PERREO[1] ET *JOSEO*[2] :

Récits et esthétiques du succès dans le genre urbain chilien (2018-2024)

Valentina Valdés Maureira

Universidad de Chile

Valentina.valdes.m@gmail.com

Résumé

La présente recherche vise à identifier les imaginaires sociaux du succès présents dans les paroles et les clips vidéo de reggaeton et de trap, ainsi que dans l'expérience vécue des concerts et festivals relevant du genre urbain chilien, considéré ici comme une sous-culture. Pour ce faire, une analyse de contenu des chansons, une analyse audiovisuelle des clips vidéo et des enquêtes ethnographiques ont été menées, dans lesquelles le rôle de la chercheuse se conjugue à celui d'amatrice ou de fan de musique urbaine. L'étude a permis d'identifier quatre types d'imaginaires sociaux du succès à travers les paroles, l'esthétique, la performance et les discours : l'imaginaire social du succès matériel ou économique, l'imaginaire social du succès fondé sur la reconnaissance sociale et l'appartenance, l'imaginaire social du succès reposant sur la résilience et le dépassement des obstacles, ainsi que l'imaginaire social du succès associé à l'hédonisme et aux excès. Ces imaginaires mettent non seulement en évidence les aspirations des jeunesses qui s'identifient à cette sous-culture, mais ils resémantisent également la notion de succès en fonction de leurs contextes de vie, projetant ainsi de nouveaux récits culturels.

Mots-clés : reggaeton, trap, imaginaires sociaux, musique et société

[1] *Perreo* : Danse associée au reggaeton, caractérisée par des mouvements corporels rapprochés et fortement sexualisés. Plus largement, le terme désigne un ensemble de pratiques festives et culturelles liées à l'univers du reggaeton et à certaines formes de sociabilité juvénile en Amérique latine.

[2] *Joseo* : Terme issu de l'argot urbain latino-américain désignant l'ensemble des stratégies de débrouillardise, de recherche de revenus et de mobilité sociale mobilisées pour « s'en sortir ». Dans le genre urbain chilien, le *joseo* est souvent valorisé comme une éthique de l'effort, de la persévérance et de la survie face à des conditions sociales précaires.

Abstract

The present investigation aims to identify the social imaginaries of success in lyrics and videos of reggaeton and trap, as well as in the experiential dimension of festivals and concerts within the chilean urban genre, which is considered a subculture. The research was conducted by content analysis of songs, audiovisual analysis of music videos and ethnographies where the role of investigator merges with the role of *amateur* or urban music fan. Four types of social imaginaries of success were identified through lyrics, aesthetics, performance and speech: the social imaginary of material or economic success, the social imaginary of social success and belonging, the social imaginary of success based on resilience and overcoming obstacles and the social imaginary of success linked to hedonism and excess. These imaginaries not only demonstrate the aspirations of the youth that identifies with the subculture, but also redefine success according to their life context, projecting new cultural narratives.

Keywords: reggaeton, trap, social imaginaries, music and society.

Introduction

Le reggaeton et le trap sont les genres musicaux les plus écoutés par les jeunesses chiliennes. On observe également que la production nationale issue de ces genres a su s'imposer sur la scène internationale. Selon Newsroom Spotify (2022), depuis 2018, le Chili occupe la première place mondiale en matière d'écoutes de reggaeton sur la plateforme Spotify. La période de confinement, ainsi que des réseaux sociaux tels que TikTok, ont largement contribué à la massification du reggaeton chilien. À titre d'exemple, les titres « Mi gata » et « Pégate » de Standly cumulent plus de 132 millions d'écoutes sur Spotify et TikTok ; le premier a donné lieu à plus de 600 000 vidéos sur cette dernière plateforme (Dávila, 2022). De même, la chanson chilienne la plus écoutée sur Spotify, « Una Noche en Medellín » de Cris Mj, totalise plus de 755 millions d'écoutes. Quant au trap chilien, il connaît une croissance soutenue depuis 2018, notamment grâce à des artistes tels que Pablo Chill-E, qui a collaboré avec des figures de renommée internationale comme Yung Beef, Duki et même Bad Bunny. Les interprètes de musique urbaine naviguent entre différents styles musicaux qui composent cet ensemble plus vaste qu'est le genre urbain chilien. Ce dernier a vu sa visibilité s'accroître grâce à la multiplication des festivals, des concerts et de sa présence dans les médias radiophoniques et télévisuels depuis 2022 (Société chilienne des auteurs et interprètes musicaux [SCD], 2024). L'ensemble de ces éléments montre que le genre urbain chilien est parvenu à se consolider tant à l'échelle nationale qu'internationale.

Cette recherche vise à analyser les imaginaires sociaux du succès au sein de la sous-culture du genre urbain chilien. Pour ce faire, elle s'appuie sur une analyse de contenu de clips vidéo et de paroles de chansons de trap et de reggaeton, ainsi que sur une observation participante menée lors de concerts et d'activités liées à ce genre musical. Cette démarche permettra de comprendre la manière dont les jeunes appartenant à cette sous-culture perçoivent le succès, ainsi que les problématiques sociales auxquelles ils sont confrontés, en saisissant les significations et les sens associés à leurs besoins, ainsi que leurs futurs possibles et leurs modèles culturels et sociopolitiques (Dittus et al., 2017). En outre, comme le soulignent Noya, Del Val et Muntanyola (2014), « la musique a reçu moins d'attention de la part des sociologues » (p. 543). Pour cette raison, il paraît pertinent d'étudier les imaginaires sociaux du succès dans le genre urbain chilien afin d'élargir les connaissances disponibles et de contribuer à un domaine de la sociologie qui a reçu relativement peu d'attention.

Le genre urbain chilien comme phénomène social et culturel

Il est pertinent de situer le genre urbain chilien contemporain comme un phénomène à la fois social, culturel, global et local. La musique urbaine chilienne est parvenue à se consolider sur la scène internationale. Cette année, le titre « Gata Only » a remporté le prix *Billboard Global 200 Latin Song of the Year*. Par ailleurs, la ville de Santiago a renforcé son statut de capitale mondiale du reggaeton. Bien que le Chili occupe depuis 2018 la première place mondiale en matière d'écoutes de reggaeton, un changement notable s'est récemment produit. Historiquement, le public chilien consommait principalement du reggaeton étranger ; aujourd'hui, cependant, les artistes chiliens ont acquis une visibilité croissante tant au niveau national qu'international. Les données confirment cette évolution : près de 40 % du Top 50 des classements musicaux chiliens est composé de jeunes artistes locaux. En conséquence, la playlist « Reggaetón Chileno » a enregistré une augmentation de 2 600 % de son nombre total d'écoutes au cours de l'année précédente (Newsroom Spotify, 2022). Ainsi, une industrie presque inexistante au début des années 2010 a rapidement gagné du terrain, tant sur le plan national qu'international.

Au-delà des chiffres d'écoute et des plateformes musicales, la musique urbaine chilienne constitue aujourd'hui un phénomène social et culturel d'importance nationale, en particulier pour les jeunesses. Il convient tout d'abord de souligner que la majorité des artistes urbains chiliens ont moins de 26 ans et sont originaires de régions telles que Coquimbo ou le Maule, ou encore de communes périphériques comme Puente Alto. Les jeunes se reconnaissent en eux : alors qu'ils aspiraient autrefois à devenir footballeurs, beaucoup envisagent désormais une carrière dans la musique urbaine en raison du succès rencontré par ces artistes, qui rend cette trajectoire envisageable. Les figures de la scène urbaine incarnent un ensemble d'imaginaires et d'aspirations qui résonnent avec le contexte chilien, en particulier celui des jeunesses. Cela ne tient pas seulement à leur célébrité sur les différentes plateformes numériques, mais aussi au fait qu'ils peuvent accéder à une véritable réussite économique. À travers les réseaux sociaux, les artistes urbains transmettent aux jeunes l'idée que « si j'ai réussi, toi aussi tu peux y arriver ». Toutefois, derrière ces exaltations et ces aspirations à la mobilité sociale se déploie un ensemble d'expériences et de sensibilités complexes qui ne peuvent être réduites à une simple logique consumériste (Muñoz & Pinochet, 2024). Ces aspirations et ces désirs d'ascension sociale et d'accomplissement reposent sur des conditions structurelles, sociales, économiques et matérielles d'existence.

Imaginaires sociaux

Girola (2012) présente différentes approches théoriques des imaginaires sociaux. Tout d'abord, pour Castoriadis (1985), les imaginaires constituent un magma cohésif et un ensemble complexe de constructions symboliques qui rendent possibles les relations entre les personnes, les images et les objets, tout en impliquant des modes d'appartenance, des normes communes et des aspirations partagées. L'imaginaire peut rendre compte des motivations et des besoins des membres d'une société, de ses institutions, ainsi que de ses traditions et de ses mythes. Toutefois, les imaginaires ne constituent pas le reflet d'une société déterminée ; ils correspondent plutôt à une construction symbolique qui rend possible l'établissement, la création et la transformation de sociétés spécifiques. Dans le même temps, chaque société particulière se configure comme un ensemble de significations propres dans le champ de l'imaginaire.

Pintos (1995, cité dans Girola, 2012) souligne que les imaginaires sociaux (IS) constituent des articulateurs de significations socialement construites, qui donnent sens au passé de chaque société dans la mesure où ils produisent des explications sur ce qu'est une société donnée et sur la manière dont elle est devenue ce qu'elle est. Par ailleurs, les imaginaires peuvent être associés à des stéréotypes, des utopies ou des idéaux et, de ce fait, donner sens à l'avenir, puisqu'ils sont en mesure de proposer des finalités, des objectifs, ainsi que des modèles de société ou des comportements jugés souhaitables. Pour Pintos (1995), il est nécessaire de considérer les imaginaires comme des structures qui relient différents éléments de l'expérience, qu'elle soit individuelle ou sociale, ainsi que les réseaux de concepts, d'émotions, de besoins et d'objectifs présents dans un contexte culturel spécifique. La fonction première des IS consiste à élaborer et à diffuser de manière généralisée des instruments permettant de révéler la perception de la réalité sociale construite comme réellement existante. En outre, ils participent à la mise en œuvre de l'accès à une réalité située dans un espace-temps spécifique. Les IS fournissent aux membres d'une société des catégories de compréhension des phénomènes sociaux.

Riffo (2022) stipule que les imaginaires sociaux sont les récits, les croyances et les représentations du monde qu'une société donnée possède et partage dans un espace-

temps déterminé. Autrement dit, les imaginaires sociaux constituent des cartographies mentales partagées qui permettent de fonder la réalité telle qu'elle est perçue. En ce sens, les imaginaires sont envisagés comme une architecture sociocognitive de référence pour les praxis humaines, mais aussi comme une source matricielle à partir de laquelle se fonde la réalité sociale. Grâce au rôle des imaginaires sociaux, une société donnée peut largement légitimer ce qu'elle considère comme étant la réalité.

Aux fins de cette recherche, les imaginaires sociaux seront compris comme des articulateurs de significations socialement construites, qui donnent sens à la fois au passé et à l'avenir d'une société dans un espace-temps déterminé. Ils rendent également compte des motivations et des besoins propres à chaque société, ainsi que de ses croyances, idéaux, valeurs et préjugés. À travers eux, il est possible de légitimer ce qu'une société donnée considère comme étant la réalité. Cette définition permettra de mettre en lumière, à partir des paroles et des clips vidéo de reggaeton et de trap chiliens, les croyances, les valeurs, les motivations et les besoins de la société chilienne contemporaine en lien avec l'idée du succès, plus particulièrement ceux des jeunesses qui font partie de cette industrie musicale en pleine expansion ou qui s'y identifient.

Sous-culture

Hebdige (2002) soutient que la sous-culture tend à être présentée comme un organisme autonome, fonctionnant en marge des contextes sociaux, politiques et économiques plus larges. L'auteur introduit le concept de sous-culture spectaculaire, dont l'émergence s'accompagne d'une vague d'hystérie médiatique oscillant entre l'effroi et la fascination. Ce sont d'abord les innovations stylistiques de cette sous-culture qui attirent l'attention des médias ; par la suite, les comportements déviants tels que le vandalisme, les insultes ou les bagarres deviennent le principal centre d'intérêt.

Becker (2009), dans ses travaux sur la déviance, explique que l'individu apprend à participer à une sous-culture organisée autour d'une activité déviante particulière. Lorsque les « personnes déviantes » ont l'occasion d'interagir avec d'autres individus partageant la même condition, elles développent une culture propre en réponse aux difficultés qui émergent de l'écart entre la manière dont elles décrivent leurs actions et la façon dont elles sont définies par le reste de la société. Les membres de ces groupes ont en commun leur déviance, laquelle les conduit à éprouver le sentiment de partager un même destin. C'est de ce sentiment de destin commun et de l'expérience de problèmes similaires qu'émerge une sous-culture déviante, porteuse d'un ensemble de notions et de points de vue sur ce qu'est le monde et sur la manière d'y faire face. À cela s'ajoute le fait qu'une sous-culture comprend également un ensemble de routines fondées sur ces mêmes notions. Le sentiment d'appartenance à ces groupes contribue à consolider l'identité déviante et à élaborer des représentations concernant soi-même, ses pratiques déviantes et ses relations avec le reste de la société. « Comme ces cultures fonctionnent au sein de la culture de la société globale tout en s'en distinguant, elles sont généralement appelées sous-cultures » (Becker, 2009, p. 101).

Hall et Jefferson (2014) remplacent le concept de culture juvénile par celui de sous-culture. Ils soutiennent que les sous-cultures sont des sous-ensembles, c'est-à-dire des structures plus restreintes, différenciées et localisées, qui s'inscrivent au sein de réseaux culturels plus larges. La culture à laquelle elles appartiennent est désignée comme la « culture parentale » ; toutefois, la sous-culture s'en distingue à plusieurs égards, notamment par ses formes et ses activités particulières, tout en partageant certains éléments avec elle. C'est pourquoi

les sous-cultures doivent manifester une forme et une structure distinctives qui les différencient clairement de leur « culture parentale ». En ce sens, elles doivent s'organiser autour de certaines valeurs, de certaines activités, de certains usages des artefacts matériels et des espaces territoriaux, entre autres éléments, qui les distinguent de manière significative de la culture plus générale. En outre, les sous-cultures doivent être analysées en relation avec la culture dominante ainsi qu'avec la configuration générale du pouvoir culturel dans la société dans son ensemble.

Compte tenu de ce qui précède, les sous-cultures seront comprises comme des sous-ensembles juvéniles de la société, caractérisés par des notions, des styles et des pratiques spécifiques (généralement déviantes) qui les distinguent de la culture dominante. Le genre urbain chilien sera ainsi appréhendé comme une sous-culture, et plus précisément comme une sous-culture spectaculaire, compte tenu de l'agitation médiatique qu'il suscite dans les médias chiliens.

Musique et identité

Cette section repose principalement sur les propositions de Frith (1999, cité dans Hall & Du Gay, 2003). Selon cet auteur, l'importance d'une œuvre musicale ne réside pas dans la manière dont elle reflète les individus, mais dans la façon dont elle les produit et contribue à construire une expérience musicale et esthétique. Il soutient que l'identité est un processus en constante transformation et que comprendre l'expérience musicale implique de la considérer comme faisant partie de la formation d'un soi en devenir. La musique et l'identité s'entrelacent sous la forme d'interprétations et de récits qui reflètent le social dans l'individuel et inversement, toutes deux relevant à la fois de dimensions éthiques et esthétiques. L'idée centrale consiste à suggérer que la musique constitue une métaphore de l'identité, dans laquelle le soi est toujours imaginé, mais ne peut être conçu que comme une organisation spécifique de forces sociales, physiques et matérielles.

Les groupes sociaux parviennent à s'identifier comme tels, entendus comme des configurations spécifiques d'intérêts individuels et sociaux, de similitudes et de différences, à travers l'activité culturelle et le jugement esthétique. La création musicale n'est pas perçue comme l'expression d'idées, mais comme l'expérience même de celles-ci. La musique, ainsi que l'expérience qu'elle procure, offre une manière d'être au monde et de lui donner sens, tant pour l'interprète que pour l'auditeur. Pour Frith (1999), la musique populaire ne représente pas les valeurs ; elle les incarne. En outre, les goûts musicaux correspondent aux cultures et aux sous-cultures de classe, tandis que les styles musicaux sont associés à des groupes générationnels spécifiques.

La musique populaire situe les individus dans le monde social d'une manière particulière. Elle est à la fois individualisante, dans la mesure où les rythmes sont incorporés par le corps et les chansons intégrées à la vie quotidienne, et collective. En effet, elle représente, symbolise et offre une expérience immédiate de l'identité collective, tout en nous donnant une expérience concrète de ce que pourrait être l'idéal (Frith, 1999). L'identité se forge à travers la musique grâce aux expériences directes qu'elle procure en relation avec le corps, le temps et la sociabilité. Ces expériences nous permettent de nous inscrire dans des récits culturels imaginaires. La combinaison de l'imagination et de l'action corporelle marque l'intégration de l'éthique et de l'esthétique.

Les éléments exposés précédemment correspondent à une application concrète de ce que la présente recherche entend étudier. En ce sens, la musique est liée à l'identité des

individus, tant sur le plan individuel que collectif. Elle permet l'identification à certains groupes affinitaires — des sous-cultures — associés au genre musical écouté. Elle représente également ce que pourrait être l'idéal, à partir d'un soi imaginé inscrit dans des récits culturels imaginaires qui permettent l'intégration de l'éthique et de l'esthétique de la musique.

Méthode

La présente recherche est de nature qualitative. Denzin et Lincoln (1994, cités dans Sautú, 2011) soulignent que la méthodologie qualitative est appropriée lorsque le chercheur souhaite fournir une description détaillée de la réalité à partir des perspectives des acteurs sociaux. Ce travail vise à mettre en lumière la perception de la réalité qu'ont les jeunesses chiliennes appartenant à la sous-culture du genre urbain, à travers les imaginaires sociaux du succès identifiés dans les chansons et les clips vidéo. Cette analyse s'appuie sur le point de vue des artistes et sur la manière dont celui-ci entre en résonance avec les jeunes qui écoutent ces productions musicales. Compte tenu de ce qui précède, il peut être établi que le cas d'étude de cette recherche correspond aux jeunesses chiliennes appartenant à la sous-culture du genre urbain, en considérant à la fois les artistes et leurs publics.

La présente recherche s'inscrit également dans le paradigme de l'analyse interprétative, ou herméneutique, entendue comme une activité d'interprétation. L'herméneutique permet de saisir pleinement le sens des textes dans différents contextes de l'expérience humaine (Ricoeur, 1984, cité dans Arráez et al., 2006). Dans le cadre de cette recherche, l'analyse interprétative sera située dans le contexte de croissance, de consolidation et d'essor du genre urbain chilien. Ricoeur (1984, cité dans Arráez et al., 2006) souligne également qu'interpréter une œuvre consiste à dévoiler l'univers auquel elle renvoie à travers son genre, sa structure et son style. L'analyse permettra ainsi d'accéder aux univers symboliques que ces œuvres construisent et reflètent à travers l'étude du genre urbain chilien (reggaeton et trap), de sa structure (organisation et récits) et de son style (esthétique, mode et thématiques). L'objectif est d'interpréter et de comprendre le monde des jeunesses chiliennes à travers les imaginaires sociaux du succès présents dans les musiques urbaines.

Les imaginaires sociaux, outre leur statut de concept théorique utilisé en sociologie, constituent également une manière de pratiquer les sciences sociales. Pour Aliaga et Pintos (2017), la grande diversité des concepts et des définitions associés à l'imaginaire social et à son fonctionnement fournit un nouvel outil pour la recherche et pour la compréhension des processus sociaux, c'est-à-dire une manière de structurer la connaissance. Grâce à eux, il est possible de saisir les sens et les significations associés aux besoins et aux problématiques d'un groupe social, ainsi que ses futurs possibles et les modèles et alternatives culturels à partir desquels ces définitions et ces réponses sont formulées (Dittus et al., 2017). Dans le cadre de cette recherche, l'imaginaire social sera donc mobilisé à la fois comme concept théorique et comme paradigme sociologique. Il permettra de saisir les croyances et les valeurs associées à l'idée du succès ainsi que les aspirations des jeunesses chiliennes, en se consolidant comme un cadre interprétatif pertinent pour comprendre les perceptions de la réalité au sein du genre urbain chilien en tant que sous-culture et groupe social.

La technique de collecte de données utilisée dans cette recherche est l'observation participante à travers la réalisation d'ethnographies. Selon Flick (2007), les principales caractéristiques de cette méthode résident dans le fait que le chercheur s'immerge dans le

terrain et observe depuis la perspective d'un membre du groupe étudié, tout en reconnaissant que sa participation influence également ce qu'il perçoit au cours de l'observation. L'auteur souligne que cette méthode est particulièrement adaptée à l'étude des sous-cultures. Dans le cadre de cette recherche, l'observation participante sera mise en œuvre lors de trois concerts ou festivals associés à la sous-culture du genre urbain chilien. Il s'agira ici de « combiner » la position d'amatrice ou de fan de musique urbaine avec celle de chercheuse. Cette technique permettra d'explorer les dynamiques, les performances, le style, les pratiques et les discours des personnes qui font partie de cette sous-culture. L'objectif est de parvenir à une meilleure compréhension du phénomène étudié à travers une immersion effective dans son écosystème.

Tableau 1 : Concerts et festivals du genre urbain ayant fait l'objet d'une observation

Nom	Lieu	Date
Concert de Pablo Chill-e – *Mi Nombre es Pablo*	Movistar Arena	12 novembre 2023
Vibra Fest	Arena Hipódromo Chile	10 décembre 2023
PartyCEO	Arena Hipódromo Chile	12 avril 2024

Source : Élaboration de l'auteure

L'analyse de contenu est une technique d'interprétation de textes, qu'ils soient écrits, peints, filmés ou produits sous d'autres formes, dans lesquels se trouve un contenu dont la lecture et l'interprétation rigoureuses permettent d'accéder à la compréhension de divers phénomènes de la vie sociale (Abela, 2001). Afin d'identifier les imaginaires sociaux du succès pouvant être dégagés des paroles, des récits et des clips vidéo de ces musiques, le contenu de six chansons de reggaeton et de six chansons de trap chilien publiées entre 2018 et 2024 sera analysé à l'aide du logiciel Atlas.ti 9. Cette démarche vise à mettre en lumière les valeurs, les croyances et les idéaux associés au succès au sein de la sous-culture du genre urbain chilien, laquelle constitue aujourd'hui un phénomène social et culturel de grande importance.

Martí (2000, cité dans Guarinos & Sedeño-Valdellós, 2020) affirme que la musique est génératrice de réalités et que le clip vidéo exerce une influence sur la construction et la consolidation des imaginaires sociaux. Les clips vidéo véhiculent des messages et des valeurs qui dépassent leur contenu littéral et orientent vers le symbolique ainsi que vers la création d'imaginaires (Guarinos & Sedeño-Valdellós, 2020). Pour cette raison, la présente recherche analysera également les clips vidéo de ces chansons afin d'adopter une perspective plus transversale sur les imaginaires sociaux du succès au sein de la sous-culture du genre urbain, en se concentrant sur l'esthétique, le style et les performances. Pour réaliser cette analyse, une grille d'analyse élaborée par l'auteure sera utilisée. Celle-ci reprend certains éléments du modèle d'analyse du spectacle proposé par Pavis (2000) ainsi que des travaux de Guarinos et Sedeño-Valdellós (2020). Elle est structurée autour de quatre axes :

1. Caractérisation : titre, interprète(s), année, durée, lien, genre musical.
2. Thématique : description verbale, cohérence entre les paroles et le clip vidéo, type de clip vidéo.
3. Constructions narratives : espace, temps, actions, personnages.
4. Esthétique : habillement, scénographie, matériaux, palette de couleurs.

Le critère de sélection des chansons repose, en premier lieu, sur la présence d'un clip vidéo. En deuxième lieu, les principales thématiques abordées par les chansons ont été prises en considération. Enfin, les artistes retenus ont été sélectionnés en fonction de leur importance au sein du genre.

Tableau 2 : Chansons de reggaeton et de trap chilien retenues pour l'analyse.

Reggaeton			**Trap**		
Chanson	Interprète(s)	Année	Chanson	Interprète(s)	Année
Berraqueo	Yiordano Ignacio	2019	*Freestyle (Chilean Remix)*	Pablo Chill-e	2018
Los Malvekes	Marcianeke, Cris Mj, Simón la Letra	2021	*X Dinero*	Julianno Sosa	2020
Pégate	Standly	2022	*Como lo soñamos*	Cris Mj	2021
Sin Miedo	Tunechikidd ft. Pailita, Marcianeke, Nickoog Clk	2023	*X5*	ITHAN NY, Galee Galee, Piero 47	2022
La Noche Está	Cris Mj	2023	*Padres*	Jere Klein, ITHAN NY, Pablo Chill-e, Tunechikidd, Aqua VS	2023
MA DIAMANTE	ITHAN NY y AK4:20	2024	*Amiri Jeans*	Piero 47 & King Fly	2023

Source : Élaboration de l'auteure

Résultats

1. Récits du succès

Dans les chansons du genre urbain chilien, et plus particulièrement dans le trap, certains thèmes liés à l'idée du dépassement de soi reviennent de manière récurrente. Un motif important apparaît dans les paroles, fondé sur l'idée d'une trajectoire ascendante : du bas vers le haut, du rien vers le tout. Dans un premier temps, les artistes évoquent des aspects de leur passé, comme en témoignent les paroles suivantes : *« Que veníamos de cero »* (« Nous sommes partis de rien »), *« Dejé la escuela por money buscar »* (« J'ai quitté l'école pour aller chercher de l'argent »), *« Joseadores desde chicos »* (« *Joseadores* depuis l'enfance »), *« Soy el chamaco que viene de abajo »* (« Je suis le gamin qui vient d'en bas ») ou encore *« Me veía muerto o en cana hasta los 33 »* (« Je me voyais mort ou en prison avant mes 33 ans »). Toutefois, ces évocations du passé s'accompagnent également d'aspirations et de projections vers l'avenir : *« Ya pronto me suben las ventas »* (« Mes ventes vont bientôt augmenter »), *« Voy a hacerme rico »* (« Je vais devenir riche »), *« Tengo prometido que vamos a darle el corte »* (« Je me suis promis que nous allions réussir ») ou *« Tengo una meta y la debo lograr »* (« J'ai un objectif et je dois l'atteindre »). Il apparaît ainsi que, malgré leur situation antérieure, les artistes expriment une forte conviction quant à leur capacité à s'élever socialement et à réussir grâce à la musique.

Toutefois, les paroles expriment également la situation actuelle des artistes, c'est-à-dire le moment où leurs aspirations finissent par se réaliser. L'accent est alors mis sur l'ici et maintenant, sur le présent : *« Ahora estoy sonando en casi todas partes »* (« Aujourd'hui, on m'écoute presque partout »), *« Ahora es comida de lujo y ropa cara »* (« Aujourd'hui, ce sont des repas de luxe et des vêtements coûteux »), *« Ahora ganando plata con el micro »* (« Aujourd'hui, je gagne de l'argent avec le micro »), *« Ahora lo estamos logrando y ayer estábamos robando »* (« Aujourd'hui, nous sommes en train de réussir, alors qu'hier nous volions »), *« No soy cantante, probé suerte, ahora cuento millones »* (« Je ne suis pas chanteur, j'ai tenté ma chance, et aujourd'hui je compte les millions ») ou encore *« Gracias a Dios ahora somos patrones »* (« Grâce à Dieu, aujourd'hui nous sommes nos propres patrons »). Ces paroles révèlent que l'idéal de s'en sortir grâce à la musique s'est concrétisé ; autrement dit, que le succès a été atteint.

Un autre aspect important de cette idée du dépassement de soi réside dans la valeur accordée à la famille et aux amis. Malgré leur réussite, les artistes soulignent l'importance de continuer à soutenir leurs proches *: « Estoy luchando para mi familia tenerla instalada en Los Ángeles »* (« Je me bats pour que ma famille puisse s'installer à Los Angeles »), *« Contando unos miles pa' mi mamá »* (« Je mets de côté quelques milliers pour ma mère »), *« Solo firmo gente de mi barrio »* (« Je ne signe que des gens de mon quartier »), *« Aquí ganamos todos por el p*co la plusvalía »* (« Ici, nous gagnons tous ; la plus-value, on s'en fout »), *« A mi taita comprarle una nave »* (« Acheter une voiture à mon père ») ou encore *« Con los mismos de siempre »* (« Avec les mêmes de toujours »). Des valeurs telles que la loyauté, l'amitié et la solidarité apparaissent ainsi de manière récurrente.

Les paroles révèlent également que, pour les artistes du genre urbain, le succès est directement associé au pouvoir d'achat. Des marques de luxe sont explicitement mentionnées : *« La combi Louis V »* (« La tenue Louis Vuitton »), *« Todo Gucci »* (« Tout est Gucci »), *« Y en la Ferragamo también soy cliente »* (« Chez Ferragamo aussi, je suis client »), *« Quiero una T-shirt de Christian Dior »* (« Je veux un T-shirt Christian Dior ») ou encore *« En la Versace compramos los lentes »* (« Chez Versace, nous achetons nos lunettes »).

Certaines activités coûteuses sont également évoquées, telles que faire des achats, voyager ou séjourner dans des hôtels : *« Pasajes pa España vámosle »* (« Allez, des billets pour l'Espagne »), *« Compra baby lo que tú quieras »* (« Achète, bébé, tout ce que tu veux »), *« En la suite bebiendo los dos »* (« Dans la suite, nous buvons tous les deux »), *« Te llevo pa' la playa, el Caribe »* (« Je t'emmène à la plage, dans les Caraïbes ») ou encore *« Le compré una casa al lado mío pa que sea mi vecina »* (« Je lui ai acheté une maison à côté de chez moi pour qu'elle soit ma voisine »). Pour ces artistes, le succès se matérialise à travers l'image. C'est pourquoi, outre les marques de luxe déjà mentionnées, ils font également référence à des accessoires ornés de diamants, d'argent ou d'or : *« El cuello como jeque arábico »* (« Le cou comme un cheikh arabe »), *« Quiero mis dientes brillantes »* (« Je veux des dents brillantes »), *« Con un par de miles más para las manos »* (« Avec quelques milliers de plus pour les mains ») ou encore *« En la garganta millones »* (« Des millions autour du cou »). Il apparaît ainsi que le statut social et le pouvoir sont associés à ce que l'on possède et à la capacité d'accéder à un mode de vie auquel on aspire.

Dans les paroles de la musique urbaine chilienne, la fête et la sexualité sont fréquemment exaltées, en particulier dans le reggaeton. En premier lieu, les références au *perreo* sont récurrentes : *« Perriemos si pa' eso estamos acá »* (« Perreons, puisque nous sommes ici pour cela »), *« Ella mueve el culo cuando en la disco anda sonando el Tunechi »* (« Elle bouge son cul quand Tunechi passe dans la boîte »), *« Dónde están las gatas que les gusta el perreo »* (« Où sont les filles qui aiment le *perreo* ? ») ou encore *« Vamos a perrear todos los temas que sonaban antes »* (« Nous allons danser le *perreo* sur toutes les chansons qui passaient avant »). De la même manière, l'accent est mis sur les excès associés à la fête, notamment la consommation d'alcool et de drogues : *« La noche está pa' salir, beber, fumar juntos mi amor »* (« Cette nuit est faite pour sortir, boire et fumer ensemble, mon amour »), *« Ella pide botella de Blue Label »* (« Elle commande une bouteille de Blue Label »), *« Yo tengo tussi de mora, dale muéveme esa cola »* (« J'ai du *tussi* à la mûre, allez, remue-moi ce derrière »), *« Tomo codeína la mezclo con soda »* (« Je prends de la codéine que je mélange avec du soda ») ou encore *« Fumando una hierba que te deja azteca »* (« En fumant une herbe qui te laisse complètement ailleurs »).

Parallèlement à cela, des thématiques sexuelles apparaissent de manière explicite et implicite : *« Que la ponga en cuatro y le dé como es »* (« Que je la mette à quatre pattes et que je la prenne comme il faut »), *« Si fuera por mí le rompo la vagina »* (« Si cela ne tenait qu'à moi, je lui déchirerais le vagin »), *« Se pelean por mamármelo »* (« Elles se disputent pour me le sucer »), *« Para verte así, arriba de mí »* (« Pour te voir ainsi, au-dessus de moi »), *« Se quita sola los calzones »* (« Elle enlève elle-même sa culotte ») ou encore *« Me dice que la desvista »* (« Elle me dit de la déshabiller »). Les paroles recourent également à la chosification du corps féminin : *« Puros culos grandes en las listas de contacto »* (« Rien que de gros culs dans les listes de contacts »), *« Shortie con implantes »* (« Une fille avec des implants ») ou encore *« Ponte ese escote que te combina con la mini falda »* (« Mets ce décolleté qui va bien avec la mini-jupe »). Il apparaît ainsi que la fête comme la sexualité fonctionnent comme des expressions du succès, dans la mesure où elles renvoient à une vie marquée par le plaisir, l'excès, la liberté et l'accès à tout ce que l'on désire.

Enfin, les paroles du genre urbain chilien font directement référence à des actes de violence. Ces références peuvent être interprétées sous deux angles en lien avec le succès. En premier lieu, elles renvoient à l'idée de survie dans des environnements hostiles, en faisant écho au passé des jeunes : *« A los 12 sabía lo que era robar »* (« À douze ans, je savais ce que c'était que voler ») ou *« Me tuve que joderme en los callejones »* (« J'ai dû en baver

dans les ruelles »). La violence apparaît ainsi comme une composante du parcours menant au succès. En second lieu, elle peut être interprétée comme une manière de projeter une image de domination et d'invulnérabilité : *« Corran antes de que mi cuarenta la cabeza les vuele »* (« Courez avant que mon quarante vous fasse sauter la tête »), *« Que si tú andas con familia te chanceamos »* (« Même si tu es avec ta famille, on te descend »), *« Y armados que nosotros pa' la disco vamos a entrar »* (« Et nous, on va entrer dans la boîte armés ») ou encore *« Si al manejo le da la gana, del mapa te borramos »* (« Si le patron en a envie, on t'efface de la carte »). La violence peut ainsi être interprétée comme le signe qu'un statut supérieur a été atteint, un statut à partir duquel s'exerce le contrôle.

Il apparaît ainsi que les récits du succès dans le genre urbain chilien reflètent une vision collective de l'aspiration et de la réussite. Ils mettent en évidence que le succès, dans ce contexte, ne se mesure pas uniquement au pouvoir d'achat ou à la reconnaissance sociale, mais également à la capacité de transcender des conditions de vie défavorables et d'accéder à une existence désirée, marquée par le plaisir, la richesse et le pouvoir, tout en demeurant fidèle à son entourage proche.

2. Esthétiques du succès

Dans les productions audiovisuelles de reggaeton et de trap chilien, l'esthétique reflète différentes facettes de la perception du succès. Par exemple, dans l'ensemble des clips vidéo apparaissent des chaînes, des montres, des dents en or ainsi que des vêtements de marque tels que Gucci, Guess ou Armani, entre autres. Les artistes portent ces vêtements et accessoires comme des symboles de réussite et afin d'exhiber le nouveau pouvoir d'achat qu'ils ont acquis. Le même phénomène a pu être observé lors des performances des concerts et festivals auxquels j'ai assisté : les artistes y arboraient des vêtements de marque et des chaînes. Parmi les personnes présentes, cette « esthétique *flaite*[3] » était également très répandue, ce qui signifie que les individus adoptent les codes stylistiques de la sous-culture à laquelle ils s'identifient.

[3] *Flaite* : catégorie vernaculaire chilienne désignant une identité et une esthétique associées aux milieux populaires urbains. Son usage est polysémique et parfois péjoratif selon les contextes. Dans le cadre du genre urbain chilien, le terme renvoie principalement à des codes stylistiques, culturels et langagiers qui fonctionnent comme des marqueurs d'appartenance et d'identification collective.

Cris MJ - La Noche Está (Video Oficial) | Partyson

BERRAQUEO - YIORDANO IGNACIO VIDEO OFICIAL

Dans les clips vidéo, de l'argent liquide apparaît à six reprises, renforçant ainsi l'idée du succès et de l'ostentation qui l'accompagne. Une fois, il est également fait allusion à la possession d'une importante quantité d'argent. Dans le clip de *« La Noche Está »* de Cris Mj, qui suit fidèlement le récit développé dans les paroles, le chanteur tend sa carte bancaire à une femme afin qu'elle achète tout ce qu'elle désire, soulignant ainsi sa disposition à dépenser sans compter. Les paroles disent : *« Lo que usted quiera, solo pídelo »* (« Tout ce que vous voulez, il suffit de le demander »). Ces éléments, tant lyriques que visuels, montrent que le succès se mesure à la capacité de satisfaire tous les désirs matériels, projetant ainsi une image d'abondance. D'ailleurs, lors du festival Vibra Fest, le chanteur Dehilan utilisait des *visualizers*[4] représentant des lingots d'or, lesquels peuvent également être interprétés comme des symboles de fortune et d'abondance.

[4] *Visualizer* : dispositif audiovisuel consistant en une animation ou une série d'images projetées en accompagnement d'une œuvre musicale ou d'une performance. Il se distingue du vidéoclip par

Shishigang Records - Padres ft JERE KLEIN ITHAN NY PABLO CHILL-E TUNECHIKIDD AQUA VS (PROD KREAMLY)

Dans sept clips vidéo, il est fait référence à la violence, que ce soit par la représentation d'actes délictueux – comme dans *« X Dinero »*, où l'on voit Julianno vendre de la drogue ou un jeune enfant commettre un vol –, par la présence d'armes à feu ou encore par des gestes simulant leur utilisation. Même lors des performances scéniques, des bruits de coups de feu sont intégrés aux chansons. Cela vient renforcer ce qui a été mentionné précédemment à propos de la représentation de la violence et de son lien avec le succès. La mise en scène d'actes délictueux suggère que la violence est perçue comme un moyen de survie et comme une voie d'accès au succès, en particulier lorsque la narration visuelle est articulée aux paroles de la chanson : *« Si hicimos algo malo en la vida, lo siento fue por el dinero, que veníamos de cero »* (« Si nous avons fait quelque chose de mal dans la vie, désolé, c'était pour l'argent, parce que nous sommes partis de rien »). En outre, la représentation explicite de l'usage des armes, ou les références à celles-ci à travers le langage kinésique, montrent comment la violence est présentée comme une ressource renforçant le pouvoir et l'autorité de ceux qui ont atteint le succès. Ce type de représentation suggère que le contrôle et la domination par la force font partie intégrante du récit de l'ascension sociale dans la musique urbaine chilienne.

l'absence, le plus souvent, d'une narration structurée et par sa fonction essentiellement esthétique et atmosphérique.

X5 - @ITHANNY Ft. GALEE GALEE, PIERO 47 (OFICIAL VIDEO) [FNY WORLD]

Comparativement aux paroles, la chosification du corps féminin est moins présente dans les productions audiovisuelles. Seuls quatre clips mettent en scène des femmes peu vêtues dans une perspective à connotation sexuelle. Cela peut indiquer une recherche d'autres formes de représentation du succès ou d'un mode de vie auquel on aspire (pouvoir, luxe, argent), reflétant ainsi une narration visuelle plus large. Bien que des éléments de chosification demeurent présents, leur moindre visibilité dans les images peut suggérer une volonté de représenter le succès d'une manière moins dépendante de la sexualisation.

Sur le plan des composantes plus techniques des productions audiovisuelles, on constate que huit clips relèvent du type conceptuel-performatif, trois sont exclusivement performatifs et un seul est de type narratif-performatif. Le fait que la majorité des clips soient conceptuels-performatifs peut indiquer que la musique urbaine chilienne privilégie la représentation du succès à travers des symboles visuels (statut, luxe, argent) et la mise en avant des artistes eux-mêmes, plutôt qu'à travers des récits linéaires ou des constructions narratives élaborées.

La correspondance entre les paroles et les clips vidéo était, dans la majorité des cas, élevée. Huit clips se montrent fidèles aux paroles des chansons. Par exemple, lorsque celles-ci évoquaient des femmes aux implants et aux diamants, ou encore une fête, les images représentaient effectivement ces éléments. Un seul clip présentait un degré de correspondance moyen à élevé, tandis que trois affichaient une faible correspondance. Ces derniers ne reflétaient pas du tout le contenu de leurs paroles, soit parce qu'ils relevaient d'un format performatif, soit parce qu'un choix avait été fait de s'éloigner des paroles pour montrer d'autres éléments. C'est notamment le cas du clip *« Berraqueo »* de Yiordano Ignacio. Les paroles de la chanson décrivent une fête en discothèque ; pourtant, le clip montre uniquement le protagoniste accompagné de deux femmes peu vêtues.

Parmi les espaces les plus récurrents dans les clips vidéo figurent les voitures, aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur de celles-ci, ainsi que la rue et les habitations, également représentées tant de l'intérieur que de l'extérieur. Il s'agit d'espaces relativement ordinaires du quotidien. Malgré leur réussite, les jeunes continuent de fréquenter ces lieux comme n'importe quelle autre personne, et cette réalité se reflète dans les clips. La différence réside dans le fait qu'il s'agit de voitures haut de gamme ou de grandes demeures, telles que des villas luxueuses. Ainsi, dans les clips *« X5 »* et *« Como lo soñamos »*, les marques BMW et

Porsche sont mises en évidence, tandis que dans *« La Noche Está »* et *« Pégate »*, les artistes évoluent dans des résidences imposantes, reflétant leur nouveau pouvoir d'achat.

Pablo Chill-E - Freestyle (Chilean Remix)

La temporalité prédominante dans les clips vidéo est la nuit, ce qui est cohérent avec le mode de vie des artistes urbains, souvent rythmé par les concerts et les fêtes. Cette prédominance du cadre nocturne est directement liée aux palettes chromatiques des clips, qui sont majoritairement sombres. En situant les scènes dans des contextes nocturnes, les autres éléments visuels, tels que l'éclairage tamisé et les vêtements portés par les artistes, s'adaptent à cette atmosphère obscure, renforçant ainsi l'ambiance caractéristique de la vie nocturne et de l'esthétique urbaine. Quant aux actions les plus fréquemment représentées dans les clips, il s'agit d'acheter, de fumer du cannabis, de chanter face à la caméra et de danser. Les deux dernières actions sont propres aux clips comportant une dimension performative. Les deux premières, en revanche, constituent des symboles du succès associés à l'ostentation, à la fête et aux excès.

Il est ainsi possible d'affirmer que les éléments visuels réaffirment les récits de pouvoir, d'ostentation et de domination présents dans le genre urbain chilien. À l'instar des paroles, les représentations audiovisuelles mettent en scène la capacité d'accéder à un mode de vie auquel on aspire, projetant une image du succès fondée sur l'opulence, la violence symbolique et l'appartenance à des espaces exclusifs.

3. Dynamiques et pratiques

L'idée du dépassement de soi est également présente dans les performances des artistes du genre urbain chilien. Dans les notes de terrain recueillies lors du concert de Pablo Chill-e au Movistar Arena, le 12 novembre 2023, plusieurs propos reflétant cet idéal de réussite par la musique ont pu être relevés. Par exemple : « Lorsque ce dernier [Julianno Sosa] monte sur scène, les propos suivants sont tenus : *« Aquí estamos dos soñadores, lo logramos »* (« Nous sommes ici deux rêveurs, nous y sommes arrivés »). Ils s'étreignent ensuite et Julianno interprète sa chanson *« X Dinero »*. » Au cours du concert, d'autres phrases de ce type ont également été prononcées : *« Se puede salir del pantano »* (« On peut sortir du bourbier ») ou encore *« Llegamos de la nada y vamos por todo »* (« Nous sommes partis de rien et nous allons tout conquérir »). On observe ici que l'idéal a été réalisé : ils ont effectivement réussi à s'en sortir et à atteindre le succès.

Lors du festival Vibra Fest, organisé le 10 décembre 2022 à l'Hipódromo Chile, un cas particulier a retenu mon attention. Kidd Voodoo, l'un des principaux représentants du genre, dont la popularité a fortement progressé au cours des deux dernières années, a mentionné que « l'année précédente, il [Kidd Voodoo] était venu au festival comme simple spectateur et que le fait d'être là cette année à chanter lui paraissait tout aussi fou. Cela m'a beaucoup émue et reflète la manière dont la vie de jeunes ordinaires peut changer du jour au lendemain ». Ici, le succès devient tangible, puisque passer du statut de spectateur à celui d'artiste figurant dans la programmation d'un festival consacré au genre urbain chilien constitue la preuve concrète que n'importe qui peut y parvenir.

Lors du festival PartyCEO, organisé le 12 avril de la même année, une référence à l'idée d'atteindre le succès a également été observée, mais d'une manière davantage associée à l'esthétique du trap. ITHAN NY interprète *« X5 »* accompagné du *visualizer* suivant :

Figure 1 : *Visualizer* d'ITHAN NY au festival PartyCEO

Source : Élaboration de l'auteure

On peut y voir une caricature du chanteur, représenté en miniature au-dessus du monde, tenant des pistolets dans ses mains. Dans mes notes de terrain, j'ai écrit :

> Pour moi, cette image est très représentative, car elle montre un petit Ithan avec des pistolets (ce qui symbolise l'expression *de menor*, qui signifie essentiellement que, depuis son plus jeune âge, il vivait de cette manière) au-dessus du monde, ce que j'interprète comme le fait qu'il est en train de devenir mondialement connu.

Cette image, comme je l'ai indiqué précédemment, est très représentative. Elle comporte plusieurs éléments caractéristiques du genre urbain chilien, tels que l'expression *de menor* et l'usage des armes, ou les références à celles-ci. Cette image reflète ce sentiment d'invulnérabilité associé à l'atteinte du succès, en montrant le monde aux pieds du chanteur. Elle renvoie toutefois également au passé, en représentant ce dernier sous la forme d'une caricature d'enfant.

Une dynamique particulièrement émouvante observée lors des événements auxquels j'ai assisté fut l'hommage rendu au chanteur urbain Galee Galee, décédé par suicide en 2023. Lors du concert de Pablo Chill-e, « on entend l'instrumental de *Big Cut* accompagné de la voix de Galee Galee (...) Puis, à l'issue de la chanson, Pablo demande dix secondes de silence afin d'honorer la mémoire de son ami ». Lors du Vibra Fest, King Savage rend également hommage au chanteur, comme le montre la figure ci-dessous. Ces dynamiques, intégrées aux performances des artistes, reflètent la valeur accordée à l'amitié, au fait de ne pas oublier ses proches et d'honorer leur mémoire.

Figure 2 : *Visualizer* de King Savage et Galee Galee au moment de l'hommage rendu à ce dernier (Vibra Fest)

Source : Élaboration de l'auteure.

En se concentrant désormais sur les personnes assistant aux événements, il a été possible de constater que l'âge du public variait approximativement entre 15 et 30 ans. Cette tranche d'âge reflète une participation majoritairement juvénile, caractérisée par des individus en pleine phase de construction identitaire et de socialisation, qui trouvent dans le genre urbain chilien un espace d'expression de leurs désirs, de leurs modes de vie et de leurs aspirations. La participation à ces événements renforce et réaffirme leur sentiment d'appartenance ainsi que leur identification à la sous-culture du genre urbain, notamment à travers l'adoption de certains codes stylistiques qui lui sont propres. L'extrait suivant de mes notes de terrain en témoigne : « Il existait à la fois une grande diversité de styles et des motifs récurrents. Les chaînes, les casquettes, les baskets et les vêtements de marque étaient omniprésents. (...) Le noir était la couleur la plus visible. À ce moment-là, j'ai observé le public : le *streetwear* dominait comme toujours, avec des styles très variés et de nombreuses personnes portant des casquettes. »

La consommation de drogues, en particulier de cannabis, constitue une pratique courante dans les espaces fréquentés par les jeunes. Elle est particulièrement présente dans les contextes festifs et de divertissement, lorsque ceux-ci assistent aux performances de leurs artistes préférés. Lors de chacun des festivals ou concerts auxquels j'ai assisté, la consommation de cannabis était visible et omniprésente. L'extrait suivant de mes notes de

terrain en offre une illustration : *« L'ambiance à l'intérieur ressemblait déjà à une fête. Sur toutes les enceintes résonnait la musique de Pablo (...). Une fois entrés, l'odeur de cannabis nous a frappés de plein fouet. »* Ce type de consommation reflète la manière dont la fête et le plaisir collectif s'entremêlent à l'usage de ces substances, contribuant à créer une atmosphère d'euphorie collective et de désinhibition.

En approfondissant la question de l'euphorie collective, il convient de souligner que, lors de tous les festivals et concerts observés, de nombreuses personnes ont perdu connaissance. La combinaison du fanatisme, de la chaleur, de la foule, de l'enthousiasme suscité par la présence de son artiste préféré, ainsi que d'autres facteurs, a fini par affecter certains participants.

> La ferveur, l'extase et l'émotion étaient telles que plus de cinquante personnes ont perdu connaissance dans la fosse. Avec tous les sauts, les chants et la foule très compacte, il était assez probable que cela se produise. Pablo s'interrompait régulièrement pour arrêter la musique dès que les gestes du public signalaient qu'un problème était survenu. Cela permettait d'accélérer l'évacuation des personnes prises dans la foule. (Concert de Pablo Chill-e)
>
> À 18 h, Harry Nach est monté sur la scène Vibra (...). Au cours de sa performance, le spectacle a dû être interrompu à plusieurs reprises en raison de la chaleur et de la forte densité de la foule. De l'eau a été projetée à plusieurs reprises à l'aide de pistolets à eau. (Vibra Fest)
>
> Tout au long du festival, de nombreuses personnes ont perdu connaissance ou souffert de déshydratation. Les spectacles se déroulaient difficilement de manière continue, car le public les interrompait régulièrement pour obtenir de l'aide. (PartyCEO)

L'importance accordée à la solidarité et à l'empathie apparaît clairement, tant chez les artistes que parmi le public, afin de garantir au mieux la sécurité des participants. Les membres de la sous-culture s'entraident. Le rôle des spectateurs est particulièrement valorisé : « Kidd Voodoo a déclaré que "sans public, il n'y a pas de festival" ». Il semble ainsi que la solidarité constitue une valeur centrale du genre urbain chilien. Lors du concert de Pablo Chill-e, la Coordinadora Social Shishigang était présente avec un centre de collecte destiné à recueillir des dons pour les *ollas comunes*[5]. Le slogan de cette organisation est : « Seul le peuple aide le peuple ». Ce geste reflète non seulement la cohésion au sein de la sous-culture, mais aussi la manière dont le genre urbain étend son action au-delà de la musique en devenant un vecteur de soutien mutuel. Dans ces espaces, la musique transcende sa dimension artistique pour créer des liens de coopération et de solidarité qui renforcent la communauté.

[5] *Ollas comunes* : cuisines collectives ou repas communautaires organisés de manière solidaire afin de fournir de la nourriture aux personnes en situation de précarité. Très présentes dans l'histoire sociale chilienne, elles reposent sur l'entraide et l'organisation communautaire.

Figure 3 : Point de collecte pour les *ollas comunes* de la Coordinadora Social Shishigang lors du concert de Pablo Chill-e

Source : Élaboration de l'auteure.

Il est possible de souligner à quel point le sentiment d'appartenance est central dans l'expérience partagée des concerts et des festivals. Ces événements constituent un vecteur à travers lequel les jeunes non seulement apprécient la musique, mais renforcent également leur identité et trouvent un espace où partager des valeurs et des aspirations communes. Ce sentiment d'appartenance se consolide par l'adoption de codes stylistiques propres à la sous-culture ainsi que par la consommation collective de certains produits. Ces rassemblements constituent un espace dans lequel les jeunes se reconnaissent dans leurs idoles, projettent leurs propres rêves et prennent part à une communauté.

Conclusion

Ce travail a permis d'explorer la manière dont les récits, les esthétiques, ainsi que les dynamiques et pratiques du genre urbain chilien contribuent à façonner une sous-culture porteuse de valeurs, d'idéaux et de représentations spécifiques du succès. À travers l'analyse des paroles, des productions audiovisuelles et de l'observation d'événements, il a été mis en évidence que le succès, au sein de cette sous-culture, se construit à partir de symboles matériels, du sentiment d'appartenance à un groupe, de la résilience face à l'adversité et d'une recherche du plaisir sans limites. Ces éléments ne structurent pas seulement les discours musicaux et visuels ; ils façonnent également l'identité et les aspirations des jeunes qui prennent part à cet espace culturel, faisant du genre urbain un phénomène central dans la production de nouveaux récits de réussite et de mobilité sociale.

À partir de ces éléments, quatre types d'imaginaires sociaux du succès ont été identifiés au sein de cette sous-culture. Le premier est l'imaginaire social du succès matériel ou économique. Celui-ci se caractérise par l'accumulation de biens de luxe et par l'ostentation de ces symboles, considérés comme des preuves tangibles de l'atteinte du succès. Dans cette perspective, le succès est conçu comme une réalité matérielle qui se mesure à la

capacité de consommer et de posséder des produits de luxe, projetant ainsi une image d'abondance. Ici, l'idéal de pouvoir d'achat a été atteint.

En deuxième lieu, on trouve l'imaginaire social du succès social et de l'appartenance, défini à la fois en termes de reconnaissance et de fidélité à ses origines. Ce type de succès se mesure à la capacité de se distinguer au sein d'une communauté ou d'une sous-culture spécifique, d'y être accepté, respecté et admiré. En outre, le succès n'est pas conçu comme une fin individuelle, mais comme une réussite partagée avec la famille, les amis et la communauté. Cet imaginaire est étroitement lié aux valeurs de loyauté et de solidarité, ainsi qu'à la réaffirmation de l'identité collective.

En troisième lieu, on trouve l'imaginaire social du succès fondé sur la résilience et le dépassement des obstacles. Ce type de succès se construit à partir de la capacité à affronter et à surmonter des difficultés sociales et personnelles, telles que des environnements marqués par la violence ou des conditions économiques précaires. Sous l'effet de la nécessité, cette quête de dépassement de soi peut initialement être associée à des activités illégales, avant d'évoluer vers une forme de réussite obtenue grâce à la musique. L'effort et la persévérance constituent des valeurs centrales de cet imaginaire ; ils sont mobilisés afin d'atteindre un idéal et de rendre possible un nouvel avenir.

Enfin, on trouve l'imaginaire social du succès associé à l'hédonisme et aux excès. Celui-ci s'articule autour de la capacité à profiter de la vie à travers la fête, le plaisir, le luxe et l'accès à un mode de vie désinhibé. Le succès se mesure alors à la liberté de jouir sans limites et à la capacité de créer une atmosphère empreinte d'euphorie.

Ces imaginaires ne structurent pas seulement le discours musical ; ils façonnent également des pratiques et des expériences qui contribuent à la construction identitaire des jeunes appartenant à cette sous-culture. L'analyse menée montre que la musique urbaine ne fonctionne pas uniquement comme un « reflet » des valeurs et des aspirations de ses interprètes et de son public, mais également comme un vecteur de production symbolique participant à la construction de modèles alternatifs de réussite au sein de la société chilienne contemporaine.

La sous-culture spectaculaire du genre urbain chilien se constitue autour du lien étroit entre la musique et l'identité. Les jeunes qui prennent part à cette sous-culture trouvent dans le genre urbain une identité partagée englobant des intérêts, des valeurs et des modes de vie communs ; ils s'approprient une éthique, une esthétique ainsi qu'un ensemble de pratiques distinctives. À partir de ces éléments, la sous-culture crée, légitime et entretient son propre univers, lequel exprime une manière particulière d'être au monde et de lui donner du sens.

Dans ce contexte, le succès n'est pas seulement un objectif individuel ; il constitue également un récit collectif qui définit et exprime les désirs ainsi que les attentes de la sous-culture du genre urbain. De son côté, la musique urbaine produit de nouveaux récits culturels qui projettent des visions de l'appartenance, du statut social et du dépassement de soi, contribuant ainsi à redéfinir la notion même de réussite.

Concilier le rôle de chercheuse avec celui de fan de musique urbaine a été à la fois enrichissant et exigeant. D'un côté, en tant que fan, j'ai pu profiter des performances de mes artistes préférés, ressentir l'euphorie collective du public et prendre part à un espace de plaisir partagé. L'ambiance de chaque événement était festive ; les personnes présentes étaient joyeuses et chantaient à pleins poumons ces nouvelles musiques nationales. C'est

précisément ce qui rendait l'exercice difficile, car je devais me détacher en partie de ce plaisir pour me concentrer sur un moment qui, pour un fan, est habituellement synonyme de détente et de divertissement. Prendre des notes tout en écoutant mes chansons préférées en direct était particulièrement compliqué, tout comme le fait de réaliser des enregistrements ou de documenter l'événement au lieu de profiter pleinement de l'instant. Néanmoins, cette expérience m'a permis de faire dialoguer ces deux dimensions de mon identité et de vivre ma participation à ces événements d'une manière différente.

Enfin, les résultats de cette recherche ouvrent plusieurs pistes pour de futures investigations. Parmi celles-ci figurent l'étude des trajectoires des artistes urbains et de leur mobilité sociale réelle, notamment à travers l'analyse des liens entre les discours qu'ils produisent et les transformations matérielles concrètes de leurs conditions de vie. Il serait également pertinent d'examiner la manière dont les auditeurs de ces musiques perçoivent et s'approprient ces imaginaires. Une telle approche permettrait de proposer une lecture davantage centrée sur les expériences et les perceptions des acteurs eux-mêmes, plutôt que sur les œuvres et les productions musicales, comme cela a été le cas dans le cadre de cette recherche.

Références

Abela, J. A. (2001). *Técnicas de Análisis de Contenido: Una revisión actualizada*. Centro de Estudios Andaluces.

Aliaga, F. & Pintos, J.L. (2012). Introducción: La investigación en torno a los imaginarios sociales. Un horizonte abierto a las posibilidades. *RIPS. Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, vol. 11, núm. 2, pp. 11-17.

Arribas, Luis. (2006). El imaginario social como paradigma del conocimiento sociológico *RIPS. Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, vol. 5, núm. 1, pp. 13-23.

Becker, H. (2009). *Outsiders: hacia una sociología de la desviación.* Argentina: Siglo XXI.

Canales, M. (Ed.). (2006). *Metodologías de investigación social. Introducción a los oficios*. Chile: LOM Ediciones.

Dávila, P. (2022, 3 junio). Música en TikTok: Chile lleva la delantera de los virales. *www.expreso.ec*. https://www.expreso.ec/ocio/musica-tiktok-chile-lleva-delantera-virales-128749.html

Dittus, R., Basulto, O., & Riffo, I. (2017). La investigación en Chile sobre imaginarios y representaciones sociales. *Cinta de moebio*, (58), 103-115. https://dx.doi.org/10.4067/S0717-554X2017000100103

Flick, U. (2007). *Introducción a la investigación cualitativa*. Madrid, España: Ediciones Morata.

Guarinos, V. & Sedeño-Valdellós, A. (2020). El videoclip social. Análisis de su narrativa y estética. *Methaodos. Revista de Ciencias Sociales*, 8 (1): 120-129. http://dx.doi.org/10.17502/m.rcs.v8i1.329

Girola, L. (2012). Representaciones e imaginarios sociales. Tendencias recientes en la investigación. En *E. de la Garza & G. Leyva (Eds.)*, *Tratado de metodología de las ciencias sociales: perspectivas actuales* (pp.402-431). México: FCE-UAM.

Hall, S. & Du Gay, P. (2003). *Cuestiones de identidad cultural* (1a. ed.). Amorrortu.

Hall, S. & Jefferson, T. (Eds). (2014). *Rituales De Resistencia: Subculturas Juveniles en la Gran Bretaña de Posguerra.* Traficantes de sueños.

Hebdige, D. (2002). *Subculture: The meaning of style.* Inglaterra: Taylor & Francis Group.

Muñoz, S. & Pinochet, C. (2024). Música urbana a la chilena. *Revista Anfibia.* https://www.revistaanfibia.cl/musica-urbana-a-la-chilena/

Newsroom Spotify. (2018, 03 de diciembre). *Every Trap at Once: Ten Years in Rap Trends — Spotify*. Spotify. https://newsroom.spotify.com/2022-05-20/local-artists-help-santiago-chile-solidify-its-status-as-spotifys-streaming-capital-of-reggaeton/

Newsroom Spotify. (2022, 20 de mayo). *Local artists help Santiago, Chile, solidify its status as Spotify's 'Streaming Capital of Reggaetón' — Spotify*. Spotify. https://newsroom.spotify.com/2022-05-20/local-artists-help-santiago-chile-solidify-its-status-as-spotifys-streaming-capital-of-reggaeton/

Noya, J., Del Val, F., & Muntanyola, D. (2014). Paradigmas y enfoques teóricos en la sociología de la música. *Revista internacional de sociología, 72*(3), 541-562.

Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine.* Barcelona, España: Ediciones Paidós.

Riffo-Pavón, I. (2022). Imaginarios sociales, representaciones sociales y re-presentaciones discursivas. *Cinta de moebio,* (74), 78-94. https://dx.doi.org/10.4067/s0717-554x2022000200078

Sautú, R. (2011). *La Trastienda de la Investigación.* Buenos Aires, Argentina: Ediciones Lumiere.

Sociedad Chilena de Autores e Intérpretes Musicales SCD. (2023). *País de Músicos 2022.* Edición por Músicapopular.cl.