et des costumes car la

⁴⁵² « La gente a veces no se da cuenta, te quieren regatear o te dicen que les regales una gráfica o un polito. Te preguntan por qué vendes a ese precio, dicen que es caro. Te dicen que eres artista, pues que las cosas no hay que meterle un precio, que lo haces para la sociedad, para todos, como si se regalaran. Y si les dices que no puedes bajar el precio porque ni siquiera cubre los gastos de producción, algunos se molestan y te dicen que eres un ambicioso. », Yefferson Huamán, 2017.

⁴⁵³ « Se dicen populares y todo pero son caros sus conciertos. ¿Por qué no hacen más conciertos gratis o con precio libre para que toda la gente vaya? Eso sí sería democrático. Además, con las chelas que se venden, sobrado pagan el alquiler del local. » Diana, 27 ans, 2017, Centro de Lima.

tenue correcte était exigée dans leur « contrat ». Dans l'esprit d'un groupe de musique qui fonctionnerait comme un prestataire de services, Los Mirlos sont sans doute ceux, parmi les groupes avec qui nous avons travaillé, qui ont le plus recours à ce type d'activité pour des événements privés. Ils peuvent ainsi jouer pour un mariage, un anniversaire, une fête de quartier et leur prix varie en fonction du nombre d'heures souhaitées. Jorge, le chanteur, nous expliquait que cela fonctionnait ainsi avec les groupes de *chicha* et de *cumbia* péruvienne, que l'on engageait non pas pour faire un concert intense et concentré comme un *show* « à l'américaine » d'une heure, mais plutôt comme orchestre ou comme fond sonore pour une fête. Il racontait ainsi en 2016, avoir parfois joué de façon suivie pendant plus de 4h, faisant de brèves pauses à tour de rôle avec ses musiciens pour que la musique reste continue. Si cela reste une activité que certains membres de la *movida* peuvent mépriser, elle n'en demeure pas moins une source de revenus non-négligeable pour les groupes qui acceptent de se produire pour des particuliers. Ainsi, si l'on se cantonnait à une forme de purisme consistant à ne considérer « honnêtes » ou « authentiques » dans leur proposition que les artistes de la scène indépendante n'étant jamais entrés dans une logique marchande ou capitaliste (ou ceux qui n'auraient jamais cherché à réaliser des bénéfices) il ne nous resterait apparemment aucun profil.

Il semblerait ainsi que les revenus des artistes soient un thème aussi crucial que peu assumé, de la même façon que leur désir de grandir et s'internationaliser. Lorsqu'un groupe se produira dans une émission de télévision, les musiciens déclareront bien souvent qu'on les a « invités » à participer et qu'ils ont accepté, comme s'il s'agissait d'une faveur qu'ils faisaient à la chaîne. Le véritable branle-bas de combat de La Nueva Invasión que nous avait raconté Rem pour mobiliser une *comuna* qui donne une bonne impression au moment de passer à l'antenne, pour leur concert dans l'émission *Jammin* de Movistar TV, montra cependant l'intérêt qu'ils portèrent à cette diffusion et à l'image qu'ils allaient donner, voyant là, sans l'avouer, une bonne occasion de faire croître leur audience. Ces préoccupations sont ainsi communes à tous les artistes de la *movida*, et lorsque nous demandions à Yefferson, de Ruta Mare, pourquoi est-ce qu'il avait accepté de faire une peinture murale à l'intérieur de l'énorme et luxueux centre commercial du Jockey Plaza en 2018, ce dernier nous avait simplement répondu par un dicton signifiant qu'il fallait prendre le travail là où il y en avait : « *Chamba es chamba* » (« Un boulot est un boulot »). Ne fréquentant pas ce type de lieu – et étant d'ailleurs, comme les autres artistes, fondamentalement contre ces centres qu'ils considèrent comme des temples du capitalisme et de la consommation de masse de produits globalisés –, il avait

pourtant accepté l'offre de participer, avec d'autres artistes à la réalisation de la décoration d'un des nombreux patios du *mall* en question, car il avait besoin d'argent à ce moment-là.

Ce qui pourrait ainsi apparaître comme des paradoxes ou des incohérences entre les discours et les pratiques des artistes, constitue en réalité deux pans d'action allant vers un même objectif : être crédible dans le but de gagner en audience. Les positions antisystème et anticapitaliste qui font autant partie de l'arsenal discursif des artistes que, nous l'avons vu, l'explication de leurs techniques plastiques et musicales, de ce qui les inspire et de ce à quoi ils aspirent, ne seront donc pas, si l'on se situe dans cette optique de développement de cette scène, contradictoires avec certaines de leurs actions visant à générer des revenus. Ils n'en parleront cependant pas directement pour ne pas se discréditer et pour maintenir une certaine cohérence entre leurs pratiques apparentes et leurs discours vis-à-vis de leur public. Une manœuvre qui tiendrait bien souvent de ce « jeu » entre artistes et public, ce dernier étant très généralement conscient du fait que la scène indépendante, dépend en réalité des revenus qu'il apporte en achetant des œuvres, des articles, des places de concerts ou des prestations.

Si la résolution de la disjonction ou du paradoxe entre, par exemple, être anticapitaliste et essayer de gagner sa vie dans le monde de la musique ou de l'art – produits de façon indépendante – réside dans la fameuse connivence et complicité entre les artistes et leur public, le fait que certains, en particuliers les musiciens, passent par une alliance avec les institutions officielles pour se développer reste cependant, au niveau idéologique, plus difficile à concilier avec leur discours antisystème. Le logo de Promperú qui apparaît ainsi sur le vidéoclip de la chanson « *No se queja* » de La Inédita nous a par exemple interpellée et amenée à repenser l'opposition qui était présentée jusque-là comme irréductible entre la scène indépendante et certains organismes d'État qui sont souvent l'objet de leurs critiques les plus vives.

Des alliances ponctuelles et une officialisation « forcée »

Les interrogations face aux « décalages » et paradoxes apparents que nous venons de citer et qui s'avèrent en réalité relever de la même logique, ont été d'autant plus fortes face à des partenariats ou à des alliances que les artistes avaient pu mettre en place avec des institutions ou des médias privés. Si certains artistes n'ont pas de mal à reconnaître que ces collaborations ou ces aides financières leur ont permis de donner de l'élan à leur carrière, d'autres, en revanche, ne semblent pas toujours assumer cette position de « dépendance », même circonstancielle, à une entité « officielle ». Pour ces mêmes personnes, il semblera également difficile ou

désagréable de nous parler de leur passage à une activité formalisée, que cela soit sur le point de se produire ou qu'ils l'aient déjà effectué, comme si la déclaration de leurs activités auprès des instances d'État comme la SUNAT, Indecopi ou des associations comme l'APDAYC, pouvait nuire à leur image d'artistes indépendants. Nous n'aurons, la plupart du temps, pas ou très peu d'informations sur ce processus, les intéressés détournant la question de leur déclaration auprès des organismes officiels vers leur discours antisystème et le discrédit de ces entités, considérées comme inertes, inaptées et corrompues. Le flou ou une certaine difficulté à parler voire, vraisemblablement, à assumer son passage à une activité « formalisée » et ce que peut impliquer le fait d'être visible aux yeux de l'État, ne sera cependant pas toujours de mise et certains artistes feront exception en mettant en avant le fait qu'ils se développent et grandissent dans une sorte de négociation avec les entités officielles et les médias de masse, dont ils s'approcheront ou s'éloigneront en fonction de leurs intérêts.

Parmi ceux qui se réjouissent d'être entrés dans un circuit officiel pour une partie de leurs activités, Jorge Rodríguez, le chanteur de Los Mirlos s'est avéré être le plus enthousiaste lorsque nous avons abordé cette thématique. Appartenant à la génération qui a connu l'apogée de la *chicha* dans les secteurs populaires des années 1990, il voit dans le fait de se formaliser ou d'attirer l'attention des instances officielles comme la reconnaissance d'un style musical longtemps délaissé et méprisé. Les murs de son bureau sont d'ailleurs couverts de diplômes ou de titres honorifiques qu'il a pris le soin d'encadrer, comme son « *Premio de la Personalidad Meritaria de la Cultura* » (Prix de la Personnalité Méritante de la Culture) que lui a décerné le Ministère de la Culture en 2012 et duquel il est encore très honoré. De la même manière, il nous a énuméré les dernières émissions musicales de télévision ou « on les a invités » comme *Jammin* ou *Playlist*, ce qu'il envisage également comme une récompense pour leur travail et la manifestation concrète de leur nouveau succès. Tout récemment encore, en 2019, Los Mirlos firent partie des artistes sélectionnés pour jouer à l'occasion des Juegos Panamericanos qui se déroulaient à Lima, une autre occasion pour eux de voir que leur *cumbia amazónica psicodélica*, était non seulement reconnue, mais également plébiscitée et présentée, au niveau latino-américain comme une spécificité péruvienne. Cela venait s'ajouter à leur tournée en Europe de 2018, financée par le programme Ibermúsicas qui dépend du Ministère de la Culture⁴⁵⁴. Ce

⁴⁵⁴ Ibermúsicas, le « Programa de Fomento de las Músicas Iberoamericanas » (Programme de promotion des Musiques Ibéroaméricaines) est un programme d'aide financière aux artistes nationaux qui est mis en place par les gouvernements du Pérou, d'Argentine, du Brésil, du Chili, de la Colombie, du Costa Rica, de Cuba, de Mexico, de Panama, du Paraguay et d'Uruguay. Ce programme propose des aides à la mobilité des artistes, à l'organisation de festivals ainsi que des résidences d'artistes pour lesquelles les musiciens concourent. Pour l'édition 2016-2017

programme propose une aide financière aux lauréats d'un concours en ligne auquel les chanteurs et musiciens, solistes ou groupes, postulent en expliquant leurs projets à l'étranger. Il s'agit là d'une façon de promouvoir la culture nationale à l'extérieur du pays et de faciliter la circulation des artistes en Amérique Latine et dans le monde. Los Chapillacs en 2015 et la Inédita en 2017 avaient, eux aussi, été parmi les lauréats d'Ibermúsicas, les premiers ayant ainsi pu réaliser une tournée au Brésil et les seconds aux États Unis cette année-là, grâce à la prise en charge de leurs billets d'avion par le programme, sous la forme d'une « aide à la mobilité ».

L'enjeu est donc de taille lorsque les institutions publiques proposent leur aide aux artistes péruviens et même les plus acerbes dans leurs critiques vis-à-vis des institutions et de l'État, finiront par nous « avouer » avoir eux aussi au moins postulé une fois à ce type de financements. Certains, comme Piero et Adrián de La Inédita adoptent, face à ces aides ou aux alliances ponctuelles qui leurs sont avantageuses, une position nuancée et, s'ils critiquent ouvertement la classe politique, ils n'hésitent pas à travailler en collaboration avec certains organismes comme, nous l'avons mentionné plus haut, Promperú. L'organisme de promotion du tourisme au Pérou a ainsi financé une partie de leur tournée aux États-Unis en 2015, donnant lieu à un vidéoclip où le logo de Promperú est omniprésent. Dans ce cas-là, le projet du groupe allait dans le même sens que celui de l'organisme : la diffusion au niveau international d'une production péruvienne. C'était là une occasion à saisir pour Adrián et les musiciens qui pouvaient ainsi se faire connaître, sans pour autant que cela semble constituer pour eux un sacrifice concernant leur positionnement politique. La semaine précédant cette discussion, ils avaient participé, avec Barrio Calavera, à l'émission « *Sonidos del mundo* »⁴⁵⁵ diffusée par une chaîne de la télévision publique, TV Perú, avec un chapitre intitulé « *Fusión* » (diffusée le 7 juillet 2017). Loin d'y voir ce que les plus radicaux pourraient considérer comme une prestation qui viendrait leur faire perdre leur image indépendante et, dans une certaine mesure, rebelle, La Inédita y voyait une bonne initiative de la part d'une chaîne nationale qui, chose rare, en plus d'offrir une programmation culturelle, donnait un espace et une « chance » à la *movida* indépendante, comme le faisait le programme Ibermúsicas.

Ce qui est intéressant ici, c'est avant tout de voir que le lien avec les médias de masse ou avec les institutions et organismes officiel n'est jamais rompu ou inexistant. En effet, lorsque

au Pérou, sur 72 projets déposés, 17 avaient bénéficié d'une aide. La somme allouée par l'État s'élevant à 50000 dollars en 2018. (Note de presse du Ministère de la Culture du 18 avril 2017, [En ligne] Consulté le 06/09/19. <https://www.gob.pe/institucion/cultura/noticias/5357-se-destinara-us-50-mil-para-financiamiento-de-proyectos-de-musica-durante-el-2018>)

⁴⁵⁵ Notons ici que Barrio Calavera et Los Mirlos avaient déjà participé à cette émission en 2014.

ce dernier est difficile à établir (pour des questions d'accès, d'une image que l'on souhaite maintenir ou encore d'ordre idéologique) alors qu'il s'avèrerait nécessaire ou intéressant pour les artistes, ces derniers peuvent avoir recours à des intermédiaires qui se chargeront de faire certaines démarches pour eux. Ces intermédiaires peuvent être des auto-entrepreneurs ayant une petite entreprise de production formelle ou informelle, tout comme des amis ou des connaissances qui endosseront, moyennant services ou rétribution financière informelle, le rôle de *manager* ou de *booker*. En ce qui concerne Los Chapillacs, ils ont pu ainsi compter sur les conseils avisés de Lucho Pacora, leur *manager* et *booker* occasionnel qui les avaient aidés à trouver des dates de concerts au Brésil lors de leur tournée de 2015. Ce dernier nous avait également expliqué les avoir incités à postuler pour faire partie des groupes qui allaient jouer pour le concert organisé par le Ministère de la Culture pour la « *Fiesta de la música* » 2017. Cela ne fut pas vain et le groupe joua ainsi sur l'esplanade du Ministère pour un concert totalement ouvert et gratuit ayant rassemblé plusieurs centaines de personnes au fil de la soirée⁴⁵⁶. Daniela Juárez, *manager* de La Nueva Invasión de 2015 à 2019 est un autre exemple de ces acteurs « pivot » entre une scène ou des artistes qui sont encore dans l'informalité et les institutions. Ayant créé avec un partenaire l'entreprise de production Macanudo qu'elle gère seule depuis, 2016 elle s'occupera autant de certains aspects logistiques dans les concerts autogérés (comme les fournisseurs de boissons et services ou la caisse des entrées), que de l'organisation de soirées avec les fameux « *packs* » d'artistes indépendants et pourra également faire un travail de *booking* pour les groupes qui l'emploient. Mais ce n'est pas tout, Daniela, au-delà de ces aspects logistiques importants, était devenue indispensable pour le groupe dans le courant de l'année 2017, alors que La Nueva Invasión commençait à connaître de plus en plus d'audience :

Les groupes sont dans un processus de formalisation. Là je parle de déposer le nom pour commencer, pas de te déclarer à la SUNAT, ça c'est un peu risqué si tu n'as pas les revenus nécessaires pour ce qu'ils vont te faire payer. C'est une chose qu'il faut faire à un moment ou à un autre, mais ce n'est pas si rentable, à part si tu veux faire un prêt. Moi je me suis formalisée et maintenant j'ai un RUC⁴⁵⁷ ce qui implique que je me déclare à la SUNAT. C'était devenu indispensable parce que La Mente⁴⁵⁸ et La Nueva n'en ont pas, par exemple, et pour certains grands événements comme des festivals, il faut au moins en avoir un pour

⁴⁵⁶ Il nous est difficile de savoir s'il y eu plus ou moins d'un millier de personnes à cette occasion-là, car le lieu était totalement ouvert et situé à côté d'un énorme carrefour où se croisent les bus et le train aérien : la station *Cultura* et le croisement des énormes avenues Aviación et Javier Prado Este. De très nombreux passants s'arrêtaient ainsi quelques dizaines de minutes, puis repartaient pour prendre leur transport en commun par exemple.

⁴⁵⁷ Le numéro de Registro Único de Contribuyentes (RUC) est attribué à toutes les personnes et entreprises qui déclarent leurs activités économiques à l'administration fiscale et sont ainsi contribuables. Il correspond au Numéro d'Identification Fiscale qui existe en France.

⁴⁵⁸ Il s'agit d'un autre groupe de la scène indépendante, au style davantage tourné vers le rock et qui partage souvent l'affiche avec les groupes avec lesquels nous avons travaillé.

qu'on puisse te payer. Moi comme « représentante », disons, il faut que j'ai mon RUC pour eux. Du coup Macanudo en a un maintenant, pour pouvoir faire l'intermédiaire.⁴⁵⁹

Daniela et son auto-entreprise étaient ainsi devenues d'une importance capitale dans ce moment de bascule ou dans cette période charnière du développement de La Nueva Invasión – et que traversent tôt ou tard la plupart des artistes de la scène indépendante – qui était amené à jouer dans des événements « formels » ou qui, du moins, déclaraient leurs dépenses et recettes auprès de la SUNAT. Le groupe informel devait ainsi passer par un intermédiaire, Daniela et Macanudo, pour pouvoir se faire payer. Elle leur donnait ainsi la possibilité d'entrer ponctuellement dans une formalisation indirecte de laquelle ils pouvaient tirer les bénéfices : l'assurance de pouvoir jouer dans des événements d'ampleur tout en se prévenant du risque de payer des impôts. Nous rappellerons ici que les impôts demandés par la SUNAT ou les cotisations qu'exige l'APDAYC ont toujours été, et ce quelle que soit la personne avec qui nous avons pu aborder ce thème sur notre terrain, vus comme un véritable danger, comme un vol, un prélèvement que l'on jugera toujours injuste ou inégalitaire et qui ne sera en aucun cas considéré comme une contribution aux dépenses publiques ou selon un modèle de redistribution. Le raisonnement que l'on nous exposait était ainsi le suivant : étant donné qu'il n'y a pas de réels services publics ou qu'ils sont médiocres (santé, éducation, transports, etc.), l'argent que récoltent les impôts ne sert pas à les financer mais termine dans la poche des personnalités politiques corrompues du pays et des grandes multinationales qui en pillent les richesses.

Avec un tel positionnement auquel les frasques des politiques et les scandales de corruption viennent donner raison, il semble ainsi difficile pour les artistes, comme pour la plupart des Péruviens, d'envisager de façon sereine et bénéfique la déclaration de ses activités auprès de l'administration fiscale. Dans la *movida*, on assimilera ainsi facilement l'officialisation ou la formalisation, d'une part à l'entrée dans un marché culturel à plus grande échelle, auquel on devra se soumettre, et de l'autre à la participation à un système dominé par les élites économiques et gangréné par la corruption. Nombreux furent ainsi les acteurs à associer la formalisation à une sorte de « fin » de l'activité indépendante et à l'entrée dans un monde économique et médiatique où il sera difficile d'agir de façon indépendante et autogérée.

⁴⁵⁹ « *Las bandas están los procesos de formalizarse. Hablo de depositar el nombre para empezar, no de declararte a la SUNAT, eso es un poco riesgoso si no tienes los ingresos suficientes por lo que te van a cobrar. Es algo que tienes que hacer en algún momento, no es algo que te sea rentable, a parte si quieres contratar un préstamo. Yo me formalicé, ahora tengo un RUC lo que implica que me declaro a la SUNAT. Ya era imprescindible porque por ejemplo La Mente y La Nueva no tienen, y para ciertos eventos grandes como festivales, hay que tener por lo menos uno porque lo piden para pagarte. Yo como “representante”, digamos, tengo que tener mi RUC para ellos. Así que Macanudo ahora tiene uno para generar por ellos.* », Daniela Juárez, 2017.

La réponse de Yefferson et de Kelly, de Ruta Mare, à notre question « À quoi faites-vous référence lorsque vous parlez de “l’officiel” ? », avait été sans appel :

[Yefferson] Aux élites.

[Kelly] À la publicité. C’est une référence très puissante [pour les gens]. Si tu entends une publicité ou la radio avec une chanson de *cumbia* qui ne passait pas avant, tu te dis : « Ah si, c’est bien, c’est super massif ! ». La publicité crée une situation, les moyens de communication en général sont ceux qui rendent les choses officielles.

[Yefferson] Oui et tout ça c’est à Lima. Pour que quelque chose ou quelqu’un soit reconnu officiellement, par tout le monde, il faut que cela passe par Lima. Il faut que ça passe par le « circuit », voilà c’est le mot, le circuit.⁴⁶⁰

S’officialiser s’avère avoir, pour les artistes, une symbolique plus complexe qu’une simple déclaration de ses revenus ou que le dépôt du nom de son groupe ou de sa marque et de la propriété intellectuelle de ses productions. Cela est ainsi vécu par les artistes, avec plus ou moins de force, comme le fait d’entrer dans le « système ». Le fait que les ententes soient ponctuelles et circonstanciées entre ces derniers et les acteurs ou organes de ce système leur permet d’y entrer et d’en sortir presque à leur guise et en fonction de leurs nécessités, de façon symbolique ou concrète, par le biais de leurs activités (organisation autogérée et informelle ou se faisant dans le cadre du système ou de l’officiel) et de leurs discours (critique du système et des institutions ou choix d’une autre thématique discursive à cette occasion). Cette position tangente entre une formalisation complète des activités des artistes de la scène indépendante et une informalité totale, penchant, en fonction des besoins, d’avantage vers l’une ou vers l’autre, leur permet de contourner le dilemme que représente l’entrée dans le « circuit » officiel dont parlait Yefferson. De la même façon que nous l’expliquait Jorge Rodríguez, Kelly voyait dans le fait de s’officialiser et d’entrer dans des collaborations avec des institutions ou certains médias la reconnaissance et la valorisation de leur travail en tant qu’artistes. Toutefois, elle nuance immédiatement cette idée en exprimant ses craintes d’être ainsi amenée à entrer dans une industrie culturelle pouvant les porter vers une audience massive, certes, mais qui les ferait passer du côté du *main stream*, synonyme pour elle de la perte de leur indépendance, de leur caractère alternatif et, surtout, de leur liberté de création et de parole⁴⁶¹.

⁴⁶⁰ « [Yefferson] A las élites. [Kelly] A la publicidad, es un referente muy potente. Si escuchas una publicidad o una radio con una canción de *cumbia* que no pasaba antes, te dices: “Ah sí, está bien, ¡es super masivo!”. La publicidad crea una situación, los medios de comunicación en general son los que vuelven las cosas oficiales. [Yefferson] Sí y todo eso está en Lima. Para que algo o que a alguien lo reconozca oficialmente, todo el mundo, tiene que pasar por Lima. Tiene que pasar por el circuito, ya, esta es la palabra: el circuito. », Yefferson Huamán et Kelly Cuyubamba, 2016.

⁴⁶¹ Kelly Cuyubamba, 2016.

La deuxième partie de l'année 2017, correspondant à la fin de notre enquête de terrain, marquait ainsi le moment d'un choix à faire pour des artistes qui aspiraient à avoir une activité plus importante. José, le batteur de La Nueva Invasión, chargé en partie de la gestion financière du groupe, nous expliquait les choses très simplement : « C'est encore bien informel ce que l'on fait dans le Centre. Nous, on est en train d'envisager des chiffres plus grands, alors il va arriver un moment où on va attirer l'attention de la SUNAT. Bon, j'imagine qu'il faudra se formaliser ou se transformer en association »⁴⁶². Luis Antonio, lui, parlait à ce moment-là d'une véritable impasse dans laquelle ils se trouvaient avec le groupe, entre l'objectif d'élargir leur public sans pour autant entrer dans le circuit des industries culturelles. Outre une formalisation administrative et fiscale, accéder à une audience plus importante était également, pour le chanteur, un synonyme d'un passage à des productions et donc des discours « plus neutres ». À contrecœur, il finissait par nous avouer, comme l'avait fait Kelly un an plus tôt, que cela revenait pour lui à abandonner une partie de leur discours engagé : « Pour élargir le public, il faudrait que l'on fasse quelque chose pour l'espace du *mainstream*, quelque chose qui soit plus musical, qui ne soit pas avec des paroles aussi directes et contestataires »⁴⁶³.

Dans le cas du groupe Barrio Calavera, le pas de la formalisation de leur activité a été franchi en 2016, au moment où ils se retrouvaient dans une situation similaire à celle que décrivait Daniela, à ne pas pouvoir se faire payer pour leurs prestations, comme nous le racontait Aníbal, le bassiste :

En 2016, nous nous sommes inscrits à l'APDAYC, à Indecopi, à SONIEM⁴⁶⁴... Il y avait de l'argent qui circulait dans tous les sens et il y avait des choses que l'on ne pouvait pas encaisser parce qu'on n'était pas inscrits [à la SUNAT]. Il fallait mettre de l'ordre, alors on a commencé à se formaliser, c'était notre septième année. Il fallait se formaliser pour que l'on puisse toucher l'argent généré par notre travail.⁴⁶⁵

Le positionnement d'Aníbal, sans doute plus serein du fait que le « cap » soit franchi sans que cela n'ait vraisemblablement pas eu d'impact négatif sur leur production et leurs

⁴⁶² « *Sigue bien informal lo que hacemos en el Centro. Nosotros estamos más o menos viendo cifras mayores, entonces va a llegar un momento en que va a llamar la atención de la SUNAT. Bueno, me imagino que también tocará formalizarse o convertirse en una asociación.* », José Vargas Canaza, 2017.

⁴⁶³ « *Para ampliar el público, tendríamos que hacer algo para el espacio mainstream, algo que sea más musical, que no sea una letra tan directa y contestataria.* », Luis Antonio Vicente, 2017.

⁴⁶⁴ Il s'agit de la *Sociedad Nacional de Intérpretes y Ejecutantes de Música*, une association à but non lucratif fondée en 2011 et qui a pour but de protéger non pas les créateurs de musique (comme l'APDAYC), mais ceux qui l'interprètent, musiciens et chanteurs.

⁴⁶⁵ « *En 2016, nos registramos en APDAYC, en Indecopi, en SONIEM... había dinero corriendo por todos lados y había cosas que no podíamos cobrar porque no estábamos registrados. Había que ponerle orden, entonces empezamos a formalizarnos, era nuestro séptimo año. Tocaba formalizarse para poder cobrar la plata que generaba nuestro trabajo.* », Aníbal Dávalos, 2017.

événements, montre bien qu'il est difficile de pouvoir établir une position générale des artistes qui soit totalement tranchée vis-à-vis de l'administration et des institutions. Comme avec les médias, la relation n'est pas figée et ils peuvent jouer la carte d'une collaboration ou d'une alliance dans un certain contexte, tout comme rompre ce lien ou s'éloigner de ces entités dans une autre situation. Bernard Lahire, à propos de la question des « cultures légitime(s) et illégitime(s) » que développe Pierre Bourdieu dans *La Distinction, critique sociale du jugement* (1979), expliquait ainsi que la frontière entre ces deux pans – semblable à la distinction entre le formel et l'informel que nous venons de voir – est fluctuante et varie en fonction des pratiques et des préférences des individus (Lahire, 2004 : 213). Il invitait ainsi à une remise en question de « l'*habitus* culturel » de Bourdieu et proposait une analyse des consommations culturelles qui se construisent à partir d'individus qui sont, par essence, multidéterminés par les influences des expériences sociales qu'ils ont tout au long de leur vie (Lahire, 2004 : 172). Cette perspective théorique permet de construire une étude à partir de rapports que l'on considère comme fluides et variables entre les artistes et les institutions, les médias ou l'administration fiscale, dans le cas de notre terrain, en fonction du contexte et de leurs intérêts. Cela nous permet également de sortir de ce qui nous apparaissait comme un paradoxe lorsque l'on observait des alliances entre cette scène « indépendante » et des organes « officiels » qui semblent en réalité plus en dialogue qu'en confrontation directe.

Dans l'introduction du recueil d'articles *Les Amériques créatives* (2017), les coéditeurs soulevaient cette idée d'une négociation, d'une marge de manœuvre que les individus peuvent avoir avec ces instances qui représentent pour eux, d'une façon ou d'une autre le « pouvoir », expliquant ainsi les alliances ou, au contraire, les prises de position contre ce pouvoir, par les mêmes acteurs, en fonction du contexte.

Ce pouvoir, loin d'être perçu uniquement comme une source d'oppression, peut prendre plusieurs formes : il peut être contesté, mais également vu comme un partenaire et interlocuteur. Les règles du pouvoir peuvent être réappropriées par les acteurs sociaux. De plus, les pratiques des individus et des groupes sociaux sont parfois disciplinées et routinières. Pourtant, il arrive que ce soit dans cette routine que les individus se forment une relative marge de manœuvre. (Pujol, Drouilleau, Doré, Tinteroff, Villafuerte, 2017 : 11)

Outre la relativité du rapport au pouvoir (fiscal, juridique ou médiatique), il semble ainsi que l'officialisation, lorsqu'elle s'opère de façon durable (avec une déclaration à la SUNAT dans ce cas-là), finit par être envisagée, parfois à contre-cœur, comme un processus qui s'inscrit dans l'ordre des choses et qui constitue surtout la seule manière de pouvoir essayer de vivre de son art ou, du moins, de voir son travail rémunéré à une valeur que l'on estime juste. Le terme

de « travail » prend ici un sens tout particulier et nous permet ainsi d'ouvrir sur notre prochaine réflexion qui a trait au fait que les artistes de la scène indépendante cherchent à accéder au statut d'artistes professionnels en étant reconnus comme tels par leur public.

3.2.4 La concrétisation de certaines aspirations

Devenir des professionnels

Comme nous l'avons mentionné au moment de présenter les artistes avec qui nous avons travaillé sur le terrain, l'énorme majorité des musiciens et chanteurs ont un métier ou une autre activité qui génère la plus grande partie de leurs revenus. Les graphistes ou artistes plasticiens se dédient, eux, entièrement à leur production et, bien qu'ils peinent parfois à faire entendre à leurs acheteurs que leur activité constitue leur « travail » et que cela doit être rémunéré de façon correcte, ils sont toutefois considérés comme des professionnels de l'art ou du graphisme. En revanche, les musiciens professionnels sont très peu nombreux parmi les groupes avec lesquels nous avons travaillé et jouent dans plusieurs formations musicales à la fois (qui appartiennent ou non à la scène indépendante) pour pouvoir gagner leur vie. Shaka, le pianiste de Barrio Calavera, en est un exemple, il est ce que l'on appelle un *chivero*⁴⁶⁶ dans le milieu musical : spécialisé dans le reggae et reconnu pour son talent, il joue dans plusieurs groupes et est également appelé lorsque certains chanteurs internationaux se produisent au Pérou ou dans des pays voisins pour les accompagner avec d'autres musiciens lorsque ces artistes, généralement de renom, voyagent seuls. Dans son cas comme dans celui de Gonzalo, le percussionniste de La Nueva Invasión, et de plusieurs musiciens de Los Mirlos, jouer de la musique est leur activité principale voire exclusive, que cela soit pour un seul ou pour plusieurs groupes, en fonction de la source de revenus que cela représente. Ils constituent toutefois des exceptions dans cette scène musicale dont la plupart des membres aspirent à gagner leur vie grâce au groupe auquel ils appartiennent, à en faire leur activité principale. Nous allons voir que cette aspiration, au-delà du fait de vouloir valoriser son activité en devenant des « professionnels », comporte également une dimension idéologique ou du moins étroitement

⁴⁶⁶ Le mot « *chivero* » vient de « *chivear* » qui est verbe familier que l'on emploie pour parler de l'activité de jouer de la musique ponctuellement en échange de rémunération. Si le terme peut parfois prendre une teinte dépréciative, renvoyant à un musicien prêt à jouer à n'importe quelle occasion pour gagner de l'argent (nous ne l'avons cependant jamais entendu dans ce sens-là), il renvoie également à un statut indépendant sur le modèle de l'auto-entreprenariat.

liée à leur image d'artistes indépendants qui, logiquement, ne devraient pas « dépendre » d'une tierce activité.

Ce désir se retrouve ainsi dans une tendance générale ou dans une étape par laquelle passerait la scène indépendante péruvienne, en particulier la scène rock. Fidel Gutiérrez, lorsque Pedro Cornejo Guinassi lui demandait quels étaient selon lui « les principaux changements au sein de la scène rock engendrée avec l'avènement du XXI^e siècle » (Cornejo Guinassi, 2018 : 153), citait tout d'abord les changements entraînés par l'utilisation d'internet, les avancées techniques et technologiques en termes de production musicale ou encore l'évolution des attentes du public, avant de mettre en avant une évolution capitale pour les acteurs de cette scène :

La professionnalisation des musiciens est un autre changement significatif dans la scène locale. Cela se manifeste par une meilleure maîtrise instrumentale et la capacité à accéder à de meilleurs équipements, de la même manière que la délégation de certaines tâches comme la représentation, le *management* et la diffusion à des agences spécialisées. Ces entités-là ont vu leur nombre augmenter au cours de cette décennie. (Cornejo Guinassi, 2018 : 155)

Le fait de se spécialiser dans la création et l'interprétation implique ainsi une sorte de sectorisation de la scène ou du milieu musical où les autres dimensions, d'ordre technique et communicationnel par exemple, seront prises en charge par des professionnels de ces secteurs-là. Se professionnaliser implique ainsi, pour pouvoir se concentrer sur son activité musicale de façon suffisante pour que cette dernière devienne aussi rentable que pérenne, de laisser de côté une partie de l'esprit « *do it yourself* » qui tient tant à cœur aux artistes et de faire appel à d'autres intervenants spécialisés pour l'organisation des concerts, les enregistrements ou la production, la diffusion. Nous avons également pu observer cela dans le cas des graphistes qui, pour pouvoir être présents à l'occasion d'une Feria Perú Independiente alors qu'ils sont à l'étranger ou engagés dans d'autres projets impliquant leur présence en personne (comme la peinture d'un *mural* sur commande par exemple), emploieront des amis ou des connaissances pour vendre leurs productions à la Feria. Dans aucun des cas observés, cet emploi n'a fait l'objet d'une déclaration formelle et, bien que rémunéré, il sera présenté comme une entraide ou un soutien à l'artiste ou à la marque⁴⁶⁷. En effet, ce cas nous permet de souligner l'idée qu'une professionnalisation n'entraîne pas forcément une formalisation et, une fois cette sectorisation ou répartition des tâches entre différents corps de métier mise en place, les artistes et les

⁴⁶⁷ Nous prendrons ici le cas d'une jeune femme, remplaçant Carol et Fernando sur le stand d'Amapolay de façon très fréquente, qui nous a expliqué qu'elle était là « *para apoyar* » (« pour aider »), alors qu'elle pourrait se considérer comme une employée faisant des « extras » de façon non déclarée.

personnes auxquelles ils auront recours pour se charger de certaines activités ne travailleront que rarement de façon déclarée auprès de l'administration fiscale et ne se considèreront pas comme des « employés »

Le choix de devenir des professionnels renvoie avant tout au fait d'assumer le fait que son activité en tant qu'artiste indépendant est une « profession », soit « une activité manuelle ou intellectuelle procurant un salaire, une rémunération, des revenus à celui qui l'exerce »⁴⁶⁸. Il s'agit donc là, d'une part de justifier le fait qu'on les paie pour leur activité, mais également de renforcer leur image d'« indépendants » car le professionnel que l'on souhaite être, ou celui que l'on est sera avant tout présenté comme un « *free-lance* » ou un auto-entrepreneur. Les acteurs de notre terrain auront ainsi très souvent recours à l'adjectif en anglais pour expliquer que l'activité qu'ils exercent ne dépend pas d'un employeur auquel ils seraient subordonnés. Si on les emploie, ce sera de façon ponctuelle et ils resteront toujours indépendants et libres, selon eux, de travailler pour qui ils le souhaitent. Dans le cadre de ses travaux sur les musiciens de La Havane, Marc Villetelle employait également ce terme pour décrire le statut de certains de ces professionnels qui, dans le courant des années 1990, après avoir été des musiciens de rue ou se produisant de façon informelle, avaient été employés par des structures de promotion touristiques appartenant à l'État :

Par ces parcours, on constate que le rôle des musiciens suit la forme de l'évolution économique du pays, on passe de l'image du soldat de la culture à un artiste qui, bien qu'affilié à une entreprise d'État, présente toutes les caractéristiques du *free-lance*. Si cette nouvelle forme de professionnalité présente l'inconvénient d'une grande insécurité matérielle et financière, elle offre la possibilité, puisque les comptes à rendre sont moindres, d'une plus grande marge de manœuvre, [...]. (Villetelle, 2017 : 63)

Bien évidemment les situations politiques et économique de Cuba et du Pérou dans la dernière décennie du XX^e siècle étaient très différentes, mais dans les deux cas, il est intéressant de voir qu'actuellement le statut de *free-lance* semble apporter des réponses à des dilemmes propres aux métiers artistiques. Il peut être une façon de s'émanciper d'une gestion étatique de la culture et de garder une certaine liberté, comme dans le cas de Cuba, ou de permettre à des artistes qui brandissent leur informalité comme un des marqueurs de leur indépendance, d'entrer dans un système formel sans pour autant dépendre d'un employeur, comme c'est le cas des membres de la *movida*. Se revendiquer *free-lance*, revient surtout à dire que l'on est indépendant et que l'on est le maître de son activité, ce qui pourrait être envisagé comme la

⁴⁶⁸ Définition B. 2. du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, [En ligne] Consulté le 11/09/19. <https://www.cnrtl.fr/definition/profession>

version individuelle de l'autogestion que l'on nous présentait comme étant le fondement de la scène alternative :

Nous, notre base de boulot, c'est que nous faisons les concerts nous-mêmes. Je crois que c'est ce qui nous a donné notre identité comme groupe. Le fait de donner une identité à ton produit. Nous avons toujours fait nos concerts, avec nos propres règles, [...]. Nous n'avons jamais aimé travailler dans la logique où un tel a le local, un autre achète les bières... Nous, on loue le local et on vend nos bières, on fait notre publicité. ⁴⁶⁹

À ce mode de fonctionnement collectif autour du « *do it yourself* » – pour reprendre un autre terme en anglais employé par les artistes – vient s'ajouter une dimension individuelle au fil de l'évolution de la scène indépendante à Lima. Les groupes ne sont cependant pas en train de se dissoudre au profit de carrières individuelles et le fait de devenir un professionnel indépendant est simplement envisagé comme un moyen pour chaque musicien ou artiste de s'assurer différentes opportunités et éventuelles options de carrière à la fois dans et en dehors de son groupe ou collectif si ce dernier n'était pas suffisamment rentable à lui seul. Être *freelance* serait ainsi une forme de professionnalisation de son activité dans les faits en se déclarant éventuellement aux administrations en tant que travailleur indépendant et « professionnel » de la musique ou de la création plastique, tout en gardant une image d'artiste libre de choisir ses « clients » et pouvant tout à fait travailler de façon informelle s'il le souhaite.

Marc Villetelle relevait deux éléments indispensables pour que les musiciens puissent parvenir à franchir, avec succès, le pas vers le statut de professionnels : des « réseaux de relations établis, [et la] connaissance des nouvelles formes de mise en carrière » (Villetelle, 2017 : 63). Nous attirerons ici l'attention sur ces conditions qui sont nécessaires aux artistes pour que leur professionnalisation soit synonyme de succès ou, du moins, d'une rémunération suffisante. Cela ne tient pas seulement au fait de se dédier entièrement à son activité musicale ou artistique et d'en avoir une maîtrise suffisante, car la réussite d'une telle entreprise ou transition repose également en grande partie sur la capacité des acteurs à s'insérer dans un réseau ou à utiliser celui dans lequel ils se situent. Leur activité au sein de collectifs leur ouvre aussi la voie vers certaines opportunités individuelles : par le bien du milieu dans lequel ils évoluent ils rencontrent des professionnels ou d'autres acteurs avec qui travailler pour leur compte. Bien entendu, l'artiste en question devra également savoir se « mettre en carrière », ce

⁴⁶⁹ « *Nosotros tenemos una gran base de chamba que es que hacemos los conciertos nosotros. Creo que es algo que nos ha dado identidad, como banda. El hecho de darle identidad a tu producto. Siempre hemos hecho nuestros conciertos, bajo nuestras reglas, [...]. Nunca nos ha gustado trabajar en esta lógica de uno tiene el local, otro compra las chelas... Nosotros alquilamos el local y vendemos nuestras chelas, hacemos nuestra publicidad.* », Luis Antonio Vicente, 2016

qui renvoie, dans le cas de notre terrain de recherche, à une campagne de communication via les réseaux sociaux et dans les discours que l'on pourra tenir à son public en se présentant comme un artiste professionnel, un travailleur indépendant ou un *free-lance*, qui peut être employé pour ce que l'on pourrait qualifier de service de création ou de prestation culturelle. Notons que ce type d'évolutions ou d'aspirations se fera toujours dans le respect du collectif musical ou artistique auquel on appartient et des autres artistes de la scène indépendante, avec lesquels il ne sera pas question d'entrer dans un quelconque type de concurrence. Un groupe pourrait d'ailleurs tout à fait fonctionner ou s'envisager comme un ensemble de musiciens *free-lance* qui se réunissent pour travailler ensemble sur un même projet de production musicale dont ils se répartiront les gains générés.

Mener une activité au sein d'un groupe fonctionnant dans une logique d'autogestion et chercher à devenir un professionnel indépendant de l'art ou de la musique ne constituent donc pas deux pans inconciliables, au contraire. La professionnalisation des artistes, autant qu'une répartition des tâches propres à la production musicale et artistique ne semble pas mettre en péril l'indépendance ou l'esprit « *do it yourself* », si cher aux personnes avec qui nous avons travaillé, car il s'agit-là de deux dynamiques qui fonctionnent de façon conjointe pour aller vers les mêmes objectifs. On essaiera, par ces transformations des activités et par le statut revendiqué par les membres de la scène indépendante, d'améliorer sa proposition artistique, de faire grandir son public tout en restant libre de s'approcher de la formalité et de l'officiel ou de s'en éloigner en fonction de ses besoins et intérêts.

La première tendance que nous avons pu observer au cours de notre enquête de terrain se situe ainsi dans cette aspiration à devenir « professionnel » et donc à vivre de sa production musicale et plastique si tel n'est pas le cas. Bien entendu, tous les membres de la *movida* ne se situaient pas dans la même étape de ce processus, mais qu'il s'agisse encore d'un rêve évasif que l'on caresse ou d'un objectif professionnel à moyen terme, vivre de son art était une envie ou un objectif partagé par les artistes. De la même manière, un autre projet que ces personnes n'ont pas manqué de nous exposer, en particulier des musiciens, était de jouer dans les *conos* de Lima au moment où nous avons travaillé avec eux. Compte tenu de l'expérience de rejet que certains avaient pu connaître dans ces espaces de la ville à leurs débuts, la tâche ne s'annonçait pas des plus faciles.

Ouverture vers les conos

Dès les premiers entretiens que nous avons réalisés, les artistes de la scène indépendante ont exprimé, outre le fait de vouloir gagner leur vie grâce à leur activité artistique, le désir d'étendre leur zone d'activité et de représentations à Lima. Qu'il s'agisse d'organiser des ventes de *gráfica popular*, de faire des peintures murales, des Ferias ou des concerts, les regards étaient tournés vers les *conos* Nord et Sud. Cette volonté s'articule autour de deux dimensions cruciales pour les artistes et que nous avons déjà abordées, l'une aux retombées concrètes et l'autre d'ordre symbolique (ou liée à leur image et à leur engagement) : faire grandir son audience et son « marché » tout en respectant les idéaux qu'ils brandissent en se rendant accessibles à un public qui ne se déplace pas vers Barranco ou vers le Centro pour sortir et assister à des événements culturels. Nous pourrions ajouter ici que, concernant les musiciens, ce désir semble directement lié au rêve de concerts massifs comme l'étaient ceux des groupes de *chicha* dans les années 1980 et 1990. Leur volonté est donc de se rendre « accessibles », mais dans le sens de « populaires » ou « démocratiques », comme certains ont pu le mentionner. En d'autres termes, ils veulent être présents et donner à voir et à entendre leurs créations dans des districts de classes moyenne et surtout basse. Peindre, jouer ou organiser une feria dans les *conos* viendrait ici concrétiser le discours général qui émane de la *movida* : proposer enfin ce fameux « *Arte del pueblo para el pueblo* » et, en quelque sorte, amener leurs productions musicales et graphiques là où sont nées les inspirations qu'ils revendiquent. Derrière cette volonté des artistes, nous retrouvons celle d'être fidèle aux principes et à certaines des aspirations qui se dégagent de leur discours des artistes : jouer ou peindre pour tous, en particulier pour les classes les plus modestes, celles qu'ils considèrent comme « populaires » et desquelles a émergé toute ce qu'ils appellent la « *cultura chicha* » qu'ils renouvellent, fusionnent et à partir de laquelle ils créent.

Comme nous avons pu le voir plus haut, ces espaces de la ville restent relativement difficiles d'accès pour les artistes de la scène indépendante et ce pour différentes raisons qu'ils nous ont exposées à plusieurs reprises. La première réside dans le fait de ne pas avoir un réseau développé dans ces districts qui leur permettrait par exemple de pouvoir avoir accès à des salles ou à des espaces où ils puissent avoir la garantie d'attirer un public déjà conquis auquel s'ajouterait un public curieux ou souhaitant se divertir sur le principe de ce qui se passe dans le Centro. Au manque de réseau dans les *conos* vient s'ajouter le risque d'un éventuel échec face à un public qui ne serait pas sensible ou rejetterait leur production, ce qui, concrètement, se traduirait par une perte financière dans le cas où il s'agirait d'un événement qu'ils organiseraient

eux-mêmes. Comment faire, alors, pour se produire dans ces espaces où ils ne vivent pas et où ils n'ont pas ou peu de contacts ? La réponse n'est pas de l'ordre d'une « recette miracle » mais relève plutôt d'une évolution progressive et de la mise en place d'une sorte de stratégie d'approche d'un nouvel espace dans lequel ils souhaitent s'implanter. Nous proposerons ici trois exemples de concerts qui nous semblent être les plus représentatifs de cette progression qui commençait tout juste à porter ses fruits au moment de notre enquête et à partir desquels se dégagent de façon visible les outils et surtout les réseaux utilisés par les artistes pour développer leur activité dans les *conos*.

La Nueva Invasión et Barrio Calavera sont les groupes à partir desquels nous avons pu observer la mise en place de stratégies ou de moyens pour jouer ailleurs que dans les districts de Barranco et du Centro de Lima. Parmi les six groupes avec lesquels nous avons travaillé, ces deux-là étaient ceux qui étaient les plus engagés dans cette voie ou les plus axés sur ce processus d'ouverture vers les *conos*, alors que La Inédita, par exemple, pariait à ce moment-là sur son internationalisation pour faire grandir son succès local. Los Chapillacs, qui venaient d'Arequipa, avaient encore moins de contacts ou de réseau efficient et développé dans ces zones-là de la ville et que Los Truchas n'en étaient, eux, qu'aux balbutiements de leur carrière. Par l'histoire de leur groupe, Los Mirlos s'avèrent s'inscrire dans une dynamique d'élargissement de leur champ d'audience différente, voire inversée. Leurs débuts dans les *conos* comme groupe de *cumbia* amazonienne dans les années 1980 ont laissé place à un succès auprès des jeunes de classe moyenne et haute et à l'ouverture des portes des salles de concert et discothèques branchées de la capitale. D'une certaine manière, ils représentent ce à quoi les autres groupes aspirent : une véritable « trans-districtalité » et une capacité à se mouvoir d'un événement massif à un événement privé, d'une discothèque du *cono* Nord proprement *cumbiera* à un festival organisé par une grande entreprise de production ou à un concert autogéré par des artistes de la *movida* qui les auront invités. Véritables caméléons des concerts, ils jouent la même chose partout, ayant désormais suffisamment de succès et d'aura médiatique pour pouvoir être a priori bien reçus partout dans la ville de Lima.

Il ici est important de prendre en considération le fait que, contrairement à l'image que l'on peut avoir des *conos* Nord et Sud – correspondant à celle des années 1980 avec une population pauvre venue de province et qui s'installe comme elle le peut dans les pourtours de la ville –, il s'agit-là des espaces qui ont connu le plus de transformations en une vingtaine d'années. Les districts du Nord et du Sud ne peuvent plus être considérés comme des agrégations à la ville et constituent aujourd'hui les espaces les plus peuplés de la capitale et où

les habitants ont connu l'ascension économique la plus fulgurante. C'est en effet là que l'on retrouve une grande partie de la classe moyenne que l'on dit « *pujante* », soit économiquement forte ou vigoureuse, à qui a profité l'explosion libérale et néolibérale des années 1990 et qui est amenée à continuer de prospérer dans les prochaines années. Fernando, le pianiste de la Nueva Invasión et cocréateur d'Amapolay nous avait fait part de son constat à ce propos, lorsqu'il nous parlait du public des concerts du Centro : « Maintenant il y a des gens de Los Olivos, de Comas, de San Juan [de Lurigancho] ... Tu les vois, et on dirait des gens de Barranco, de Miraflores, à cause de leurs habitudes de consommation, avec les universités chères où ils vont ou ce qu'ils gagnent »⁴⁷⁰. Le public des *conos* vers lequel les artistes cherchent à se tourner n'est donc en aucun cas ostracisé. Il ne reste plus cantonné à la périphérie proche de son logement et participe à des activités culturelles que l'on peut trouver dans des zones plus centrales de la ville. L'augmentation du niveau de vie s'est, comme nous l'avons mentionné plus haut, accompagnée d'une multiplication des déplacements des personnes vivants dans les *conos*, étudiant ou travaillant désormais dans d'autres espaces de la ville. D'autre part, même si elle reste minime en comparaison avec l'ensemble de l'audience possible qu'offrent ces districts, une petite part, celle que Fernando retrouve dans les concerts du Centro, s'avère constituer un soutien ou une base considérable sur place dans les *conos*, au moment où les groupes tentent leur chance dans ces espaces de la ville. D'autre part, ces deux groupes peuvent désormais compter sur la fidélité de leur *comuna* respective, dont de nombreux membres vivent dans les *conos* et qui peuvent les aider à mobiliser un public sur place et également à accéder à un réseau local dans le cas où les artistes souhaiteraient organiser un concert eux-mêmes.

Pour les artistes, l'enjeu réside effectivement dans le fait de réaliser un concert dont on aura l'initiative, à l'image des concerts organisés en autogestion dans les espaces qui leur sont familiers et où ils peuvent compter sur un réseau d'acteurs en place et collaboratif. Avant d'atteindre cet objectif, les artistes de la scène indépendante peuvent faire leurs « premiers pas » dans les *conos* par le biais d'évènements ou de festivals pour lesquels on les engagera. Nous citerons ici l'exemple la participation de Barrio Calavera au festival Villa El Salvador en juillet 2017. Il s'agissait-là, bien qu'ils voyagent et se produisent régulièrement en province, d'une de leurs premières grandes occasions de sortir du Centro et de Barranco à Lima. La soirée de concerts de rock et de métal était un évènement gratuit et organisé par la municipalité de Villa El Salvador et ils jouèrent parmi les premiers groupes, au début du programme alors que

⁴⁷⁰ « *Ahora hay gente de Los Olivos, de Comas, de San Juan... Tú la ves, y parece gente barranquina, mirafloresina, por sus hábitos de consumo, por las universidades caras donde van o por cuanto ganan.* », Fernando Castro, 2017.

l'évènement rassemblait déjà plus d'une dizaine de milliers de personnes. Aníbal, le bassiste, nous expliqua à cette occasion que Villa El Salvador est un district où le rock, le punk et le métal comptent de très nombreux adeptes. En effet, au plus fort de la soirée de concerts, la place accueillera plus de trente mille personnes selon les personnes employées pour la sécurité. Les membres de Barrio Calavera se réjouirent ainsi d'avoir eu l'occasion de se produire devant un public aussi nombreux dès le début de la soirée. L'accueil que le groupe a reçu à cette occasion a d'ailleurs été largement positif, même si, selon Aníbal, il y avait sans doute moins d'une centaine de personnes qui les connaissait. Se rendant compte qu'ils avaient réussi à faire danser environ trois cent personnes au beau milieu de cette marée humaine, ils repartirent enthousiastes et satisfaits de ce début de soirée où ils jouèrent avec un certain succès dans le *cono* Sud, devant ce public qui ne les connaissait pourtant pas forcément⁴⁷¹. Leur proposition musicale et leur *show* pouvait donc fonctionner dans d'autres espaces de la ville de Lima que ceux où ils avaient l'habitude de se produire. Notons ici qu'à l'heure où nous écrivons, en 2019, les participations des groupes de la *movida* à des concerts organisés dans les *conos* Nord et Sud à l'occasion de festivals par exemple, se sont multipliés. Bien qu'elles restent relativement ponctuelles en comparaison avec la majorité de leurs activités, ces dernières montrent que les espaces de performance possibles sont de plus en plus nombreux, ce qui est, bien entendu, lié à l'audience et au succès croissants de ces groupes de musique, qui commencent à intéresser les promoteurs et agents du secteur de l'évènementiel massif. C'est en effet lorsqu'ils sont engagés pour jouer par des entreprises de production de grande ampleur ou par des acteurs locaux de poids (comme les municipalités) que les artistes peuvent avoir une occasion de se présenter en dehors de leur « zone » : la prise de risque est minime voire inexistante car ils seront payés, quoi qu'il arrive, pour leur prestation, alors que l'organisation concrète (le lieu, la publicité, les préventes d'entrées, etc.) est gérée par des acteurs qui connaissent cet espace, ses réseaux et son public, assurant un certain succès pour la soirée.

Lorsque leur aura n'est pas suffisamment importante et qu'ils ne sont donc pas encore assez connus pour susciter l'intérêt des organisateurs de festivals dans les *conos* ou des municipalités, les artistes peuvent avoir recours à leurs propres contacts pour faire leurs premières représentations dans ces districts. Dans ces cas-là, il s'agit de limiter la prise de risque et les frais engagés (par exemple en se faisant prêter un local) pour ne pas se retrouver à jouer « à perte » dans le cas où le public ne serait pas au rendez-vous. Plus qu'un évènement où ils espèrent réunir une audience importante, il nous semble que ce type de concerts joue davantage

⁴⁷¹ Cf. Annexe 30.

le rôle d'une vitrine, d'une promotion du développement de leur activité dans les *conos* qu'ils présentent comme un de leurs objectifs dans l'idée d'être cohérents avec leur discours. Nous pouvons citer, à titre d'exemple, un concert réalisé par La Nueva Invasión dans la boutique El Grito située dans le district de Los Olivos au nord de Lima en octobre 2017. Il existe trois boutiques El Grito à Lima (la plus ancienne dans le Centro, celle de Los Olivos et une à Villa El Salvador), elles sont spécialisées dans la vente d'articles liés à l'univers du rock, qu'il s'agisse de disques, de CD, d'accessoires, de livres ou d'affiches⁴⁷². Proposer un concert dans le local du *cono* Nord de cette boutique s'avérait ainsi être une bonne stratégie pour le groupe autant que pour les propriétaires du commerce : on offrait aux musiciens un point d'ancrage dans ce nouvel espace et eux, en contrepartie, pouvaient ainsi attirer du monde dans la boutique. Nous ne saurons pas exactement combien de personnes assistèrent à ce concert, chiffre sans doute limité par la taille relativement modeste du local, mais cet événement constitua lui aussi un bon élément de communication, démontrant que le groupe agissait dans le sens de ses principes en essayant de se produire en dehors de sa « zone de confort » ou en faisant pour le moins l'effort de jouer ailleurs que dans les lieux habituels pour se rendre plus accessible à leur public et se faire connaître.

Après des événements organisés par des entreprises de production, des municipalités ou ceux réalisés grâce à des acteurs locaux proches de la scène indépendante, le pas suivant du développement d'un début d'activité événementielle dans les *conos* ne pouvait être autre qu'un concert organisé par les groupes eux-mêmes dans un local qu'ils allaient louer, sur le même principe que leurs soirées autogérées du Centro ou de Barranco. Nous citerons ici ce qui est, à notre connaissance, un des tous premiers événements de ce type qui ait été organisé, le « Golazo Tropical en Lima Norte » en juin 2018 alors que le Pérou est en plein dans l'euphorie d'une Coupe du Monde de Football à laquelle le pays allait participer et qui était sur le point de commencer. La soirée de concerts s'organise dans un local qui a été loué pour l'occasion, la discothèque « Hollywood Disco », et les artistes proposent leur fameux concept de « *pack* » de concerts pour multiplier leurs chances d'attirer du public. Selon nos sources, la soirée réunira plus de 600 personnes venues voir La Nueva Invasión et Barrio Calavera et d'autres groupes de la scène indépendante comme Olaya Sound System (reggae) ou Los Mojarras (punk). Pour s'assurer ce qui a tout d'un succès, ils eurent recours à des « *promotores* », des personnes chargées de gérer la prévente des entrées, mais les artistes restèrent aux manœuvres de

⁴⁷² Leurs gérants sont des personnes proches de la *movida* et participent par exemple aux Férias Perú Independiente où l'on retrouvera toujours leur stand, même à l'occasion de la première édition de la Feria à Cusco en août 2017 où seuls les plus anciens participants et proches des organisateurs Feria avaient fait le déplacement.

l'ensemble de l'évènement dont ils eurent l'initiative et dont ils se chargèrent de l'organisation et de la gestion.

Se produire dans les *conos* est donc, pour les artistes de la scène indépendante, un objectif réalisable et qui peut être un succès, à condition de pouvoir compter sur une audience suffisante qui suscitera l'intérêt d'organiseurs d'évènements musicaux ou qui permettra de se lancer dans l'organisation, plus risquée, d'une soirée autogérée. Ce processus sera le même pour tout type de production de la *movida* et les artistes plasticiens devront ainsi avoir une certaine aura, comme Elliot Túpac, par exemple pour pouvoir réaliser des performances fructueuses dans les *conos* : qui attirent un public, les fassent connaître à ceux qui n'ont jamais vu leur travail et qui soient lucratives (par la vente d'articles sur place ou par le paiement de leur prestation dans le cas d'une peinture murale par exemple).

Parmi les voies sur lesquelles semblent engagés les artistes de la scène indépendante, musiciens et graphistes, les deux évolutions qui nous paraissent les plus notables et visibles sont le désir d'aller vers une carrière professionnelle qui soit reconnue et celui de pouvoir toucher un spectre de public potentiel le plus large possible. Nous avons ainsi pu observer ces avancées et changements qu'ont connus et réalisés ces artistes au cours de notre période d'enquête de terrain, transformations qui se poursuivirent de façon progressive dans les années suivantes, toujours animées par un désir de grandir et de vivre de son art, le tout en continuant d'entrer et sortir de la formalité en fonction des besoins.

Derrière ces processus visibles et manifestes que nous venons de décrire, internationalisation, professionnalisation et ouverture vers les *conos*, un autre mouvement a attiré notre attention, sans que nous ne soyons parvenue à le saisir et à l'interpréter en profondeur au moment où nous réalisions notre enquête. Nous avons la sensation que quelque chose était en train de se passer ou de se mettre en place, en particulier à l'occasion des évènements organisés par les artistes de la scène indépendante. Ce n'est qu'au moment de notre travail d'analyse que nous nous sommes finalement rendue compte que ce qui caractérisait cette scène se situait dans les rapports et les échanges qu'elle ouvrait entre les personnes, tant pour les artistes comme pour leur public.

3.3 « ALGO SE ESTÁ CREANDO »⁴⁷³

« Quelque chose est en train de se créer », cette phrase est revenue à de nombreuses reprises sur le terrain, que cela soit du côté des artistes comme de leur public. Une sorte d'intuition qu'ils ne parvenaient pas à expliquer, mais dont ils étaient certains, de l'ordre d'un « Quelque chose est en train de se passer et c'est nous qui créons cela ». Cette « chose » qu'ils seraient en train de créer ne s'avère pas être de l'ordre de la rupture ou d'un changement radical, elle n'a rien d'une révolution culturelle ou politique, avec une nouvelle idéologie qui aurait pu émerger de cette *movida*. Il s'agit d'une transformation qui n'en est peut-être qu'à ses balbutiements, mais pourrait peut-être se révéler être un exemple d'un changement profond que commencerait à opérer la société liménienne actuelle. Nous allons ici expliquer comment nous nous sommes saisie de ce « quelque chose », de cette création qui, nous le verrons, guide une sorte de recomposition sociale ou, pour être plus précise, de composition d'un collectif de personnes autour d'une production culturelle et d'une forme d'organisation et d'action.

3.3.1 En action de création

La difficulté à se saisir de ce « algo », de ce quelque chose en train de se passer ou de se créer, réside avant tout dans le fait qu'il ne s'agit pas d'une chose tangible ni constante. Elle n'émerge que dans certaines situations, dans un contexte particulier que nous avons étudié à partir de la méthodologie proposée par Michel Agier au fil de plusieurs de ses ouvrages. Il s'intéresse ainsi dans *L'invention de la ville*, à la création culturelle, la « *culture in progress* », celle qui est « en train de se faire » (Agier, 1999 : 134), et invite à observer le terrain de recherche sous un certain angle pour pouvoir se saisir de ce processus de création. Bien que dans le cadre de notre étude nous ayons la sensation que la création en cours touchait une autre sphère que celle de la production culturelle, la méthode proposée s'est avérée particulièrement adaptée pour isoler les différents éléments, enjeux et étapes de ce mouvement. Dans un premier temps, il faut parvenir à se saisir du moment où émerge, même ténu, ce quelque chose, en observant : « [...] les situations d'interaction entre les individus et le sens que les acteurs créent dans les relations quotidiennes (situations ordinaires), dans les événements (situations occasionnelles), dans les situations rituelles et dans les espace-temps intermédiaires (situations de passage) » (*ibid.*). Ces situations sont ainsi faciles à transposer dans le cas de notre terrain et

⁴⁷³ « Quelque chose est en train de se créer », phrase entendue à de nombreuses reprises au cours des discussions et entretiens avec les artistes et leur public, 2016-2017.

depuis la perspective de l'ensemble des acteurs, artistes et public. Les relations quotidiennes ou ordinaires ne sont que très peu nombreuses entre ces personnes si l'on se cantonne à des échanges directs, en grande partie, comme nous l'avons vu, à cause de la difficulté que rencontrent les Liméniens pour se déplacer dans la ville. Cependant, elles sont loin d'être inexistantes et les réseaux sociaux permettent de maintenir un échange intense entre les personnes, en particulier pour faire circuler les informations sur les événements. À l'occasion de ces derniers, ponctuels, les gens se rassemblent dans ce que l'on peut considérer comme cet « espace-temps intermédiaire » : un lieu de concert ou une *feria*, quelque chose de temporaire, de spatialement délimité et choisi dans le souci d'être l'endroit et le moment où il est possible de faire converger le plus de personnes vers l'évènement. Bien qu'il s'agisse-là d'une « situation de passage », d'un rassemblement non-permanent, le fait que les relations quotidiennes et qu'une grande partie des discours convergent vers ce moment nous confirme bel et bien que le processus de création à observer ne se situe pas dans un atelier de sérigraphie ou dans une salle de répétition, mais se retrouverait avec toute sa force là où la rencontre entre les personnes s'opère.

Le moment de prédilection pour observer « quelque chose » étant isolé, si nous regardons plus en détail ce qu'il s'y passe, ce qui est visible, nous voyons des personnes en train d'agir, dans l'action, qu'il s'agisse de jouer de la musique, de peindre, de vendre, d'acheter, de danser ou de converser. Cet ensemble d'activités pourrait s'apparenter à « l'agir urbain » que détaille Michel Agier en 2005 dans *L'anthropologie de la ville* :

Celui-ci prend les formes de la performance et de la manifestation de rue, culturelle ou politique, et de l'installation, de l'occupation ou de l'invasion urbaine. On retrouve alors, dans la politique des situations urbaines créées par ces mouvements, ces initiatives et ces « désordres », la même épistémè – mode de connaissance et d'appréhension du monde – qui prévaut dans l'anthropologie situationnelle, démarche forgée et développée dans l'enquête urbaine, au cas par cas, en dehors de, et parfois contre les définitions institutionnelles et normatives de la ville. (Agier, 2005 : 31-32)

Prendre comme point de départ l'idée que nous sommes face à un « agir urbain » rendu visible, entre autres, à l'occasion de certaines manifestations organisées dans la ville par les artistes et auxquelles participe le public, nous paraît donc constituer l'approche la plus adaptée. Ce concept fait d'ailleurs sens et peut être utilisé de façon transversale pour étudier certains aspects de la ville de Lima dans une perspective dotée d'une profondeur historique. Ce que l'on considérerait, dans la capitale, comme une « invasion » de la ville par les migrants dans la seconde moitié du siècle dernier pourrait être ainsi pensée comme un exemple de cet « agir urbain » venant bousculer les normes et les formes de la ville qui existait alors. À ce propos, un

évènement de la scène indépendante, par son contexte d'organisation et les discours qui l'accompagneront pour lui donner un certain sens se transforme ainsi en cette « situation ». Dans cette dernière, s'ils ne s'y cristallisent pas toujours, des enjeux, des stratégies et des processus qui régissent la *movida* (et les rapports sociaux en général dans le contexte étudié) s'y rendent visibles, à la manière de flashes. Le fait que l'on s'organise de façon indépendante, souvent en autogestion ou dans une négociation avec l'officiel, incarné par un gouvernement ou un système que l'on critique, tout comme le fait que l'on se présente comme rebelle, antisystème ou populaire et que l'on défende sa production comme étant originale et alternative face à celle dite « de masse » et à la globalisation culturelle, fait de cet « agir urbain » un « agir [définitivement] politique ». Alors que Michel Agier le développe dans un article de 2009, il nous semble que cet « agir politique », soit un pas de plus vers la compréhension de ce que crée ce mouvement indépendant avec son public. Il le définit ainsi dans « L'agir politique comme épreuve de subjectivation » :

Pour partir de quelque chose d'assez minimal, nous pouvons dire qu'il s'agit d'une intervention, d'un dérangement, d'un grain de sable... Nous dirons que cet agir a lieu dans l'espace public, car il faut bien qu'il y ait une place publique, un espace socialisé, pour que l'on puisse prétendre faire exister l'ordre de la « cité » et donc de la politique : pas de la politique sans son lieu. (Agier, 2009 : 267)

Dans le cas de notre terrain à Lima, le « dérangement » en question n'est sans doute pas aussi visible ou évident car il ne s'opère que très rarement dans l'espace public, comme c'est le cas avec les *Ferías Perú Independiente* par exemple. Dans une ville immense et dont les espaces peuvent être extrêmement différents en termes d'occupation, d'activité ou de circulation, nous pourrions situer cet « agir politique », dans le sens d'un « agir » « qui a rapport à la société organisée »⁴⁷⁴, non pas directement dans la « cité », mais dans des lieux particuliers que les artistes choisissent pour organiser leurs évènements. Ces lieux sont ceux où pourrait s'observer une volonté symbolique créer leur version de cette « cité », de cet espace socialisé et diversifié, en essayant de se rendre accessible au plus grand nombre de personnes, pour pouvoir présenter leurs productions et leurs discours autant qu'interagir avec le public. À la différence d'activistes ou militants politiques, ces interventions correspondent à ce que les artistes considèrent la plupart du temps comme un « travail » et l'accès à leur « cité » – qu'ils souhaitent la plus démocratique possible – sera payant, comme dans le cas des concerts par exemple. Le moment et l'espace de la performance, soit ceux où l'on donnera accès à ses productions ou créations

⁴⁷⁴ Première définition de l'adjectif « politique » donnée par le CNRTL. [En ligne] Consulté le 18/09/19. <https://www.cnrtl.fr/definition/politique>

artistiques, correspondent donc à une construction, à une élaboration qui est régie par plusieurs contraintes, qu'elles soient d'ordre économique ou propres à géographie physique et sociale de la ville. En mettant en place ces situations qui sont des situations de rencontre et en les positionnant dans leurs discours comme étant à contre-courant, en parallèle ou simplement en défiance vis-à-vis d'un système, d'une norme ou d'un ordre établi, les acteurs deviennent, par cet « agir politique », des créateurs de lien, de rapports sociaux et d'échanges de discours.

Avant de développer plus en détail ce qui émerge de ces situations, ce fameux « *algo* », arrêtons-nous un instant sur cette action, sur cet « agir » qui est de l'ordre de la créativité. Cette dernière n'est en aucun cas un pouvoir permettant un acte magique qui ferait naître quelque chose du néant, mais est plus de l'ordre de la mise en place de stratégies qui font apparaître un élément nouveau ou insolite, à partir d'objets, de relations, de savoirs et d'aspirations qui sont présents et regroupés dans la situation de « création ». Nous reprendrons ici une définition de la créativité donnée dans l'introduction du recueil de textes *Les Amériques créatives*, qui vient également apporter un éclairage sur le processus que l'on observe avec la scène indépendante à Lima :

La créativité peut être comprise, dans une première acception, comme la capacité d'un individu, ou d'un groupe, à imaginer et à réaliser quelque chose de nouveau ou à apporter une solution originale à un problème donné. Elle pose d'emblée la question des interactions entre les stratégies d'acteurs et des situations produites par des effets de contexte. (Pujol, Drouilleau, Doré, Tinteroff, Villafuerte, 2017 : 9)

Le « problème » auquel est confrontée la scène alternative et face auquel elle doit faire preuve d'imagination et de créativité est en réalité un problème existentiel : comment construire et maintenir une scène culturelle indépendante dans un contexte où le néolibéralisme a pénétré toutes les sphères du social jusqu'à conditionner les comportements individuels. La solidarité, l'association, le syndicalisme et l'organisation collective en général ont clairement laissé place, selon les personnes avec qui nous avons travaillé, à un fonctionnement individualiste, capitaliste et à des attentes à très court terme dans un contexte de consumérisme effréné et de globalisation culturelle où l'influence nord-américaine est omniprésente. On retrouve ici un des effets du « projet néolibéral » tel que l'envisageait Michel Foucault, avec une volonté de la part de l'État néolibéral de « [...] développer au maximum une société concurrentielle » (Audier, 2013 : 22), entraînant logiquement une déliquescence des organisations collectives et des logiques d'entraide au profit de logiques individualistes et de concurrence. Comment peut-on alors faire émerger une proposition culturelle qui s'émanciperait de ces tendances générales et valoriser une production proprement péruvienne sans tomber dans le folklore ou la

marchandisation ? Telle est la problématique à laquelle se sont confrontés les artistes de la *movida* et à laquelle ils ont essayé de trouver des réponses en créant quelque chose qui soit « différent ». Or, nous avons vu que la spécificité ne réside cependant pas forcément dans les objets culturels produits, mais dans les discours et l'organisation qui les accompagnent.

La créativité peut être considérée comme un potentiel à développer qui suppose une certaine transgression de l'ordre des choses, des logiques verbales et des dogmes préétablis. La créativité peut renvoyer à des formes de détournements [...]. [...] Aujourd'hui, la créativité est inévitablement liée au centre d'une série d'enjeux de pouvoir où s'expriment les rapports de domination sociale et culturelle. Elle questionne par là le rapport aux autres, les représentations des autres et de soi [...]. (Pujol, Drouilleau, Doré, Tinteroff, Villafuerte, 2017 : 10).

Ce que les artistes présentent comme leur « résistance », leur « lutte » contre le « système » ne constitue pas, nous l'avons souligné plus haut, cet acte de « transgression » ou de « détournement » dont parlent les auteurs que nous venons de citer. Ce sera pourtant cela que les acteurs donneront à voir comme image à leur public, une scène rebelle et antisystème, tout en réalisant des négociations avec certaines institutions officielles, tout comme des arrangements dans la plus grande informalité, prenant ainsi appui de façon ponctuelle et souvent discrète sur une partie de ce système qu'ils critiquent. C'est ici, à notre sens, que se situe leur créativité, dans leur capacité à trouver des solutions pour développer leurs activités tout en se maintenant en dehors de l'industrie culturelle *mainstream* ou « officielle ». La construction de l'image qu'ils donnent d'eux-mêmes ferait ainsi partie de cette créativité et de ce pouvoir d'adaptation des discours qu'ils auront sur leur travail ou sur leurs créations et qui varieront en fonction du contexte pour servir leurs intérêts. Leur potentiel se retrouverait ainsi en partie dans leur capacité à s'inventer eux-mêmes en tant qu'artistes indépendants selon leurs propres règles et normes. Leur « agir » se situe donc en partie dans leur « dire », dans leur manière de se raconter de façon individuelle, lorsque l'on parlera de ses inspirations ou de son héritage culturel et de ses goûts, ou de façon collective lorsqu'il s'agira par exemple de revendiquer un fonctionnement en autogestion.

Nous signalerons ici que les artistes ont souvent insisté sur le potentiel d'action dont sont dotés les individus et sur le fait que chacun peut être capable d'œuvrer pour améliorer ses conditions de vie et sa société en faisant converger ses efforts avec ceux de d'autres personnes, perspective allant à l'encontre de celle promue, selon eux, par le néolibéralisme. Cette capacité d'action était d'ailleurs considérée par certains, comme Yefferson, de Ruta Mare, comme ce qui les définissait le mieux : « L'identité se construit à partir des personnes, de ce que chacun

fait »⁴⁷⁵. Cindy, de Brochagorda, exprimait un point de vue similaire : « L'identité est une chose qui est en développement constant, en fonction de ce qui entoure une personne et de ce qu'elle fait dans cet environnement. C'est ça qui nous définit, cette action de développer quelque chose »⁴⁷⁶. Cette idée de se définir par les actes et en particulier par les actes de création, nous renvoie à un autre élément faisant partie de l'appareil méthodologique que propose Michel Agier, le concept de « sujet en action » qu'il développe dans *La condition cosmopolite* (2013). Cette façon d'envisager les acteurs, « en situation » et « en action » permet ainsi de pouvoir observer et saisir certaines des logiques sociales qui sont à l'œuvre dans les échanges et les interactions entre les personnes (qu'il s'agisse de discours verbal, artistique ou sur les réseaux sociaux, comme la co-création ou la participation à un événement ou à une performance, par exemple). Selon cette perspective, le sujet émergerait du contexte, par le biais d'un processus d'« individuation » qui s'opère ou se met en place, comme la créativité, face une situation de contrainte qui peut être, comme dans le cas présent, d'essayer d'agir en accord avec ses principes ou de se surmonter des difficultés matérielles. Si l'on prend par exemple la question identitaire, si présente actuellement dans les discours, « [...] le sujet surgit en situation et en tension avec l'identité qui lui est assignée » (Agier, 2013 : 201). Dans ce cas-là, comme dans celui de l'intervention de la créativité et de l'imaginaire, le sujet en action devient visible lorsqu'il est confronté à un « problème », à une crise, et bien souvent lorsqu'il se retrouve pris dans un rapport de domination. Sa ré-action, qui sera souvent de l'ordre de l'invention, donnera lieu à une création guidée par des enjeux de pouvoir et ici, nous l'avons vu, d'audience et de visibilité. Si l'on suit le développement de Michel Agier, ces artistes pourraient être considérés comme des « sujets esthétiques », c'est-à-dire des sujets dont l'action réside dans la production d'un « récit de soi », mais destiné aux autres (Agier, 2013 : 180). En d'autres termes, ils donneraient, en ce qui concerne la question de l'identité et par le biais de leur production artistique, une réponse à ce qu'ils considèrent et présentent comme une injonction essentialiste faite par les institutions officielles à se définir ou à devoir développer leur activité dans un cadre formel ou officiel propre à un système qu'ils rejettent et qui aurait, selon eux, anéanti les initiatives collectives et la solidarité.

En résumé, le « algo » qui est en train de se créer ou de se construire, devient tangible et saisissable dans les situations d'interactions qui se nouent entre les artistes et leur public. Ces dernières sont particulièrement fortes et prégnantes dans les événements et les performances,

⁴⁷⁵ « *La identidad se construye a partir de las personas, de lo que cada uno hace.* », Yefferson Huamán, 2016.

⁴⁷⁶ « *La identidad es una cosa que está en constante desarrollo, en función del entorno de una persona y de lo que hace en este entorno. Eso es lo que nos define, este acto de desarrollar algo.* » Cindy Mesco, 2016.

des situations où les échanges sont plus directs et visibles et sont également là où s'entrechoquent parfois les aspirations contenues dans les discours et les contraintes qui finissent par régir les pratiques. C'est donc dans ces situations de performance que l'on peut observer une action, un « agir », qui est ici à la fois urbain et politique et duquel émerge une création qui repose sur la capacité des acteurs à imaginer et à transgresser certaines « normes » ou règles d'un système. En ce sens, ces personnes se définissent « en action » ou « dans l'action », dans cet acte de création rendu possible par la situation d'interaction qu'offre un événement. Nous allons voir à présent que ces sujets, que l'on considérerait alors comme « esthétiques », artistes et public, seraient en train de générer quelque chose qui va au-delà d'un « discours sur soi » qui, d'ailleurs, n'a en réalité rien à voir avec la question identitaire sur une base ethnico-culturelle agitée en permanence au Pérou. Ce qui semble émerger ici n'est pas une identité dans le sens d'une définition de soi à partir de certains critères, mais un récit sur la réalité que partagent ces acteurs et ce qu'ils créent entre eux : du lien collectif.

3.3.2 Vers une re-construction du collectif

Nous rappellerons ici deux points importants de notre réflexion qui nous ont permis de nous défaire de certaines hypothèses qui menaient en réalité à des impasses. Premièrement, il n'y a pas de définition de l'identité péruvienne ou de la péruanité qui soit parvenue à créer un consensus général et qui rassemble la totalité des habitants du territoire national. Deuxièmement, questionner et étudier des terrains urbains contemporains tels que celui sur lequel nous avons travaillé à partir de ce que l'on imagine être des enjeux identitaires, ne fait pas réellement sens. Les personnes rencontrées ne revendiquent pas une identité particulière, mais réagissent face à ce qu'elles considèrent comme des injonctions à se définir et à entrer dans des catégories. De la même manière, comme le soulignait Valérie Robin dans son article « Indiens, Quechuas ou Paysans ? » (2004), on aurait tort de considérer que les personnes s'inscrivent elles-mêmes dans une seule catégorie car elles peuvent manier plusieurs « cartes d'identité » en fonction de leurs besoins (Robin, 2004). La plupart du temps, l'identité vient donc la plupart du temps constituer non pas une fin en soi mais un outil, un ressort qui fait partie d'une stratégie discursive que les personnes adapteront en fonction du contexte et de leurs besoins pour défendre leurs intérêts ou revendiquer des droits spécifiques. Nous sommes donc face à un objet fluide et adaptable qui, s'il est souvent mis au cœur des réflexions en sciences humaines et dans les discours politiques, est en réalité ici un levier politique qui ne constitue pas un enjeu ou une fin en lui-même.

Si nous poursuivons, entre autres, la réflexion menée par Henri Favre sur la façon dont le capitalisme avait utilisé la question de l'ethnicité (Favre 1988), nous serions ici dans une nouvelle forme de manipulation de la question identitaire, cette fois-ci pour servir le projet néolibéral. En effet, lorsque le gouvernement et ses instances insistent sur l'importance de l'autodéfinition des Péruviens à partir de critères ethniques, ils contribueraient par ce biais-là à l'individualisation de la société en faisant primer la définition de soi à partir de caractéristiques propres, familiales et héréditaires aux dépens du développement d'un sentiment d'appartenance collective. Le repli sur soi qu'implique donc cette identité ethnique, fonctionnant, nous le rappelons, par exclusion, est d'autant plus fort lorsque celle-ci devient quelque chose d'unique et propre à chaque individu et qu'elle est médiatisée comme étant une préoccupation primordiale. Les Péruviens se retrouvent ainsi pris entre deux discours totalement antagoniques : une injonction à former une communauté multiculturelle, unie contre le racisme et les discriminations, et une valorisation d'une identité ethnique individuelle que chacun hériterait de ses propres « ancêtres », pour reprendre le terme employé dans la question d'autodéfinition du recensement de 2017. Si l'on adopte un point de vue plus large, nous pourrions également y voir une manipulation de toute une population par un système qui lui fait croire que les divisions qu'elle connaît viennent uniquement du racisme et du fait que le pays regroupe des groupes ethniques différents les uns des autres, chose dont sont convaincus la majorité des Péruviens. En réalité, les politiques néolibérales des dernières décennies pourraient se révéler bien plus responsables des divisions au sein de la société péruvienne – qu'elles amènent à être de plus en plus concurrentielle – et du manque de cohésion sociale que les différences culturelles et ethniques, ce qui est particulièrement visible à Lima.

Venant confirmer notre propos, il y a eu une sorte de fil conducteur dans les réponses des acteurs lorsque nous avons abordé ce thème de l'identité péruvienne. Ce dernier est celui d'un projet de rassemblement collectif qu'ont ces personnes autour d'une proposition culturelle et organisationnelle, renvoyant avant tout à l'idée de communauté, aux antipodes d'une identité individuelle et quantifiable en fonction de ses ancêtres et de ses coutumes, comme invitait pourtant à l'évaluer les instances officielles. Nous rappellerons ici les paroles de Carol, d'Amapolay, « Il faut former une communauté », pour lutter contre les effets des politiques néolibérales sur les rapports sociaux et contre une individualisation des comportements aux dépens de la solidarité et du vivre ensemble. Yefferson expliquait, lui, que ce qui était train de se créer ou de prendre forme n'était pas une définition de l'identité mais une sorte de sensibilité collective : « Il n'y a pas d'identité qui soit en puissance, mais nous sommes en train

d'apprendre à nous intégrer [les uns les autres] »⁴⁷⁷. C'est en effet vers cela, vers cette création de collectifs ou du moins d'un lien entre les individus que finit par tendre et aboutir l'action de la scène indépendante. Au-delà du « collectif », le terme de « communauté » qu'employait Carol nous semble également faire sens lorsque l'on parle de l'ensemble des artistes et de leur public. Par communauté, elle indique la nature du lien collectif qui unit ces personnes pouvant être une « association d'ordre économique, politique ou culturel »⁴⁷⁸. Ce lien repose donc sur une compréhension mutuelle et sur une connivence particulièrement forte entre les artistes et leur public, qui leur permettent de pouvoir continuer à créer des objets et des événements culturels malgré certaines positions pouvant apparaître comme paradoxales telles que celles que nous avons citées. Ce n'est pas « malgré » pas plutôt « avec » leurs contradictions, leurs enjeux économiques, leurs influences culturelles, leurs arrangements avec l'officiel et leur discours antisystème, que leur public les suit car il se sent représenté par ces artistes ou voit en eux des personnes qui lui ressemblent. Cette complicité et cette façon que l'on peut avoir de se reconnaître dans le discours, les inexactitudes, les erreurs, mais surtout dans les efforts et la capacité des artistes à tout mettre en œuvre pour développer leur activité, pour « progresser » ou « s'en sortir » ensemble, génère ainsi une complicité et un entendement entre les différents acteurs, public et artistes.

D'un point de vue conceptuel, nous retrouvons avec la formation de lien collectif un des effets ou des répercussions des performances qui, comme l'explique Michel Agier, « réunissent » les personnes autour d'un événement, comme les *Ferías* où l'on vendra de la *gráfica popular* ou les concerts : « [...] tous ces moments recréent du collectif en « ré-unissant » les humains hors de l'ordinaire (en ce sens, une situation rituelle est aussi une situation extraordinaire), et contre les fragmentations et les exclusions de la vie de tous les jours » (Agier, 2005 : 191-192). La création de ce sentiment d'appartenance à une communauté, le fait que l'on partage ne serait-ce qu'un bref moment, un lien avec d'autres personnes venues assister ou participer à un événement que l'on soutient et que l'on apprécie vient supplanter de manière temporaire les fractures, limites et souvent discrimination auxquelles les personnes se heurtent au quotidien à Lima. Nous pourrions alors y voir une « adaptation » des personnes qui se fait en contrepoint à celle que décrit Barbara Stiegler : une société d'individus compétitifs et en compétition correspondant à une injonction à s'adapter propre au monde contemporain et portée par le projet politique néolibéral (Stiegler, 2009 : 230-231). Ce que nous avons observé sur le

⁴⁷⁷ « *No hay una identidad como potencia, pero estamos aprendiendo a integrarnos.* », Jefferson Huamán, 2016.

⁴⁷⁸ Définition B du terme « communauté » donnée par le CNRTL [En ligne], Consulté le 20/09/19.

<https://www.cnrtl.fr/definition/communaut%C3%A9>

terrain semblerait ainsi être, d'un point de vue théorique, une adaptation à un environnement structuré par les politiques néolibérales et les dérives de ce principe économique, mais le fruit de cette adaptation serait à l'inverse du résultat escompté. Contre toute attente, l'adaptation de ces Liméniens ne serait pas allée vers davantage de morcellement social et de mise en concurrence des individus, mais plutôt vers la création de collectifs de personnes animées par le désir de répondre à ces injonctions et de contrecarrer les effets délétères du système néolibéral.

Nous noterons que ces rencontres réunissent la plupart des temps des personnes qui sont issues de la même « niche d'audience » et ont des points en commun, du moins en ce qui concerne leurs goûts artistiques et leur positionnement politique. D'autre part, ces personnes sont regroupées dans un même espace-temps, ce qui facilite la fluidité et l'instantanéité autant que l'intensité de ces contacts. Nous ajouterons ici que le fait d'aller à un concert en portant un t-shirt floqué avec une *gráfica popular* d'une des marques de la *movida* pourra, pour certaines personnes, être un moyen de montrer son adhésion à la proposition de la scène indépendante tout comme une « appartenance » au collectif formé par ceux et celles qui en constituent également le public-acheteur fidèle. Ainsi, Óscar, 23 ans et qui arborait un t-shirt d'Amapolay, nous expliquait, dans un concert du Centro de Lima en 2017, que c'était à cela que l'on reconnaissait les habitués et ceux qui soutenaient la *movida* : « Tous les gens que tu vois ici avec leurs t-shirts Ruta Mare, avec leur t-shirt Amapolay, Faite, comme moi, et bien ce sont tous *su gente*⁴⁷⁹ »⁴⁸⁰. Ces t-shirts joueraient ainsi le rôle de marqueurs visuels permettant à la « *gente* » de la scène indépendante, correspondant au public qui assiste de façon régulière aux événements et constitue une base d'audience forte et durable, de se reconnaître entre eux et faciliterait ainsi d'autant plus la naissance d'un sentiment d'appartenance à un collectif, rendu visible et tangible par le port d'un vêtement.

Le fait que les concerts et les événements soient organisés dans des lieux où vont converger des personnes issues de districts extrêmement différents, comme c'est le cas avec les concerts dans le Centro, crée un dépassement, le temps de l'évènement, des fractures ou des délimitations socio-spatiales qui jalonnent la ville. En se réunissant à un même endroit et dans un même but ou, du moins, à partir du même prétexte festif, commercial ou culturel, les artistes

⁴⁷⁹ En français, « leurs gens ». Nous avons fait le choix de laisser ce terme en castillan car il renvoie à une partie spécifique du public, ceux qui sont des *aficionados* des artistes ou qui sont acquis à la cause de la *movida* et la soutiennent ouvertement.

⁴⁸⁰ « *Toda la gente que ves acá que tiene su politico Ruta Mare, que tiene su politico Ampolay, Faite, como yo, pués todos son su gente* ».

et leur public ou leurs clients commenceraient vraisemblablement à refermer certaines brèches sociales et à remettre en question nombre de catégories et de préjugés (que les habitants de Lima auraient tendance à s'appliquer les uns aux autres). La performance ne se fait pas dans un sens unique avec un *show* ou une exposition auxquels assisterait un public passif car ce dernier participe, d'une part à la performance de façon concrète en créant un dialogue avec les artistes, mais vient également conditionner cette performance qui correspond, nous l'avons vu, à certaines de ses attentes. Ces occasions sont ainsi celles d'un échange, d'une interaction directe autour de thématiques, sociales et politiques sur lesquelles on construit un discours collectif qui a pour support et véhicule des créations musicales et plastiques. Participer à la création et à l'émergence de ce discours, malgré le fait qu'il ne contienne pas une proposition politique concrète, ouvre vers une dimension qui s'avère plus transversale que le fait de refonder une idéologie de gauche sur une base progressiste dans un pays traumatisé par le terrorisme de Sentier Lumineux, auquel une grande partie de la population aura aujourd'hui encore la propension à assimiler la plupart des idées aux tendances socialistes. L'intérêt de cette performance commune, de ce regroupement de personnes issues de divers horizons de la ville, vient de la naissance, dans ces espaces-temps, d'un sentiment d'appartenance à un collectif qui, nous l'avons vu, trouve sa cohésion dans des aspirations culturelles et politiques communes et ouvre surtout vers le « vivre ensemble », dans lequel on retrouverait des valeurs telles que la solidarité et qui se construisent en dehors de toute approche partisane ou propre à une idéologie politique.

Ce « *algo* » que l'on sent commencer à prendre forme de façon ténue avec la scène indépendante pourrait correspondre à un sentiment s'approchant de celui de « citoyenneté », dans le sens de la conscience que les personnes peuvent avoir de leurs droits et de leurs devoirs individuels et que le respect de ces derniers garantit à la fois la cohésion et la pérennité de leur société. Le terme de « citoyenneté » ne sera cependant pas employé par les personnes avec qui nous avons travaillé pour parler de cette conscience ou d'un sentiment à réveiller ou à construire, et lorsque l'on nous parlera de « *ciudadanía* » ce sera comme synonyme de « nationalité », telle qu'elle apparaît sur un document d'identité. Nous nous en tiendrons ainsi à parler plutôt d'une prise en considération par les individus de faire partie d'un ensemble de personnes, d'un collectif, d'une société qui trouverait sa cohésion au-delà de sa nationalité, dans l'idée qu'elle peut se fédérer pour vivre ensemble et améliorer sa vie quotidienne et son environnement par ce biais-là. « Former une communauté », comme le disait Carol, ne serait-ce que le temps d'une soirée, permettrait de pouvoir coexister et se développer ensemble en

surmontant les discriminations sociales, raciales et l'individualisme. Il s'agit également pour ces personnes d'une prise de conscience plus ou moins forte du fait qu'elles ont un pouvoir politique – qui réside, entre autres, dans le fait de se rassembler avec d'autres personnes qui, par exemple, condamnent aussi la corruption dans le pays ou de la faiblesse des politiques de protection environnementale – et qu'elles pourraient être à l'origine d'un changement concret de situation si elles agissent ensemble. Même s'il s'agit de se réunir autour d'un consensus moral ou éthique qui soit très général et contre lequel il serait plutôt difficile de se positionner, le fait de se rendre compte que l'on partage ce positionnement politique, même minimal, avec d'autres personnes présentes dans un même lieu et à un même moment, crée un sentiment d'appartenance à une communauté. Selon Jean et John Comaroff, celle-ci viendrait, comme le « réseau », prendre le relai de la « société », dans une situation dominée par les politiques capitalistes et néolibérales où la cohésion et l'interdépendance sociale se créent dans d'autres sphères et à d'autres échelles que celles qui correspondraient à l'État-nation dont les cadres ont été emportés par la fluidité et l'interconnexion qui caractérisent des rapports internationaux (Comaroff & Comaroff, 2010 : 77-79). Alors que la « société civile » ne relève finalement que de l'abstraction, d'après ces auteurs, la formation de collectifs et de communautés, tels que nous les avons observées sur le terrain, s'avèreraient être les seules recompositions tangibles et observables, concrètes et effectives. Nous citerons ici le commentaire que réalise Sylvie Ayimpam de l'ouvrage de Jean et John Comaroff, où elle reprend en quelques lignes cette « idée » que serait la société civile et l'écueil qu'elle constitue au moment de l'étudier dans les faits :

Quant à la « société civile », elle est apparue au tournant du millénaire comme la « grande idée » qui a quasiment viré à l'obsession planétaire, au point où il est devenu de plus en plus difficile de déterminer ce que ce terme signifie vraiment, de dire s'il s'agit d'un objet ou d'un objectif concret, d'un objet abstrait ou d'une pratique politique. Bien plus, elle succombe à l'examen, étant plus proche d'une aspiration que d'une réalisation. [...]

Alors que dominant les paniques morales populaires, l'aliénation par les médias de masse, les crises de la représentation et la perplexité des chercheurs, la société civile, dans le second avènement du capitalisme, devient encore « bonne à penser », à faire signifier, à susciter l'action : moins elle a de contenu, plus ses référents sont vides, et plus elle répond à cette fonction. (Ayimpam, 2013)

Notre enquête de terrain a donc confirmé le fait que la cohésion sociale et les recompositions se situaient à un autre niveau que celui d'une « société civile » dont le manque de consistance laisse place à l'émergence de d'autres types de constructions et rapports sociaux à partir de critères particuliers, qui font sens et font partie de la réalité des personnes. Ainsi, la participation du public liménien au développement d'une scène se présentant comme « indépendante » ou comme une « alternative » à la proposition culturelle et discursive

dominante crée une cohésion entre les membres de ce public autour de cette proposition qui lui ressemble et qui diffusera un discours qu'ils auront co-construit avec les artistes. En ce sens, ce mouvement et ces interactions, qu'elles soient constantes ou ponctuelles, directes ou sur les réseaux sociaux, font partie des éléments qui, d'un point de vue symbolique pour ces personnes, viendraient prendre le relai d'un État qu'elles ne considèrent pas capable d'organiser la vie sociale dans une optique de mieux vivre ensemble et de créer une cohésion au sein de la population.

Ce qui se produit par exemple avec les *comunas* de certains groupes est ainsi un phénomène très intéressant observer en termes de construction ou de reconstruction de collectif et de communauté. En effet, dans ces cas-là, le collectif en question naît « en dehors » de la *movida*, en regroupant des personnes qui ne font pas partie des artistes de la scène indépendante et qui, bien qu'étant de grands amateurs de la musique, adhérant au discours des groupes qu'ils « suivent », ne trouvent pas leur intérêt uniquement dans les productions culturelles à proprement parler, les objets musicaux ou les *shows* donnés à voir sur scène. Ces personnes-là, en se sentant représentées par un groupe qui revendique un fonctionnement alternatif et s'avère lui aussi en proie aux paradoxes propres au monde moderne, s'organisent entre elles, créent leur propre collectif sans que les artistes n'interviennent dans cette formation de façon directe. La proposition musicale sera alors le prétexte de ces collectifs pour se retrouver, prévoir ensemble des activités communes, se socialiser et se responsabiliser au sein d'un groupe qui rassemble des personnes séparées et isolées les unes des autres pour des raisons géographiques et socio-économiques et qui ne se seraient sans doute jamais croisées sans ces événements.

La scène indépendante, n'est donc pas « révolutionnaire » dans le sens où sa proposition et son discours ne provoquent pas de changements radicaux ou structurels, que cela soit d'ordre culturel comme organisationnel, concernant une proposition politique ou une « réponse » aux questionnements sur l'identité. Elle est parvenue à se développer et à gagner en audience en négociant avec l'informalité et l'officialisation en restant dans une zone intermédiaire, que cela soit d'un point de vue administratif comme en ce qui concerne ses discours. Avec pour fondement idéologique un anticapitalisme et une organisation en autogestion qu'ils mettront en avant vis-à-vis de leur public, tout en rêvant de concerts à guichet fermé et d'expositions internationales, certains pourront reprocher aux artistes une forme d'opportunisme ou une sorte de mauvaise foi. Or, le mode d'action, les façons de faire, les discours qu'ils diffusent et ceux contre lesquels ils s'élèvent nous apprennent en réalité bien plus sur les rapports sociaux dans

une ville extrêmement complexe et difficile à appréhender par son histoire et sa situation économique que sur des thématiques d'identité culturelle, d'art ou de musique. Si d'un point de vue plastique ou musical ils ne sont pas les seuls ni les premiers, au Pérou et en Amérique Latine, à mélanger les codes d'une « culture populaire » locale avec ceux qui correspondrait à des codes apportés depuis l'étranger par la multiplication des flux d'informations et de biens culturels propres à un monde globalisé, notre enquête de terrain à Lima a révélé que ces artistes sont des créateurs d'occasions de rencontre et de construction de lien social, de sentiment collectif et qu'ils génèrent une émulation. Leur proposition, ingénieuse et parfois contradictoire, crée un lien avec une partie de la population liménienne qui s'identifie à ces derniers et qui, comme eux, tantôt se révolte contre le « système », tantôt s'arrange avec ce dernier.

Alors que le fujimorisme et les gouvernements néolibéraux suivants avaient apparemment consacré l'ère de l'individualisme, il semblerait que l'on puisse entendre, à la faveur d'un samedi soir, une rumeur sortir d'une salle de concert, émanant d'un groupe de jeunes travailleurs ou étudiants issus des quatre coins de Lima. Profitant d'un entracte entre deux groupes, ils commentent une sérigraphie *chicha* qui décore un mur, échangeant ensemble sur une façon de concrétiser cette « *esperanza en el nuevo Perú* »⁴⁸¹.

⁴⁸¹ *Op. cit.*, p. 294.

CONCLUSION

Depuis les débuts de notre travail recherche en 2015, la scène indépendante n'a cessé de produire de nouvelles chansons, *murales* ou sérigraphies. Les concerts sont nombreux et divers dans leur forme d'organisation, les *Ferías* se multiplient dans différents districts de Lima et la *movida* reste en effervescence, toujours aussi fluctuante ou ambivalente dans ses rapports aux instances officielles lorsqu'elle organise ses événements ou commercialise ses productions.

Au travers cette étude, nous avons exploré les différents aspects de cette scène et en avons observé les mécanismes et les enjeux. Notre questionnement premier portait sur la façon dont avait pu émerger et se construire une scène musicale et artistique à Lima qui soit « indépendante », et ce que cette désignation recouvrait. Cela nous a conduit à nous intéresser au contexte de naissance de ce mouvement « indépendant », avec les événements sociaux et politiques qui ont façonné la ville et les comportements, autant qu'au sens que les acteurs donnaient à ce terme. En partant de ce qualificatif, nous avons questionné les notions et catégories auxquelles il était lié, auxquelles il s'oppose ou s'assimile : l'« informel », l'« officiel », le « populaire », le « traditionnel » ou encore, l'« alternatif ». C'est par le biais de la perspective des personnes avec lesquelles nous avons travaillé que nous avons cherché à comprendre quelles étaient leurs stratégies, les alliances qu'elles réalisaient et les discours qu'elles produisaient, dans l'optique de développer leur proposition culturelle selon leurs intérêts mais aussi en accord avec l'image d'eux-mêmes qu'ils véhiculaient auprès de leur public, dont le rôle était également à prendre en considération. C'est donc à partir de ces observations que nous avons proposé de remettre en question l'importance de la thématique identitaire dans le cadre de ce terrain urbain en étudiant son traitement d'une part par les artistes eux-mêmes, et d'autre part par les instances officielles. Ce positionnement nous a ainsi ouvert un champ d'analyse plus vaste pour analyser certains moteurs des recompositions sociales qui sont actuellement à l'œuvre dans la ville de Lima.

Plusieurs éléments sont décisifs et doivent être retenus. D'un point de vue historique, la migration massive qu'a connue la capitale à la fin du XX^e siècle et le choc néolibéral qu'a engendré le gouvernement d'A. Fujimori ont conditionné non seulement la construction de la capitale actuelle et, en grande partie, le quotidien des habitants de la ville, mais ont aussi durablement marqué les esprits. D'un point de vue organisationnel et économique, l'informalité qui a été « formalisée » par ce gouvernement néolibéral dans les années 1990, s'est instaurée

comme le principal paradigme qui régit et détermine autant le développement et le fonctionnement de la ville que les pratiques et les comportements des Liméniens. Rappelons ici que cette période des années 1990 est également décisive d'un point de vue symbolique et politique, avec une remise en question de la façon de penser l'identité et la péruanité qui échappent alors totalement aux élites *criollas* de la capitale dont la population a alors complètement changé avec l'apparition d'un nouvel acteur urbain, le *cholo*. L'identité, déjà prise en charge par les instances officielles en ce qui concernait la question indigène, se retrouve au cœur du discours médiatique et publicitaire, au début du XXI^e siècle. Il ne s'agissait plus seulement de parler d'identité indigène, mais de tenter de trouver une solution ou un qualificatif pour parler de l'identité de la population péruvienne dans son ensemble, une tâche épineuse et dont l'issue s'avèrerait incertaine, compte tenu de la diversité sociale et culturelle du pays ainsi que du racisme, particulièrement prégnant à Lima. Le « multiculturalisme » et les concepts de cultures ou d'identités « hybrides », venus de l'anthropologie, furent présentés comme des éléments de réponse relativement consensuels à partir des années 1990. Toutefois, nous avons vu que, bien que les médias, le gouvernement et la publicité encensent cette « péruanité hybride » et ce « pays multiculturel » et en font des pièces maîtresses de leurs discours, la question de l'identité n'est pourtant pas ce qui préoccupe ou orchestre les rapports sociaux des acteurs que nous avons rencontrés à l'occasion de notre travail sur la scène indépendante. Pour en rappeler les principales caractéristiques que nous avons détachées, commençons par souligner que cette dernière, nous l'avons vu, n'a pas de figure de proue, de date de création précise ni de liste arrêtée des artistes qui en feraient partie. Nous avons vu qu'elle prend corps dans le début des années 2010 avec des musiciens et des plasticiens alors âgés pour la plupart d'une vingtaine d'années qui revendiquent créer et produire des œuvres ou des accessoires en fusionnant diverses influences culturelles dans lesquelles ils se retrouvent. Elles peuvent être propres à Lima comme la *chicha* et sa *gráfica popular* ou comme la scène *subte* et son esprit rebelle, mais elles incluent également des références étrangères. Ces groupes de musique et ces artistes plasticiens développent leur activité dans la plus grande informalité, à l'image de la plupart des initiatives économiques péruviennes : ils créent, produisent, vendent et organisent des événements culturels en dehors de tout contrôle institutionnel ou administratif pendant plusieurs années. L'hyper-connexion des individus grâce à Internet, dans une ville comme Lima, offre à cette scène urbaine une plateforme de diffusion de contenus libre et illimitée, où il est facile de se faire (re)connaître, grâce aux réseaux sociaux où ils publient chansons, vidéos et photographies de leurs créations. Ces moyens de communication leur permettent également de se diffuser en toute autonomie et de maîtriser leur image : celle d'artistes indépendants dont

la proposition culturelle et l'organisation autogérée et informelle viendraient contrecarrer l'hégémonie du capitalisme, l'individualisme entraîné par le libéralisme économique ainsi que la globalisation culturelle qui irradierait depuis les États-Unis. C'est par ces réseaux sociaux et grâce à l'organisation de concerts et de *ferias* – événements à l'occasion desquels se donnent à voir les collaborations qui se tissent entre artistes et collectifs – que cette scène indépendante a réussi, dans une certaine mesure, à intégrer à ses projets et à son développement un public issu de classe moyenne dont les grands-parents sont généralement originaires de province et qui a accès à un enseignement supérieur. Ce public est en attente de propositions culturelles différentes de celles diffusées à la radio et à la télévision ou de celles que relaient les institutions et organismes d'État comme Promperú. À cela s'ajoute le fait que ces personnes, tout comme les artistes, souhaitent aussi consommer de façon différente et ne veulent en aucun cas contribuer à enrichir les grandes industries culturelles du pays. L'offre proposée par la *movida* correspond ainsi aux attentes de cette génération : un produit péruvien qui lui ressemble, issu d'une fusion de styles et d'influences diverses, créé et diffusé au sein d'un circuit parallèle au circuit emprunté par les productions de masse, doublé d'un contenu en ligne sans cesse renouvelé et facilement accessible. Les artistes montrent leur engagement dans leurs discours, à coup de dénonciations de la corruption de la classe politique, de revendications de lutte contre le racisme ou pour la défense de l'environnement. Si ce mouvement s'est développé avec autant de vigueur et a pu prendre une telle envergure en quelques années seulement, c'est d'une part parce que sa proposition correspond à la réalité de son public, ce qui a généré un processus d'identification fort et rapide, et d'autre part parce que la scène est adaptée à la façon que ce public a de s'informer et de consommer des biens culturels. Le succès vient également du fait que la *movida* offre l'occasion au public de soutenir une proposition culturelle qu'il juge différente, plus « juste » ou « éthique » que les productions officielles ou dites « de masse ». En achetant des places de concert, des sérigraphies et des t-shirts, le public de la scène indépendante assouvit son envie de résister ou de lutter contre ce qu'ils considèrent comme le « système », véritable hydre qui regroupe, entre autres, « l'État », « le capitalisme », « la culture de masse » ou encore « les institutions », que ces personnes critiquent et rejettent. L'image diffusée par les artistes est donc cruciale et contribue à créer, dans l'esprit du public, une informalité « plus acceptable » que celle à laquelle ils sont confrontés au quotidien. En d'autres termes, lorsque les membres de la *movida* ne paient pas d'impôts ou ne déclarent pas leurs revenus et leurs emplois, ce n'est pas leur statut d'informels ou le fait que leurs activités échappent à la légalité qui les définit, mais bien le fait que ce sont des « artistes indépendants » comme ils le revendiquent : ils font émerger une proposition culturelle

novatrice et subversive, ils créeraient une infra-économie grâce à leur organisation et un marché qui contournerait les règles du capitalisme au sein duquel ils vendent leurs créations et, enfin, ils se font porte-paroles d'une voix critique et différente.

Après avoir observé les caractéristiques de cette scène et analysé ses principaux ressorts, force fut de constater que son développement s'est accompagné de ce qui aurait pu s'apparenter à des paradoxes ou à des contradictions qui émergent entre leurs pratiques ou stratégies commerciales et leur discours antisystème. Leur position « contre » ou en résistance vis-à-vis des institutions pouvait par exemple tout à fait laisser place à des collaborations ou à des négociations ponctuelles avec ces dernières. Cependant, en s'approchant au plus près de la perspective des artistes et de leur public, nous avons pu voir que les catégories qu'ils emploient pour se raconter ainsi que pour faire référence à leur environnement quotidien sont fluctuantes. Par exemple, le « système » ne sera jamais clairement défini et l'on pourra facilement se revendiquer « indépendant » à partir du moment où l'on est « informel » (soit en dehors des radars de l'administration fiscale) ou que l'on critique, avec ses créations, une campagne de Promperú que l'on considère comme essentialiste, même si cette dernière utilise par exemple les mêmes ressorts graphiques que la *movida*. Les artistes s'arrangent ainsi pour défendre leur image et leur travail face à un système économique et politique duquel il est très difficile de s'extraire tout en continuant à faire grandir son activité. Ils n'hésiteront donc pas à saluer les initiatives de ce même « système », lorsqu'ils les considèrent justes ou témoignant d'une reconnaissance de leur travail, comme par exemple dans le cas de l'obtention d'un financement par le Ministère de la Culture ou dans celui d'une invitation à participer à un programme de télévision pour faire la promotion de leurs productions. Ces éléments-là ne viennent donc pas entacher la cohérence de la proposition de cette scène indépendante en y étant contradictoires, mais témoignent au contraire d'une adaptation de leurs positions vis-à-vis des institutions et du « système » en fonction de leurs nécessités. En se revendiquant tour à tour comme « créateurs », « producteurs », « rebelles », « travailleurs *free-lance* » ou « indépendants », les artistes sont parvenus à créer une véritable complicité et une grande connivence avec leur public qui est lui-même pris dans les mêmes adaptations et dans la même réalité que ces derniers. C'est là que cette scène crée un consensus et fédère son public, non seulement autour des créations artistiques qui, esthétiquement et musicalement font mouche, mais aussi et surtout à partir de l'ensemble de la proposition elle-même : s'organiser collectivement et en autogestion pour diffuser ses créations et, pour nombre d'entre eux, d'en vivre. Le public y voit aussi un renouveau culturel et organisationnel, qui crée « quelque chose » de nouveau et de différent

qu'il est prêt à soutenir et pour lequel il commence à se déplacer, se rencontrer et se rassembler dans différents quartiers la ville de Lima. L'esprit « rebelle » ou l'action « antisystème » sont là, ils résultent et émergent de ces événements où des personnes se retrouvent et finissent par former une communauté à l'image de celle de la *movida*, dont les membres, même si cela est parfois ponctuel, travaillent ensemble au lieu d'entrer en concurrence. Les recompositions sociales ne sont donc pas à chercher autour d'une proposition identitaire dans le sens d'une identité ethno-culturelle qui délimiterait une frontière entre un nouveau Nous et de nouveaux Autres. Elles sont le fruit d'une compréhension et une connivence entre des personnes qui partagent le même quotidien, les mêmes préoccupations et les mêmes révoltes et se rassemblent dans une optique création de lien, de partage, d'entraide, avec un sentiment d'appartenance collective, aux antipodes de ce que serait une société néolibérale individualiste.

En résumé, et pour répondre aux questions que nous nous étions posées au début de ce travail, c'est d'abord par le biais de leurs discours et de la communication concernant leurs activités, mais aussi en se racontant et en racontant leurs modes de fonctionnement qui sont ceux que leur public espère précisément d'« artistes indépendants », que ces acteurs parviennent à construire une scène « indépendante ». Deuxièmement, cette scène grandit et se développe grâce aux rapports fluides que les artistes entretiennent avec les « systèmes » officiels ou dominants et les modèles formels et informels, desquels ils s'approchent ou s'éloignent en fonction de leurs nécessités. Enfin, ils créent des objets d'art, des accessoires, ils composent des chansons et organisent des événements dont ils mettent en scène la production et qu'ils dotent ainsi, par la façon dont ils sont produits et distribués ou commercialisés, d'un rôle crucial dans les discours qu'ils tiennent à propos d'eux-mêmes et de la *movida*. Ces discours rassemblent un public qui se reconnaît dans ces artistes, approuve son organisation autogérée et sa proposition culturelle qui s'oppose à l'industrie et aux productions culturelles de masse, à la folklorisation et à ce qu'ils considèrent comme de dangereuses catégorisations identitaires. Ce que cette scène crée, en réalité, c'est une émulation collective, des rencontres et le début d'un dépassement des clivages sociaux et spatiaux en rassemblant des personnes qui partagent un consensus autour de leur proposition. Il s'agit là d'une forme de réorganisation sociale qui fonctionnerait sur le modèle d'un passage de l'individualisme et d'une société concurrentielle, à la recréation d'un esprit collectif, d'association et de solidarité qui, bien qu'il n'en soit qu'à ses balbutiements, bénéficie de la vigueur du désir de changement politique et social des Liméniens. Ces derniers se rassemblent, à l'image des artistes de la *movida*, et laissent entrevoir les prémices d'une action collective animée par l'idée qu'il est possible d'agir en « formant une

communauté » rassemblée par des désirs et des modes d'organisation et d'action partagés. La question identitaire ne fait donc bel et bien pas sens, en réalité, pour expliquer les recompositions sociales dans le cas présent, car les clivages qui existent actuellement dans la société liménienne, s'ils se sont souvent cristallisés autour du racisme, sont alimentés par le projet politique et économique qui vise en réalité un morcellement social pour plus de compétitivité des individus. Pour preuve, ce qui parvient à rassembler les Liméniens, si divisés, ce n'est pas le multiculturalisme ou une définition de la péruanité mais un mouvement antisystème qui vient se positionner contre le projet néolibéral.

Si nous faisons ici un bref retour sur notre approche, cette dernière a confirmé l'intérêt de travailler dans la perspective situationnelle proposée par Michel Agier, car elle nous a permis d'observer l'organisation d'événements, la réalisation de performances et les interactions à partir des acteurs ou « sujets » en action. Alors que nous étions face à une *movida* difficilement saisissable, travailler à partir d'événements concrets et de situations précises s'est avéré être la méthode la plus porteuse pour pouvoir réaliser une enquête approfondie à partir des mécanismes à l'œuvre, sur des enjeux et des stratégies qui se nouaient dans ces espaces-temps particuliers. C'est également à partir de cette approche que nous avons pu confirmer l'idée que ce qui guidait les recompositions et les rapports sociaux se situait à un autre niveau que celui d'une appartenance à une identité construite à partir de critères ethno-culturels ou territoriaux. Comme l'invitait à le faire Roger Brubaker lorsqu'il proposait d'abandonner l'utilisation du terme « identité », qui ne permettait pas de voir au-delà de cette question sans fin ni d'en donner une définition consensuelle, notre enquête a confirmé qu'un terrain urbain tel que celui sur lequel nous avons travaillé est à envisager à partir d'un point de vue analytique différent de celui des revendications identitaires telles qu'on a pu les traiter dans de nombreux terrains latinoaméricains (celles ayant trait à l'identité ethnique et à la reconnaissance d'un groupe ou d'une catégorie à partir de critères d'ethnicité régissant l'inclusion ou l'exclusion de ce dernier). Une fois de plus, la seule identité qui pourrait être éventuellement reconnue par les acteurs serait une identité urbaine, telle qu'Anne Raulin la suggérait. Sans pour autant qu'elles en fassent l'étendard d'une catégorie dans laquelle ils s'incluent, les personnes avec qui nous avons travaillé y voient simplement un fait, une caractéristique concrète irréductible partagée par l'ensemble des habitants de Lima, mais qui ne fait pas office de paradigme à partir duquel pourrait se développer une réflexion sur les recompositions sociales. Marisol De La Cadena considérait le libéralisme économique comme structurant des notions de diversité et de

multiculturalisme dans lesquelles elle voyait une sorte de consensus à partir duquel les mouvements sociaux formulaient des demandes politiques de reconnaissance d'une « nationalité » plurielle. Il convenait ici d'aller au-delà de ce constat et de formuler une proposition plus critique : l'identité multiculturelle est un outil, une solution brandie par un État néolibéral face à un problème de manque de cohésion sociale et de fractures au sein de la population qu'il fomente lui-même, par des politiques économiques qui visent à davantage d'individualisme et de compétition entre les individus, mais qu'il présente comme le fruit d'une absence de consensus autour d'une identité péruvienne que tous pourraient partager.

L'injonction à « s'adapter » au projet néolibéral, dont parlait Barbara Stiegler, est donc bien présente, mais l'adaptation qui est observable ici débouche sur des résultats allant à l'encontre des effets escomptés : les individus adoptent des positions fluctuantes vis-à-vis du système et, plutôt que d'entrer en concurrence les uns avec les autres pour un profit individuel, créent des collectifs.

Les recompositions que nous avons pu observer seraient ainsi celles qui se construisent, concrètement, dans le vide de réalisation concrète laissé par l'idée de « société civile » dont parlaient Jean et John Comaroff, pourtant si présente au moment de parler des habitants d'un pays, mais relevant davantage d'une abstraction ou d'une aspiration que d'un objet tangible et observable (Comaroff & Comaroff, 2010 : 169). Si cette « grande idée » ne résiste pas à l'examen, elle est cependant de l'ordre du « cri de ralliement » (*ibid.*) qui sera médiatisé pour donner une sensation de cohésion sociale dans un contexte néolibéral. C'est donc pour alimenter cette sorte d'objet de rassemblement abstrait que l'on retrouverait, dans le cas du Pérou, les discours sur la péruanité et les injonctions de la part des gouvernements libéraux à, justement, créer cette société à partir d'un référent identitaire supposément partagé. La tentative de créer du lien ou de la cohésion sociale dans cette perspective-là est donc doublement faussée car elle reviendrait à tenter de rassembler des personnes au sein d'un groupe intangible, la société civile, à partir d'une caractéristique supposément partagée et transcende, l'identité, qui reste, elle aussi, totalement fluide et ne suffit pas à expliquer ni à motiver des recompositions sociales dans un contexte urbain conditionné par les politiques néolibérales.

Notre travail s'est cependant concentré sur un des aspects de la (re)naissance de cet esprit collectif et des nouveaux liens sociaux qui se tissent à Lima à travers cette étude consacrée à la scène indépendante. Il serait particulièrement intéressant d'approfondir cette réflexion en

interrogeant le rôle que pourraient par exemple jouer certaines organisations, comme les universités ou les ONG péruviennes ou étrangères, dans la création de collectifs et dans la « validation » ou l'émergence de tendances culturelles et de discours politiques. De même, il conviendrait d'entreprendre un travail plus complet vis-à-vis des personnes (agents de la fonction publique, *managers*, entreprises de production, etc.) qui jouent le rôle d'intermédiaires dans le milieu culturel, entre les activités informelles et le système formel, en particulier les administrations fiscales. Une étude consacrée aux politiques culturelles et à leurs applications et implications concrètes, menée à partir des institutions et des organismes d'État et douée d'une certaine profondeur historique viendrait également apporter un éclairage différent et complémentaire sur le fonctionnement et les stratégies de la *movida* et de d'autres mouvements culturels. Il serait d'ailleurs intéressant de continuer à suivre l'évolution de ces collectifs de personnes, artistes et public, qui sont en train de se former pour voir s'ils débouchent sur des initiatives qui pourraient enclencher des mécanismes sociaux et politiques concrets dans les prochaines années et constitueraient un contrepoids aux politiques néolibérales dans une optique de réorganisation sociale de la ville dans laquelle vivent ces personnes pour, justement, mieux y vivre ensemble.

La scène indépendante liménienne n'est d'ailleurs, nous en sommes convaincue, qu'un exemple à partir duquel on peut observer ces nouvelles compositions sociales urbaines et cette étude pourrait être complétée de façon intéressante par un travail sur d'autres manifestations sociales et culturelles dans Lima, dans d'autres villes du Pérou ou d'Amérique Latine, à partir desquelles on pourrait également étudier la formation de collectifs avec d'autres critères que ceux de l'appartenance territoriale, identitaire ou encore religieuse. Nous pensons ici en particulier à la Bolivie et au Chili où les « scènes indépendantes » des capitales semblent en plein essor. Les échanges, si l'on s'en tient seulement à ces scènes ou mouvements présentés comme « alternatifs » dans plusieurs pays latino-américains, semblent s'opérer selon un partage d'expériences et d'influences propres aux contextes et à l'histoire des pays en question. Ces liens, bien que ne débouchant encore que ponctuellement sur des voyages des artistes, seraient peut-être les premiers pas vers une rencontre internationale entre des personnes qui partagent des expériences de vie similaires, le même désir d'en finir avec le racisme, la corruption et les effets néfastes du néolibéralisme, et laisseront sans doute observer d'autres initiatives et actions collectives.

BIBLIOGRAPHIE

- ABÉLÈS, Marc, *Anthropologie de la globalisation*, Paris, Payot et Rivages, 2008.
- AGIER, Michel, *L'invention de la ville – Banlieues, townships, invasions et favelas*, Paris, Éditions des Archives Contemporaines, 1999.
- AGIER, Michel, *La condition cosmopolite. L'anthropologie à l'épreuve du piège identitaire*, Paris, La découverte, 2013
- AGIER, Michel, *Anthropologie de la ville*, Paris, PUF, 2005.
- AGIER, Michel, in BORGEAUD-GARCIANDÍA, Natacha ; LAUTIER, Bruno ; PEÑAFIEL, Ricardo ; Ania TIZZIANI (éds.), « L'agir politique comme épreuve de subjectivation », *Penser le politique en Amérique Latine, La recreation des espaces et des formes du politique*, Paris, Karthala, 2009, p. 267-290.
- ALEGRÍA, Alonso, *O.A.X, Crónica de la radio en el Perú (1925-1990)*, Lima, Radioprogramas Editores, 1993 (1988).
- ALFARO MORENO, Rosa María, « De las culturas populares a las transformaciones políticas », in ALFARO MORENO, Rosa María ; BRUNNA, José Joaquín ; FRANCO, Carlos ; GRANADO, Arturo ; MACASSI, Sandro ; MARTÍN BARBERO, Jesús ; PINILLA, Helena ; QUIROZ, María Helena (éds.), *Comunicación y cultura política: entre públicos y ciudadanos*, Lima, CALANDRÍA – Asociación de comunicadores sociales, 1994, p. 73-100.
- ALFARO ROTONDO, Santiago, « Nación, política e identidad en el movimiento indígena peruano », Lima, RIDEI, 2005. [En ligne] Consulté le 29/01/16.
<http://red.pucp.edu.pe/wp-content/uploads/biblioteca/Santiago%20Alfaro.pdf>
- ALFARO ROTONDO, Santiago, « La música andina como mercado de consumo », in ROMERO, Raúl (éd.), *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2015, p. 130-181.
- ALTAMIRANO, Teófilo, *Presencia andina en Lima metropolitana*, Lima, Fondo Editorial PUCP, 1984.
- ALTAMIRANO, Teófilo, in KINGMAN GARCÉS, Eduardo (éd.), *Ciudades de los Andes: Homogeneización y diversidad*, Lima, IFEA, 1992, p. 127-158. [En ligne] Consulté le 20/03/15.
<http://books.openedition.org/ifea/2261?lang=fr>
- ALTAMIRANO, Teófilo, in KINGMAN GARCÉS, Eduardo (éd.) *Migración, remesas y desarrollo en*

tiempos de crisis, Lima, UNFPA et PUCP, 2009.

AMSELLE, Jean-Loup, *L'anthropologue et le politique*, Paris, Nouvelles Éditions Lignes, 2012.

AMSELLE, Jean Loup, « Métissage, triangulation et branchement des cultures », *Revue germanique internationale*, n° 21, *L'horizon anthropologique des transferts culturels*, 2004. [En ligne] Consulté le 12/12/18. <https://journals.openedition.org/rgi/994>

APPADURAI, Arjun, *Après le colonialisme : les conséquences culturelles de la mondialisation*, Paris, Payot, 2005.

ARGUEDAS, José María, *Los ríos profundos*, Estruendo Mudo, Editorial San Marcos, 2011 (1958).

AUDIER, Serge, « Les paradigmes du “néolibéralisme” », *Cahiers Philosophiques*, n°133, 2013/2, p. 21-41.

AUGÉ, Marc, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris, Flammarion, 1994.

AYIMPAM, Sylvie, « Comaroff, Jean & Comaroff, John. – *Zombies et frontières à l'ère néolibérale* », *Cahiers d'études africaines*, n° 212, 2013, p. 945-949.

BALANDIER, Georges, *Anthropologie politique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013 (1967).

BAILÓN, Jaime & NICOLI, Alberto, *Chicha Power, El marketing se reinventa*, Fondo Editorial de la Universidad de Lima, Lima, 2009.

BARTH, Fredrik, « L'identité pathane et sa préservation », *Labyrinthe*, 7, 2000 (1969). [En ligne] Consulté le 27/10/19. <http://journals.openedition.org/labyrinthe/504>

BAZO, Fabiola, *Desborde subterráneo, 1983-1992*, Museo de Arte Contemporáneo de Lima y Perú 33 RPM (éds.), Lima, 2017.

BELLIER, Irène, « De l'Indien aux peuples autochtones... À propos de l'engagement du sociologue et de l'anthropologue en Amérique Latine », in GROS, Christian & DUMOULIN KERVAN, David (éds.), *Le multiculturalisme « au concret ». Un modèle latino-américain ?*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 105-120.

BENSA, Alban, *La fin de l'exotisme*, Toulouse, Anarchasis Éditions, 2012 (2006).

BHABHA, Homi, K., *Les lieux de la culture: une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007.

BORGEAUD-GARCIANDÍA, Natacha ; LAUTIER, Bruno ; PEÑAFIEL, Ricardo ; Ania TIZZIANI (éd.), « Introduction », *Penser le politique en Amérique Latine, La recreation des espaces et des formes du politique*, Paris, Karthala, 2009.

BOURDIEU, Pierre, « La paysannerie, une classe objet », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 17-18, nov. 1977, p. 2-5.

BOURDIEU, Pierre, *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979

- BOURRICAUD, François, *Poder y sociedad en el Perú*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2017 (1967).
- BRUBAKER, Roger, « Au-delà de l'identité », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2001/3, Paris, Le Seuil, 2001, p. 66-85.
- BURGA, Manuel & FLORES GALINDO, Alberto, *Apogeo y crisis de la República aristocrática*, 1980, in *Alberto Flores Galindo, Obras completas II*, Lima, Fundación Andina, 1994.
- BUSTAMANTE, Emilio, *La radio en el Perú*, Lima, Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2012.
- CÁNEPA KOCH, Gisela & ULFE, María Eugenia (éd.), *Mirando la Esfera Pública, desde la Cultura en el Perú*, Lima, Éditions Atenea eirl, 2006.
- CARRIER, Hervé, *Lexique de la culture pour l'analyse culturelle et l'inculturation*, Tournai, Desclée De Brouwer, 1992.
- CHAUMEIL, Jean-Pierre, « Liderazgo en movimiento. Participación política indígena en la Amazonía peruana », in LOMNÉ, Georges (éd.), *De la política indígena, Perú y Bolivia*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2014, p. 21-40.
- CHAUVIER, Éric, *Anthropologie de l'ordinaire, une conversion du regard*, Toulouse, Anacharsis, 2011.
- COMAROFF, Jean & COMAROFF, John, *Zombies et frontières à l'ère néolibérale. Le cas de l'Afrique du Sud postapartheid*, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2010.
- COMPAGNON, Antoine, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990.
- CORNEJO POLAR, Antonio, « Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas. Apuntes », *Revista Iberoamericana*, Vol. LXVII, n°200, Juillet-Septembre 2002, p. 867-870.
- COSAMALÓN, Jesús, *El apocalipsis a la vuelta de la esquina. Lima, la crisis y sus supervivientes (1980-2000)*, Lima, Fondo Editorial de la PUCP, 2018.
- CONTRERAS, Carlos & CUETO, Marcos, *Historia del Perú, Desde las luchas por la Independencia hasta el presente*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2004.
- CORNEJO GUINASSI, Pedro, *Alta tensión, Breve historia del rock en el Perú*, Lima, Contra Cultura, 2018 (2002).
- COTLER, Julio, *Clases, Estado y Nación en el Perú*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1978.
- DEGREGORI, Carlos Iván & SANDOVAL, Pablo, (éd.), *Saberes periféricos – Ensayos sobre la antropología en América Latina*, Lima, Institut Français des Études Andines, 2008.
- DEGREGORI, Carlos Iván & YAMADA, Matsuo (org.), *Estados nacionales, Etnicidad y Democracia en América Latina*, Actes du Symposium du 18 au 20 janvier 2000, Osaka, Japan Center for Area Studies, 2002.

- DEGREGORI, Carlos Iván (éd.), *No hay país más diverso – Compendio de antropología peruana*, IEP, Lima, 2005.
- DE LA CADENA, Marisol, « La producción de otros conocimientos y sus tensiones: ¿de la antropología andinista a la interculturalidad? », in DEGREGORI, Carlos Iván & SANDOVAL, Pablo, (éd.), *Saberes periféricos – Ensayos sobre la antropología en América Latina*, Lima, Institut Français des Études Andines, 2008
- DE SOTO, Hernando, *El otro sendero, La revolución informal*, Mexico, Editorial Diana, 1987.
- DORÉ, Émilie, « Le paradoxe de Lima: une réflexion sur les conséquences de la mobilité sociale des secteurs populaires », *Cahiers de l'Amérique Latine*, n°78, *Le Pérou: de l'intégration nationale à l'inclusion sociale*, 2015, p. 97-114. [En ligne] Consulté le 11/12/18.
<https://journals.openedition.org/cal/3540#tocto1n3>
- DORÉ, Émilie, *Lima, labyrinthe urbain : quête de modernité et désarroi identitaire dans un quartier populaire*, Paris, l'Harmattan, 2012.
- DORÉ, Émilie & MATTA, Raúl, « L'andinité à Lima – Regard sur le racisme ordinaire en haut et en bas de l'échelle sociale », *Civilisations*, n°60-1, *Mobilisations collectives et dynamiques identitaires en Amérique Latine*, 2011, p. 43-57.
- DRIANT, Jean-Claude, *Las barriadas de Lima: historia e interpretación*, Lima, 1991.
- ESPEZÚA SALMÓN, Dorian, « ¿Cultura chicha? », *Crónicas urbanas, análisis y perspectivas urbanas regionales*, Cusco, n°5, 2008, p. 99-110.
- FAVRE, Henri, *Le mouvement indigéniste en Amérique Latine*, Paris, l'Harmattan, 2009.
- FAVRE, Henri, « Estado, capitalismo y etnicidad: el caso peruano - Ensayos y notas », *Relaciones, Estudios de Historia y Sociedad*, Michoacán, Vol. II, n° 6, éd. Colegio de Michoacán, 1988, p. 82-105. [En ligne] Consulté le 29/10/19
<https://www.colmich.edu.mx/relaciones25/files/revistas/006/HenriFavre.pdf>
- FLORES GALINDO, Alberto, *Buscando un Inca. Identidad y utopía en los Andes*, Lima, Horizonte, 1988.
- FLORIN, Bénédicte & LELANDAIS, Gulçin Erdi, « Pratiques sociales et spatiales de résistance discrète dans la ville », *Cultures et Conflits*, n°101, Printemps 2016, p. 7-17. [En ligne] Consulté le 19/05/16. <http://conflits.revues.org/19131>
- FOUCAULT, Michel, *Leçons sur la volonté de savoir, Cours au Collège de France (1970-1971)*, DEFERT, Daniel (éd.), EWALD, François & FONTANA, Alessandro (dirs.), Paris, Gallimard, 2011.
- FRANCO, Carlos, *Imágenes de la sociedad peruana: la otra modernidad*, Lima, Centro de Estudios para el Desarrollo y la Participación, 1991.

- GAGO, Verónica, *La razón neoliberal, economías barrocas y pragmática popular*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2014.
- GALLANT, Nicole, « Choix identitaires et représentations de l'identité issue de l'immigration chez la deuxième génération », *Revue Canadian Ethnic Studies Journal*, Vol. 40, n°2, 2008, p. 35-60.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Culturas híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Mexico, Grijaldo, 1990.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor, trad. DURAND, Georges, « Cultures hybrides et stratégies communicationnelles », *Hermès: cognition, communication, politique*, Paris, 2000, p. 71-81.
- GARGUREVICH, Juan, « La "Chicha", una cultura urbana que resiste », Coloquio Panamericano GRICIS, *Industrias culturales y diálogo de las civilizaciones en las Américas*, Montréal, 22-24 avril 2002. [En ligne], consulté le 26/12/18.
<http://www.er.uqam.ca/nobel/gricis/actes/panam/gargurev.pdf>
- GARVICH, Javier, « ¿Literatura de la miseria o miseria de la literatura? El carácter chicha en la cultura peruana contemporánea », *Revista peruana de Literatura*, n°6, Lima, 2007, p. 60-64. [En ligne] Consulté le 07/01/19.
http://www.academia.edu/26423230/Revista_Peruana_de_Literatura_nro_6
- GARVICH Javier, « El carácter chicha en la cultura peruana contemporánea », *Revue Crónicas urbanas, análisis y perspectivas regionales*, n° 13, Cusco, 2009, p. 125-134.
- GOIRAND, Camille, « Penser les mouvements Sociaux d'Amérique latine – Les approches des mobilisations depuis les années 70 », *Revue française de science politique*, vol. 60, Presses de Science Po, 2010/3, p. 445-466.
- GOLTE, Jürgen & ADAMS, Norma, *Los caballos de Troya de los invasores: estrategias campesinas en la conquista de la Gran Lima*, Lima, IEP, 1987. [En ligne] Consulté le 07/01/19.
<http://archivo.iep.pe/textos/DDT/loscaballosdetroya.pdf>
- GREENE, Shane, *Pank y revolución – 7 interpretaciones de la realidad subterránea*, trad. Julio Durán, Lima, Pesopluma, 2017.
- GROMPONE, Romeo, *Las nuevas reglas del juego, transformaciones sociales, culturales y políticas en Lima*, Lima, IEP, 1999.
- GRUZINSKI, Serge, *El pensamiento mestizo, cultura y civilización del renacimiento*, Barcelone, Mexico, Buenos Aires, Paídos, 2007.
- HÉMOND, Alice, « Construire “par le bas” un patrimoine graphique ethnique en situation

- transnationale (Mexique-USA », Revue *Autrepart*, n° 78-79, Paris, Presses de Sciences Po, 2016, p.201-218.
- HUERTA MERCADO, Victor Alexander, « ¡Al fondo hay sitio! Un panorama de la cultura urbana limeña », in MILLONES L. & VILA, J., Éditions Perú, el legado de la historia, Séville, Collection América, 2001, p. 337-346.
- HURTADO SUÁREZ, Wilfredo, *Chicha peruana, música de los nuevos migrantes*, Lima, Grupo de Investigaciones Económicas, 1995.
- JIMÉNEZ, Félix, *La economía peruana del último siglo, ensayos de interpretación*, Lima, PUCP-CISEPA, 2010.
- JULES-ROSETTE, Bennetta & MARTIN, Denis-Constant, « Cultures populaires, identités et politique », *Les cahiers du CERI*, n°17, 1997, p. 3-45.
- KAHHAT, Farid, « Prólogo », in CORNEJO GUINASSI, Pedro, *Alta tensión, Breve historia del rock en el Perú*, Lima, Contra Cultura, 2018 (2002).
- KINGMAN GARCÉS, Eduardo; SALMAN, Ton; VAN DAN, Anke (éds.) « Las culturas urbanas en América Latina y los Andes: lo culto y lo popular, lo local y lo global, lo híbrido y lo mestizo », in *Antigua modernidad y memoria del presente*, Quito, FLACSO, 1999.
<http://www.flacso.org.ec/docs/ekculturaurbana.pdf> (consulté le 30/01/15)
- KLARÉN, Peter F., *Nación y sociedad en la historia del Perú*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2004.
- LAHIRE, Bernard, *La culture des individus. Dissonances culturelles et représentations de soi*, Paris, La découverte, 2005.
- LE BOT, Yvon, « Postface. Le sociologue et le voyageur », in GROS, Christian & DUMOULIN KERVAN, David (éds.), *Le multiculturalisme « au concret ». Un modèle latino-américain ?*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 405-409.
- LEÓN, Francisco, *Salamanca sixties – Un estudio sobre el rock en la clase media de Lima*, Lima, Ediciones e Impresiones Andinas S.A.C, 2014.
- LEYVA ARROYO, Carlos, « Chacalón, la música chicha y sus intérpretes », in PLACENCIA, Rommel (éd.), *Otras miradas, Géneros al margen de la cultura de hoy*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2008.
- LLORENS AMICO, José Antonio, *Música popular en Lima: criollos y andinos*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, Colección Mínima, n°14, 1983.
- MARIÁTEGUI, José Carlos, *Peruanicemos al Perú*, coll. Perú lee, ESPINOZA SÁNCHEZ, Jorge (dir.), Fondo Editorial de la Cultura Peruana, 2006.
- MARTIN, Denis-Constant, « Cherchez le peuple... Culture, populaire et politique », *Critique*

internationale, n°7, avril 2000, p. 169-183.

MARTÍN BARBERO, Jesús, « Culturas populares e identidades políticas », in ALFARO MORENO, Rosa María ; BRUNNA, José Joaquín ; FRANCO, Carlos ; GRANADO, Arturo ; MACASSI, Sandro ; MARTÍN BARBERO, Jesús ; PINILLA, Helena ; QUIROZ, María Helena (éds.), *Comunicación y cultura política: entre públicos y ciudadanos*, Lima, CALANDRÍA – Asociación de comunicadores sociales, 1994, p. 21-34.

MATOS MAR, José, « Migración y urbanización. Las barriadas limeñas: un caso de integración a la vida urbana », in HAUSER, Philip M., *La urbanización en América Latina*, Buenos Aires, Ediciones Solar – Hachette, 1967 (1959), p. 172-191.

MATOS MAR, José (éd.), *Hacienda, comunidad y campesinado en el Perú*, Lima, IEP, 1976.

MATOS MAR, José, *Desborde popular y crisis del Estado. El nuevo rostro del Perú en la década de 1980*, Lima, IEP, 1984.

MENDÍVIL, Julio « Lima es muchas Limas. Primeras reflexiones para una cartografía de Lima a principio del siglo veintiuno », in ROMERO, Raúl, *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*, Lima, PUCP, 2015, p. 17-46.

MENDIZÁBAL, Pedro Roel, « De folklore a culturas híbridas, rescatando raíces, redefiniendo fronteras entre nos/otros », in DEGREGORI, Carlos Iván (éd.), *No hay país más diverso, Compendio de antropología peruana*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2005, p. 74-108.

MESÍA MACHER, Alonso, « La fama arruinó al pirata », *Revue électronique Anfibia*, 2014. [En ligne] Consulté le 18/01/19, <http://revistaanfibia.com/cronica/la-fama-arruino-al-pirata/>

MÜLLER, Bernard, « Scène », *Anthropen.org*, Paris, Édition des archives contemporaines, 2017. [En ligne] Consulté le 20/01/20, <https://anthropen.org/definition/imprimable/283/1223>

NUGENT, Guillermo, *El Laberinto de la Choledad*, Lima, Fondation Friedrich Ebert, 1992.

PEASE GARCÍA, Henry & ROMERO SOMMER, Gonzalo, *La política en el Perú del siglo XX*, Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica, 2013.

PORTOCARRERO, Gonzalo, *Rostros criollos del mal, cultura y transgresión en la sociedad peruana*, Lima, Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2004.

PORTOCARRERO, Gonzalo, « Nuevos modelos de identidad en la sociedad peruana (hacia una cartografía de los sentidos comunes emergentes », in PORTOCARRERO, Gonzalo & KOMADINA, Jorge, *Modelos de identidad y sentidos de pertenencia en Perú y Bolivia*, Lima, IEP, 2001.

PORTOCARRERO, Gonzalo, *Imaginando al Perú – Búsquedas desde lo andino en arte y literatura*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú et Instituto Riva Agüero, 2015.

- PRATT, Mary Louise, *Ojos Imperiales: literatura de viaje y transculturación*, (trad. Ofelia Castillo), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2011 (1992).
- PUJOL, Charlotte; DORÉ, Émilie; DROUILLEAU, Félicie; VILLAFUERTE, Susana & TINTEROFF, Vanessa (dirs.), *Les Amériques créatives*, Paris, l'Harmattan, 2017.
- PULIDO RITTER, Luis, « Resumiendo la hibridez, crítica y futuro de un concepto », *Cuadernos Inter.c.a.mbio*, n° 9, 2011, p. 105-113.
- QUIJANO, Anibal, *Dominación y cultura; Lo cholo y el conflicto cultural en el Perú*, Lima, Mosca Editores, 1980.
- QUISPE LÁZARO, Arturo, « La chicha: un camino sin fin », *Revista Electrónica Construyendo Nuestra Interculturalidad*, n° 5, 2009. [En ligne] Consulté le 04/01/16
<https://issuu.com/interculturalidad/docs/0401-lachichauncaminosinfin-quispelazaroart>
- QUISPE LÁZARO, Arturo, « Del "Perú hirviente" a la "cultura chicha". Transculturación y relaciones conflictivas en el medio urbano limeño », *Revista Electrónica Construyendo Nuestra Interculturalidad*, n° 8-9, 2014. [En ligne] Consulté le 20/12/18.
https://issuu.com/interculturalidad/docs/quispe_lazaro_del_per_hirviente
- RAULIN, Anne, *Anthropologie urbaine*, Paris, A. Colin, 2007.
- ROBIN, Valérie & SALAZAR SOLER, Carmen (éds.), *El regreso de lo indígena, Retos, problemas y perspectivas*, IFEA, Lima, 2009.
- ROBIN, Valérie, « Indiens, Quechuas ou Paysans? A propos des communautés quechuaphones des Andes sud-péruviennes », *Les Cahiers Amérique Latine Histoire et Mémoire*, n°10, *Identités: positionnement des groupes indiens en Amérique latine*, 2004. [En ligne] Consulté le 12/12/18.
<https://journals.openedition.org/alhim/98>
- ROMERO, Raúl, *Andinos y Tropicales: la cumbia peruana en la ciudad global*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2008.
- ROMERO, Raúl (éd.), *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2015.
- SALAZAR SOLER, Carmen, « Los tesoros del Inca y la madre naturaleza, etnoecología y lucha contra las compañías mineras en el norte del Perú », in ROBIN, Valérie & SALAZAR SOLER, Carmen (éds.), *El regreso de lo indígena. Retos, problemas y perspectivas*, Lima, Institut Français d'Études Andines, 2009, p. 187-216.
- SALINAS, Marcos, « Subterráneos. Historias, vigencias o nostalgias », blog *Laberintos Uubanos*, publié le 16 août 2017. [En ligne] Consulté le 10/01/18.
<https://laberintosuburbanos.wordpress.com/2017/08/16/subterraneos-historias-vigencias->

[o-nostalgias/](#)

- SÁNCHEZ AGUILAR, Aníbal (dir.), *Migraciones Internas en el Perú a nivel departamental*, Organización Internacional para las Migraciones – Misión en el Perú, Lima, 2015.
- SCHIPPER, Kristopher, « Ethnogenèse », in BONTE, Pierre & IZARD, Michel (éds.), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris, PUF Quadrige, 2004, p. 787-789.
- SCOTT, James C., *La domination et les arts de la résistance. Fragments du discours subalterne*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009.
- SEVRAIN, Émilie, « Antoine Compagnon, *Les Cinq paradoxes de la modernité* », *Itinéraires*, n°3, 2009, p. 171-173. [En ligne] Consulté le 29/10/19.
<https://journals.openedition.org/itineraires/547>
- STIEGLER, Barbara, « *Il faut s'adapter* ». *Sur un nouvel impératif politique*, Paris, Gallimard, 2019.
- THIEROLD LLANOS, Jorge, « La chicha, como un nuevo y desconcertante nosotros », *Debates en Sociología*, Departamento de Ciencias Sociales, Pontífica Universidad Católica de Perú, Lima, 2000. [En ligne] Consulté le 15/02/16.
<http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/debatesensociologia/article/view/7075>
- TWIESELDMANN, François, « La méthodologie du métissage », *Bulletins et Mémoires de la Société d'anthropologie de Paris*, XII^e Série, Tome 7 fascicule 2, 1971. [En ligne] Consulté le 12/12/18.
https://www.persee.fr/doc/bmsap_0037-8984_1971_num_7_2_2015
- TOURAINÉ, Alain, « La marginalité urbaine », *Boletín de Estudios Latinoamericanos y del Caribe*, n°22, 1977, p. 3-33.
- TOURAINÉ, Alain, *La parole et le sang : politique et société en Amérique latine*, Paris, Odile Jacob, 1988, p. 61.
- VELA ALTAMIRANO, Juan Carlos, *Huellas culturales de la transgresión informal, Neos y redefiniciones en el escenario peruano*, Lima, DESCO – Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo, 2004.
- VICH, Víctor, « *Borrachos por amor*, las luchas por la ciudadanía en el cancionero popular peruano », in HAMAN, Marita ; LÓPEZ MAGUIÑA, Santiago ; PORTOCARRERO, Gonzalo ; VICH, Víctor (éds.), *Batallas por la Memoria: antagonismos de la promesa peruana*, Lima, Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2003, p. 15. [En ligne] Consulté le 13/01/19. <http://lanic.utexas.edu/project/laoap/iep/jcas15.pdf>
- VILLAR, Alfredo, *¡A mí que chicha! Más que un arte, una lucha*, Lima, Centro Cultural de España, 2013.

- VILLETTELLE, Marc, « Inventions et créations dans la capitale cubaine : les cas des “musiciens ordinaires” havanais », in BORGEAUD-GARCIANDÍA, Natacha ; LAUTIER, Bruno ; PEÑAFIEL, Ricardo ; TIZZIANI Ania (éds.), *Penser le politique en Amérique Latine, La création des espaces et des formes du politique*, Paris, Karthala, 2009, p. 57-72.
- WENDLING, Thierry, « La fréquentation des textes, une discussion entre Roger Chartier et Daniel Fabre », Revue électronique *Ethnographiques.org*, n° 30, sept. 2015. [En ligne] Consulté le 30/01/19. <https://www.ethnographiques.org/2015/Chartier-Fabre-Wendling>
- YÚDICE, George, « La reconfiguración de políticas culturales y mercados culturales en los noventa y siglo XXI^e en América Latina », *Revista Iberoamericana*, Vol. LXVII, n°197, 2001, p. 639-659.

Here it is · Here I am · Turn it up · Fuckin' loud
Radio radio
When I got the music · I got a place to go

— Rancid, *Radio* (1993)