

UNIVERSITÉ PARIS 13
« U.F.R. DE SCIENCES SOCIALES »

N° attribué par la bibliothèque

□□□□□□□□□□

T H E S E

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS 13

Discipline : Sciences de l'éducation

présentée et soutenue publiquement

par

Jean Evenson LIZAIRE

le 17 décembre 2018

Titre :

« La pratique du rap en Haïti : un lieu d'autoformation et de subjectivation »

Directrice de thèse :

Christine Delory-Momberger, professeur à l'Université Paris 13

Jury

Mme. Béatrice Mabilon-Bonfils, professeur à l'Université Cergy Pontoise, rapporteur

M. Alain Vulbeau, professeur à l'Université Paris Nanterre, rapporteur

M. Elizeu Clementino de Souza, professeur à l'UNEB Bahia (Brésil), membre

Mme. Martine Janner-Raimondi, professeur à Paris 13, membre

M. Mike Gadras, docteur en sciences de l'éducation et ingénieur de recherche
à l'Université Cergy Pontoise, membre

Résumé

Cette thèse porte sur la dimension d'autoformation et de subjectivation de la pratique du rap, deux aspects jusque-là inexplorés de cette pratique musicale. Elle examine la manière dont un individu lambda devient un rappeur compétent, selon les critères implicitement établis au sein de la communauté de pratique mise en place autour du rap dans le contexte haïtien. Elle éclaire aussi le processus de construction du rappeur-sujet en se fondant sur l'analyse des données composites : textes de musique, vidéo-clips, matériaux biographiques construits à partir des entretiens de recherche biographique menés à Port-au-Prince, entre 2013 et 2016, auprès des rappeurs pratiquants et des fans de rap évoluant en Haïti. La réflexion proposée s'inscrit dans la lignée épistémologique, théorique et méthodologique de la recherche biographique. Les matériaux collectés permettent de comprendre que le devenir rappeur consiste en une articulation complexe de savoirs informels et de savoirs formels, de différents moments d'un processus d'autoformation dans lequel le sujet apprenant est confronté à un défi de connaissance et un défi de soi. Loin d'être une « musique engagée », le rap haïtien se révèle plutôt comme une « musique de lamentation » qui tient lieu de modalité d'expression de la souffrance de ses pratiquants. En d'autres termes, à défaut de servir de catalyseur dans de sérieux mouvements de mobilisation collective, cette musique sert plutôt d'exutoire à des jeunes qui cherchent à exprimer leur sentiment complexe de désarroi, de déception, de désespoir, d'affliction, de rage et même de honte devant la situation chaotique d'Haïti. Le rap haïtien a donc une fonction un peu plus cathartique que politique.

Abstract

This doctoral thesis is based on the self-training and the subjectivation side of the practice of rap music, both aspects are until there unexplored in this musical practice. It examines the way that individual become a competent rapper, according to the criteria implicitly created in the community practice around of rap music in the Haiti's political and economical context. It also reviews the construction of the rapper actors, based on the analysis of composite datas: text musics, video clips, biographical datas picked up from interviews with rappers and rap fans at Port-au-Prince, between 2013 and 2016. The proposed ideas are developed according to the epistemological, theoretic, and methodological filiation of the biographical approach. The picked datas allow us to understand that being a rapper depends on complex relations between informal and formal knowledges, on deferent moments of self-training process in whishes individual is confronted with knowledge challenge and self-challenge. Not necessarily an "engaged music", the haitian rap is a "lamentation music", a way for haitian rappers and rap fans to express their pain. In other words, because it does not catalyze serious collective movements, this music is rather a way for young people who want to express their feelings of despair, affliction, rage and even their shame in front of Haiti's chaotic situation. The Haitian rap has a most cathartic function rather than a political one.

Mots-clés

Rap haïtien, communauté d'expérience et de sens, résonance biographique, devenir rappeur, autoformation, processus de subjectivation, soi souffrant, « musique de lamentation ».

Table des matières

Résumé	iii
Table des matières	vii
Remerciements	ix
Introduction	1
Première partie : Exploration et contextualisation	9
Chapitre 1 : La culture hip-hop	10
1.1 Qu'est-ce que le hip-hop ?	11
1.2 Inscription dans l'histoire	14
1.2.1 <i>La traite négrière</i>	15
1.2.2 <i>L'esclavage aux Etats-Unis</i>	18
1.3 La musique afro-américaine, une histoire de fabrication.....	23
1.4 La naissance du rap et de la culture hip-hop.....	31
1.5 Le développement du rap.....	38
Chapitre 2 : Le rap en Haïti	44
2.1 L'émergence du rap en Haïti.....	44
2.2 Rap créole ou rap haïtien ?.....	52
2.3 L'évolution du rap en Haïti.....	59
Chapitre 3 : Le rap entre prénotions et constructions savantes	70
3.1 Les appréhensions premières du rap	72
3.1.1 <i>Le versant indésirable du rap : la violence comme argument</i>	78
3.1.2 <i>Le rap ou la reproduction des clichés sexistes et misogynes</i>	85
3.2 Au-delà des <i>a priori</i> : la pulsation rap au cœur des sciences humaines et sociales	103
Chapitre 4 : Haïti, le diagnostic de la défaillance	117
4.1 Un discours morbide	118
4.2 Aux sources du diagnostic : des problèmes réels qui interpellent	129
4.3 Les statistiques d'une détérioration	136
Chapitre 5 : Le choix d'un outil conceptuel	149
5.1 Détour théorique : l'ordre biographique comme catégorie analytique	150
5.2 Ancrage théorique	153

5.3	Eléments de définition	157
5.4	La construction d'un ordre biographique.....	160
Chapitre 6 : La société haïtienne :les lieux d'un ordre biographique déconcertant		164
6.1	L'expérience de l'abandon.....	165
6.2	Un imaginaire de partance	174
6.3	La production d'un soi souffrant.....	182
Deuxième partie : Démarche.....		195
Chapitre 7 : Précisions méthodologiques.....		196
7.1	Définition du «terrain » de l'étude.....	197
7.2	La construction des matériaux empiriques	201
Chapitre 8 : Processus de mise en sens		213
8.1	Profil des sujets rencontrés	213
8.2	Posture autoréflexive	226
8.3	Méthode d'analyse	230
Troisième partie : Compréhension.....		235
Chapitre 9 : Le devenir rappeur.....		235
9.1	Le rap, un lieu de socialisation	237
9.2	La construction du rappeur pratiquant :articulation de savoirs... à travers une pratique	250
9.3	La passion d'être rappeur et le défi de soi	273
9.4	Récit d'auto-formation : le rap en poétique d'action	280
Chapitre 10 : Le rap : une voie alternative de subjectivation.....		288
10.1	La passerelle rap, un lieu de liberté	290
10.2	L'ancrage et la résonance biographique du rap haïtien	296
10.3	Les figures du rappeur-sujet.....	302
10.4	Engagement ou <i>dégagement</i> ?Autour de la fonction politique du rap haïtien.....	315
Conclusion générale.....		330
Références bibliographiques		340
Lexique.....		358
Annexes		I

Remerciements

Cette thèse aurait été impossible sans la contribution inconditionnelle d'un certain nombre de personnes qui m'ont aidé dans ce travail. Je tiens à remercier tous ceux et celles qui, d'une manière ou d'une autre, m'ont permis de mener à terme cette recherche. Que ma gratitude leur soit ici exprimée.

C'est également l'occasion de remercier tous ceux qui ont participé à ma formation et qui ont insufflé en moi l'ardent désir de grandir intellectuellement et la conviction que je pourrais aller le plus loin possible sur le plan académique. En ce sens, je remercie mon père Frédérick Lizaire et ma mère Ghislaine Léandre, de regrettée mémoire, qui ont su me témoigner leur confiance. Je remercie également ma belle-mère Carmen Boyer qui a tout fait pour convaincre la direction de l'école nationale de Léon de m'inscrire en première année scolaire à l'âge de 7 ans. C'est aussi une noble occasion de remercier Maître Antonio qui ne cessait pas de témoigner auprès de mon père, avec l'assurance la plus ferme, que j'irais loin dans mes études et que je deviendrais « quelqu'un » de respectable dans la société haïtienne. J'ai mis du temps à découvrir combien ses propos étaient ancrés en moi et à quel point ils propulsaient mon désir d'apprendre.

Mes remerciements s'adressent à ma directrice de thèse, Christine Delory-Momberger, professeur en sciences de l'éducation qui, en 2011, en accord avec Jean Jacques Schaller, maître de conférences HDR, m'a accueilli en UFR sciences de l'éducation (master MERFA) à l'Université Paris 13-Sorbonne Paris cité. Cela m'a permis non seulement de faire des études qui m'intéressaient vraiment mais surtout de découvrir un cadre réflexif approprié à mes préoccupations intellectuelles. Je veux parler de la recherche biographique, un cadre théorique et épistémologique qui, dans le domaine de la production scientifique, accorde une grande considération aux expériences singulières de l'individu humain et à ce que celui-ci fait de ce qui lui arrive dans les environnements socio-historiques et culturels dans lesquels se déploie son existence.

L'encadrement de ma directrice de thèse a été une belle expérience d'apprentissage. La confiance et la compréhension qu'elle m'a témoignées ont été d'une grande importance pour moi

dans cette aventure intellectuelle. Pour en avoir fait l'expérience, je l'aurai compris : dans cette expérience difficile qu'est la réalisation d'une thèse, un doctorant a grandement besoin de se sentir compris et estimé par son directeur ou sa directrice de thèse, très souvent un modèle à imiter. C'est peut-être l'un des plus puissants facteurs de motivation dans la réalisation d'une thèse. Je ne peux qu'en remercier ma directrice de thèse.

Je remercie ici Jerry Michel qui m'a témoigné de son amitié sans faille. Je le remercie ici pour son franc support sans lequel il me serait très difficile de faire ce travail. Il saura bien ce dont je parle. Mes remerciements s'adressent aussi à la famille Lindor, particulièrement à Marie-Michelle et Roseline Lindor qui se sont révélées sans bornes dans leur élan à toujours aider les autres. Je leur serai toujours reconnaissant. Merci de votre sincère amitié et de votre aide inestimable, mes dames !

Je suis particulièrement reconnaissant envers ma femme, Fanise Jasmin qui, par sa compréhension, ses multiples supports, son courage, m'a aidé à avancer dans le long processus de réalisation de cette thèse. Ces propos tiennent lieu de félicitation pour cette femme qui a tout fait pour m'aider à réaliser mon rêve. Avec ma fille Eva-Faelie, elle a souvent souffert des inconvénients occasionnés par la consécration de mon temps à ce travail de thèse. Il m'a fallu m'écarter d'offres d'emploi qui auraient pu améliorer notre revenu et mes longs séjours d'études à Paris dans le cadre de mes activités de thèse ont créé un manque affectif. Je témoigne ici ma reconnaissance envers ma femme et ma fille.

Je dis un grand merci à des collègues et amis qui, sans même s'en rendre compte, m'ont aidé à mobiliser l'énergie nécessaire pour avancer dans mon travail. En ce sens, je remercie particulièrement Smith Chéry, Jameson Primé et Sandy Larose.

Un remerciement spécial et sincère est adressé à tous les rappeurs et fans de rap qui ont accepté de participer à cette recherche. Je ne cite pas de noms pour ne pas susciter de la jalousie. Sans eux, cette thèse serait impossible.

Je veux remercier particulièrement le rectorat de l'Université d'Etat d'Haïti (où j'exerce la fonction de chargé de cours) qui m'a octroyé un support financier pour des déplacements à l'étranger dans le cadre de mes activités de recherche. Je remercie également l'Agence Universitaire de la Francophonie pour le support financier qu'elle m'a accordé par le biais de l'Université d'Etat d'Haïti.

Je remercie d'autres collègues et amis qui m'ont apporté un support indispensable à des moments difficiles. Je cite Edberge Valbrun, Djems Olivier, Gemson, Jules Armand Joseph, Gens François, Lesly Pierre, etc. Un remerciement spécial est adressé à mon collègue Johnson Chéry pour ses mots d'encouragement et son aide si précieuse.

Introduction

Depuis les années 1980¹, le rap est apparu en Haïti et s'y est progressivement développé jusqu'à devenir, à l'heure actuelle, l'un des genres musicaux les plus appréciés dans ce pays caribéen. A partir de la décennie suivante, cette musique a commencé à connaître une extension considérable sur le territoire haïtien grâce à l'engouement qu'elle a rencontré surtout chez les jeunes citadins. En effet vers le milieu des années 1990, on a vu apparaître un ensemble de groupes musicaux formés de jeunes rappeurs — parfois avec des rappeuses à leurs côtés — provenant majoritairement des quartiers populaires de Port-au-Prince, la capitale d'Haïti. Ces premiers groupes de rap ont disparu mais leurs œuvres restent comme un témoignage indélébile de la passion de leurs membres à vouloir évoluer dans la pratique de cette sonorité étrange pour plus d'un à l'époque. D'autres rappeurs et de groupes de rap ont émergé dans les années suivantes pour disparaître à leur tour après avoir récolté leur part de popularité auprès d'un public grandissant, formé de fans friands de ce son scandé mi-parlé mi-chanté. Aujourd'hui encore, il existe beaucoup de rappeurs et de rappeuses qui, individuellement ou au sein d'un groupe, s'imposent ou tentent de s'imposer sur la scène musicale haïtienne. Un constat est donc certain : en Haïti ce qu'on appelle « rap créole » — une appellation qui mérite d'être déconstruite — continue de se développer en séduisant enfants et adolescents tout en gardant sa popularité auprès des jeunes adultes qui en sont devenus de fidèles adeptes ou de simples habitués. Ainsi le rap aura-t-il frayé son chemin dans le milieu grâce à la fascination qu'il a suscitée chez les jeunes du fait de son rythme et de par ce qu'il charrie en termes de figures de style, de *flow*, de messages véhiculés, de valeur, de mode vestimentaire, etc. Cette musique s'impose bel et bien dans le décor sonore des villes et campagnes haïtiennes et accompagne des individus dans leurs activités ordinaires.

Le développement de la pratique du rap en Haïti attirait l'attention de l'adolescent que j'étais à la fin des années 1990. Très vaguement, je me questionnais particulièrement sur les raisons pouvant expliquer l'enthousiasme de beaucoup de jeunes envers ce genre musical. Mais mes interrogations demeuraient pendantes et je ne cherchais pas nécessairement de réponses. Il

¹*Vakans*, le premier titre du Rap haïtien, a été produit par le chanteur Master DJI en 1982.

aura fallu plus d'une douzaine d'années pour que s'élabore véritablement mon intérêt euristique envers le rap. En effet, au cours de mes études de master 2 à l'Université Paris 13-Sorbonne Paris cité, j'ai eu l'opportunité de lier connaissance avec les intérêts de recherche du centre interuniversitaire Expérience, Ressources Culturelles, Education (EXPERICE) qui se donne pour tâche, entre autres, d'analyser les processus d'élaboration des savoirs non formels acquis par un sujet apprenant au fil de ses expériences et des diverses interactions qu'il entretient avec ses environnements historique, socio-économique, culturel et politique. Ce laboratoire de recherche s'intéresse également au processus de construction de l'individu-sujet dans l'espace pluriel où il déploie son existence. EXPERICE accorde donc une place importante à la recherche biographique dont l'objet se situe dans l'interface du singulier et du collectif, avec pour finalité de rendre compte de la manière dont les individus élaborent leurs expériences et font signifier les situations et les événements de leur existence (Delory-Momberger, 2009). Voilà un paradigme qui m'a attiré et porté à développer une posture particulière dans ma manière de regarder les objets suscitant ma curiosité. De là étant, je suis devenu comme mieux *outillé* théoriquement pour bien formuler et cadrer mes préoccupations intellectuelles.

En voyant dans le rap un véritable objet de réflexion pour les sciences humaines et sociales, comme par un déclic difficilement repérable, j'ai été amené à revenir sur ma première question concernant ce genre musical, cette fois-ci avec plus de détermination. Et je me suis rendu compte que cette question en entraînait bien d'autres nécessairement. Car pour être saisi dans sa complexité, le rap, en tant que pratique musicale, exige un travail réflexif autour de ses diverses facettes. Dès lors, certaines questions se révèlent être inéluctables. En m'aventurant un peu plus dans une réflexivité sur le rap, ma première question a subi une modification pour devenir plus précise. Je me demande quels éléments de contexte et quelles sont les pratiques et les compétences (mises en œuvre par les rappeurs) qui permettent de comprendre le développement du rap en Haïti ? Face à cette interrogation, j'ai compris la nécessité de regarder de plus près le rap haïtien dans son sens et dans sa portée politique.

Dès ses premiers balbutiements, le rap haïtien a servi de canal à ses pratiquants pour exprimer les difficultés de leurs conditions de vie. En effet, à partir d'une analyse menée sur quelques textes relevant d'un rap souvent qualifié de contestataire, on peut observer que ces œuvres mettent en exergue les difficultés d'existence des plus démunis, surtout celles des jeunes des quartiers populaires, qui sont sans emploi pour la grande majorité et qui ne bénéficient

d'aucun programme de protection sociale de la part de l'État haïtien. D'autres problèmes sociaux y sont abordés : la situation des enfants des rues, la dégradation de l'environnement physique, le rapport de domination entre riches et pauvres, l'exclusion et la stigmatisation des plus pauvres, le mode d'agissement des gouvernants, le déclin des valeurs morales, etc. Ce sont, entre autres, des indicateurs d'un diagnostic explicite posé par quelques rappers, lequel diagnostic s'exprime à travers un slogan très révélateur : « *granmoun yo echwe* »² [Les aînés ont échoué].

Comme c'est le cas aux États-Unis et en France (Lapassade & Rousselot, 1990), si le rap sert d'espace à ces jeunes Haïtiens pour faire entendre une parole sur différentes modalités de leur existence, c'est surtout à partir du déclin de la dictature des Duvalier en 1986 (Rudel, 1994) qu'il lui a été possible de se développer. Dès lors, l'on comprend que c'est dans le contexte d'une libération de la parole qu'il faut situer l'extension du rap en Haïti. En effet, après 29 ans de dictature, la population haïtienne réclamait de la justice sociale, du progrès socio-économique, de la transparence au sein de l'administration publique, un pouvoir politique de type démocratique où prédominent les lois et la liberté d'expression pour tous, etc. Les rappers ont emboîté le pas de l'opinion publique pour dire à leur manière ce qui à leurs yeux devait être dit.

Le combat que mènent les rappers contestataires à travers leur musique n'est pas un pari gagné d'avance, à bien les écouter ; ils luttent non seulement pour le respect et la valorisation du rap haïtien mais aussi pour la reconnaissance et la valorisation de leur talent en tant qu'artistes. Bien établies en sciences humaines et sociales, les théories de la reconnaissance (Honneth, 2002 ; Châtel, 2007) peuvent permettre de saisir le sens de ce type de messages : refusant d'être condamnés à l'inexistence sociale, ces rappers cherchent à se faire connaître et à faire reconnaître leur valeur au sein de l'espace socio-politique. Ils tentent de défendre leur dignité à travers la pratique de ce genre musical. La résistance de ces acteurs a permis au « *rap créole* », de connaître un succès évident depuis la fin des années 1990. L'un des signes de ce succès est peut-être la tentative de certains politiciens de chercher de la popularité en mettant à leurs côtés un ou plusieurs rappers connus lors des campagnes électorales³. Je me demande dès lors comment et à quelles conditions le rap haïtien a évolué en tant que pratique sociale pour se créer la place qu'il a actuellement dans le contexte haïtien. Dans une tentative de réponse à cette

²Ce titre est tiré de l'album *Jiskobou* de Barikad Crew (2008), l'un des groupes de rappers les plus populaires en Haïti actuellement.

³ Lors des élections présidentielles en 2010, le rappeur très connu Izolan a participé activement à la campagne de la candidate Mirlande Manigat.

question, on ne peut ne pas prendre en compte le point de vue des principaux acteurs, en l'occurrence les rappers haïtiens, concernant leur pratique musicale. Il est important de comprendre quel sens le rappeur accorde à sa pratique. Cette question fait appel à des réflexions bien alimentées non seulement sur le rapport que ces acteurs développent avec cette musique mais aussi sur les représentations et pratiques qu'ils entretiennent autour de celle-ci.

Malheureusement très peu d'études ont été consacrées au rap haïtien. Les rares réflexions qui ont porté sur cette pratique musicale dans le contexte haïtien sont des travaux académiques⁴ de niveau licence et de master. Il y a donc un très grand vide à combler en matière de recherche concernant la pratique du rap en Haïti. De manière plus générale, on peut constater qu'il existe un déficit flagrant de productions scientifiques autour des pratiques musicales existant dans ce pays. Certes, il existe quelques rares travaux de recherche où sont mis en exergue des éléments de réflexion sur le compas direct (Negrit, 2000). On peut citer ce fameux texte sur *l'histoire du style musical haïtien* (Dauphin, 2014) qui est précédé d'un travail important réalisé par l'historien haïtien Jean Fouchard (1988). Mais ces travaux se révèlent nettement insuffisants tellement il y a matière à creuser dans ce champ de recherche en Haïti. De plus, aucun d'entre eux ne s'est intéressé à saisir le sens que les acteurs accordent à leurs pratiques musicales ni à la manière dont ceux-ci s'y prennent pour construire leur savoir-faire dans le domaine. Tout se passe comme si, dans ce pays, les pratiques musicales étaient un champ d'investigation à reléguer au second plan.

Pourtant, la réalité haïtienne a donné lieu à d'intéressants travaux de recherche dans le champ des sciences humaines et sociales. Relevant pour la plupart de l'histoire, des sciences politiques et économiques, de la sociologie des religions, ces travaux portent le plus souvent sur le processus de constitution de la nation haïtienne (Trouillot, 1986 ; Barthélemy, 1990, 2000), l'idéologie de couleur (Labelle, 1978 ; Giafferi-Dombre, 2007 ; Morquette, 2014), la culture haïtienne, avec un accent particulier sur le vodou (Price-Mars, 1928, 1956 ; Hurbon, 1979, 1987, 2002 ; Casimir, 2001), l'économie haïtienne (Joachim, 1979 ; Anglade, 1984 ; Mathurin & al, 1989 ; Francisque, 1986), les mouvements populaires et les périodes de transition politique

⁴Premièrement, je cite Jameson Primé qui a réalisé son mémoire de master 2 en sociologie sur le rap haïtien en 2012 à l'Université Paris 8. En 2015, Sandy Larose a réfléchi sur « Le hip-hop en Haïti (1982-2010) : de la lutte pour la reconnaissance à la construction socioculturelle », pour obtenir son diplôme de maîtrise à l'Université d'État d'Haïti. En 2016, Lesly Pierre a également présenté un mémoire de licence portant sur « La place du rap kreyòl dans la construction identitaire de ses adeptes en Haïti » à la faculté des sciences humaines de l'Université d'État d'Haïti.

(Pierre-Etienne, 2007 ; Paul-Austin, 2012 ; Michel, 2012), la violence politique (Gilles, 2008), l'éducation (Joint, 2007; François, 2010), l'avenir du pays (Rainhorn, 2012), etc. Ces travaux, en dépit de leur grande importance pour l'analyse des pans spécifiques de la réalité haïtienne, comportent une faiblesse majeure : ils ne permettent de saisir ni les multiples retombées des transformations de la société haïtienne sur les individus en particulier, ni les modalités subjectives de réception des effets de ces mutations profondes et nombreuses. Ils n'offrent pas un cadre opérationnel permettant de comprendre les pratiques sociales qui rythment le quotidien des individus. Celui ou celle qui prend pour objet de réflexion les pratiques musicales en Haïti doit composer avec ce fait.

Dans un tel contexte, un travail de recherche portant sur la pratique du rap en Haïti est une contribution modeste mais utile. Une telle étude a une double utilité scientifique et sociale. En effet, la musique rap peut être considérée comme une fenêtre ouverte sur certains aspects de la dynamique sociale haïtienne ; étant donnée la place qu'elle occupe dans le quotidien de ses fans, jeunes et nombreux, cette pratique musicale mérite une attention soutenue. Une compréhension claire de la place du rap auprès de ses adeptes pourrait être un atout pour les décideurs qui voudraient mettre en place une politique culturelle en Haïti. Rédigée sur la dimension d'auto-formation et de subjectivation du rap haïtien, cette présente thèse peut être prise pour une modeste contribution à la recherche scientifique dans ce domaine. C'est aussi une modeste contribution aux savoirs construits sur le plan international autour de ce genre musical car ces deux aspects n'ont pas encore été explorés dans les travaux de réflexion disponibles sur la musique rap.

Ce qui m'interpelle particulièrement dans la pratique du rap en Haïti, ce sont surtout les formes de savoirs et de savoir-faire que les rappeurs construisent en évoluant dans le champ. Plusieurs auteurs sont unanimes à reconnaître que le rap est une pratique où sont mises en évidence tout un ensemble d'aptitudes de la part des pratiquants (Lapassade & Rousselot, 1990 ; Molinero, 2009). A vrai dire, exercer en tant que rappeur requiert des capacités spécifiques : pouvoir improviser, développer des habiletés linguistiques — par exemple pouvoir utiliser un registre et un argot particuliers —, pratiquer une certaine oralité poétique, maîtriser des techniques *récitatives*, savoir se mettre en scène, etc. Le DJ (disk jockey), quant à lui, doit pouvoir maîtriser des techniques de piratage sonore et de mixage, c'est-à-dire faire des manipulations manuelles du disque permettant d'obtenir des effets sonores répétitifs, rythmés,

des ralentissements de cadence, des effets de bégaiement, etc. De ce fait, je peux avancer que le rap et la culture hip-hop en général constituent de véritables espaces où s'élaborent des savoirs et savoir-faire. Or, les rappeurs pratiquants n'ont pas appris à faire du rap dans un dispositif formel élaboré à cette fin. Il s'agit plutôt d'une forme de savoirs acquis de manière informelle dans une pratique qui n'a pas été préalablement constituée avec la finalité de permettre à l'individu d'apprendre. Pourtant cette pratique exerce une influence déterminante sur l'apprenant. J'en déduis que le rap en tant que pratique sociale complexe, avec son potentiel d'effets éducatifs, constitue pour l'individu qui s'y adonne une énorme source d'opportunités d'apprendre.

Néanmoins, il ne s'agit pas ici d'une influence unilatérale : en même temps que l'individu acquiert des formes de savoirs formels ou non-formels à travers sa pratique, il contribue également à la construction et à la déconstruction-reconstruction permanente de celle-ci. A partir de son travail autour du concept de « lieu apprenant », J-J. Schaller (2007) a montré que les « lieux » se forment et *apprennent* constamment comme les sujets qui les pratiquent. Une telle idée me permet d'envisager de saisir les diverses formes d'apprentissage mis en œuvre par le rappeur avec un regard particulier sur les jeux d'inter-influence qui se jouent entre celui-ci et sa pratique. Dans ce cadre-là, je m'interroge autour du devenir rappeur et du processus de construction des savoirs qui circulent au sein de la pratique du rap. Comment devient-on rappeur pratiquant ? Il est clair que n'importe qui ne peut pas s'affirmer comme rappeur, même si c'est par un apprentissage informel qu'on le devient. Le devenir rappeur est un processus complexe d'articulation de savoirs, de savoir-faire et de savoir-être ; c'est ce dit processus qui m'intéresse en réalisant cette thèse. Sur cette voie, je suis confronté à des questions difficiles. Par exemple, à quelles conditions et à quel moment un individu lambda devient-il un rappeur à part entière ? Comment reconnaître un rappeur digne de ce nom ? Si avant de devenir rappeur on a été fan du rap, quelle est la limite entre l'amateurisme et le professionnalisme dans le rap ? Plus précisément, comment cesser d'être un rappeur amateur pour devenir un rappeur professionnel ?

J'ai tenté de proposer quelques éléments de réponse à ce questionnement. Mais plus particulièrement, je me suis laissé guider par une question principale : à travers la pratique du rap, qu'apprend le rappeur et comment construit-il ses apprentissages en lien avec sa construction en tant que sujet apprenant ? Cette interrogation m'a servi de fil conducteur tout au cours du processus de réalisation de cette thèse. Elle va de pair avec l'idée d'un apprentissage biographique où l'individu dégage inévitablement une compréhension et une représentation de

ses pratiques et des divers événements qui marquent son existence en tant qu'acteur, pour se définir, se positionner et apprendre de son environnement socio-historique, culturel et institutionnel (Delory-Momberger, 2009, op.cit.).

La réflexion proposée se base sur des données composites construites à partir des textes de musique, d'autres œuvres artistiques et des entretiens de recherche biographique menés auprès d'une vingtaine de rappeurs et de fans de rap évoluant à Port-au-Prince. J'ai d'abord procédé à un travail de confrontation de mon objet — et des diverses questions qui l'accompagnent — à un ensemble de ressources théoriques, tout en analysant un éventail de textes du rap haïtien et d'autres genres musicaux se pratiquant en Haïti ; ensuite, j'ai mené des entretiens auprès des rappeurs et des fans de rap. Tout au cours de la phase d'entretiens, il y a eu une itération incessante entre les éléments théoriques mobilisables et les données collectées auprès de mes informateurs. Les informations ayant été recueillies et organisées dans mon cadre d'analyse, je les ai restituées auprès de mes informateurs dans le souci de leur faire un retour informatif. Ainsi ai-je pu vérifier des informations que j'ai réunies préalablement. Enfin, j'ai procédé à un second niveau d'analyse où mon objet a été traité en lien avec les divers matériaux issus de la phase de restitution.

Mes analyses se situent dans la filiation théorique, épistémologique et méthodologique de la recherche biographique, courant de recherche qui vise à saisir la singularité du parcours de l'individu dans des contextes sociohistoriques et politiques particuliers. Je me suis particulièrement référé à des travaux de recherche portant sur l'apprentissage informel en sciences de l'éducation, l'herméneutique (Grondin, 2006 ; Berner & Thouard, 2008), l'art engagé, la biographisation (Delory-Momberger, 2009, op. cit.), l'action collective, le processus de subjectivation, etc. Grâce au dispositif méthodologique mis en place, j'ai pu mettre en évidence les formes d'apprentissages que se reconnaissent les rappeurs haïtiens à travers leurs pratiques, des éléments de leurs expériences construites et de leur vécu biographié.

Dans ma démarche qui se veut qualitative, j'ai compris la nécessité de créer un espace de dialogue respectant et valorisant la parole des acteurs concernés car ils sont mieux placés pour déterminer le sens de leur pratique et de ce qu'ils apprennent à travers ce qu'ils font. Il y a, en sous-basement d'une telle posture, la reconnaissance d'une exigence d'ordre éthique et épistémologique m'invitant à ne pas tomber dans des *a priori* et, donc, dans le piège d'un réductionnisme aveuglant (Mercier, 2004). Ainsi, la recherche biographique a contribué à saisir

la complexité du rap dans sa dimension d'autoformation et de subjectivation en considérant les spécificités du contexte historique, socio-économique, politique et culturel d'Haïti au cours des trois dernières décennies.

Cette thèse se compose de trois (3) parties et de dix (10) chapitres. La première partie consiste en un exercice d'exploration et de contextualisation permettant de situer la pratique du rap en Haïti. Les deux dernières parties portent respectivement sur les précisions relatives à la méthodologie adoptée pour collecter les données et sur les analyses et interprétations que j'en ai dégagées. Les six premiers chapitres abordent le rap et la culture hip hop en général, les particularités du rap haïtien, les discours profanes et savants auxquels ce genre musical donne lieu, la situation socio-économique d'Haïti et les représentations sociales qui en découlent et un détour théorique par la notion d'« ordre biographique » pour mieux appréhender les caractéristiques de la société haïtienne actuelle. Aux 7^e et 8^e chapitres, je présente en détail la démarche empruntée pour mener l'étude. Enfin, dans les chapitres 9 et 10, j'ai traité respectivement des questions concernant le devenir rappeur et la dimension de subjectivation du rap. Ce dernier point ouvre la voie à une déconstruction de la notion de « musique engagée » en prenant pour objet d'analyse la pratique d'un rap qualifié de « conscient » et celle de la « musique racine » dans le contexte socio-économique, politique, culturel d'Haïti de 1986 à nos jours. Certaines considérations me permettent de proposer ce que j'appelle une « musique de lamentation », une notion beaucoup plus appropriée pour qualifier ce que l'on désigne comme une musique engagée en Haïti.

Première partie : Exploration et contextualisation

Chapitre 1 : La culture hip-hop

Partons d'un fait très significatif. Il y a exactement 39 ans depuis que le single rap *Rapper's Delight* a été produit. Cette musique a été très vite popularisée aux États-Unis d'Amérique. C'était indubitablement un succès. Un succès d'autant plus grand et inattendu que c'était la première chanson de rap, un coup d'essai qui allait contribuer à frayer la voie à l'essor planétaire d'un genre musical et, plus largement, d'une culture urbaine : le hip-hop. Qu'entend-on par la culture hip-hop ? D'où vient cette culture ? Qu'est-ce que le rap ? Autant de questions qui méritent d'être abordées et clarifiées au préalable. Car si la culture hip-hop et la musique rap ont fini par s'étendre à travers le monde jusqu'à s'incruster dans la vie ordinaire de nombreux individus, il n'est pourtant pas facile de les définir. La musique rap fait encore l'objet de prénotions, de raccourcis et d'amalgames qui prêtent à confusion. C'est pourquoi il est important d'apporter ici, pour la clarté de ma réflexion, des éléments de définition, de mise en contexte et de clarification qui permettent d'éclairer les contours de la culture hip-hop en général et du rap en particulier. C'est le pari de ce premier chapitre de mon travail. J'invite le lecteur à prendre connaissance d'une passionnante aventure, celle de l'émergence et de l'expansion de la culture hip-hop. Ainsi verra-t-il l'intrication entre la production de cette culture de rue dans les contextes sociopolitiques qui lui ont donné naissance et certaines pratiques de vie de ceux qui, consciemment ou non, ont contribué — et qui contribuent encore — à son élaboration et à sa diffusion.

Il ne s'agit pas simplement de retracer l'histoire du hip-hop et du rap ; ce serait peu pertinent dans la mesure où d'autres travaux ont abondamment été menés sur ce sujet. Progressivement, le lecteur sera certes amené à découvrir à quel point ces travaux sont utiles pour camper les cadres de l'émergence et du développement de ces pratiques. Mais mon intérêt se dirige beaucoup plus vers une compréhension de la manière dont les porteurs de la culture hip-hop, particulièrement les rappeurs, s'y prennent pour produire une pratique culturelle qui a su se pérenniser et se répandre dans divers recoins de la planète. C'est une histoire de fabrication et de passion créatrice. Reste à savoir quelle ambiance biographique a favorisé l'apparition de la culture hip-

hop ? C'est là où la littérature disponible sur cette question se révèle indispensable. Peut-il y avoir, en effet, une pratique sociale dépourvue de toute histoire ?

1.1 Qu'est-ce que le hip-hop ?

Entre les termes « rap » et « hip-hop », il y a une différence ; il n'est pas vain de le préciser dès le premier abord. Car l'usage de ces deux termes peuvent parfois prêter à des confusions, surtout pour ceux qui ne sont pas habitués au lexique du rap. On peut parfois entendre parler du terme « hip-hop music », ce qui ne manque pas de renforcer les confusions. Il est nécessaire de définir ces deux notions interdépendantes. Commençons d'abord par aborder la culture « hip-hop » pour ensuite la situer par rapport à la musique rap. Provenant de l'argot noir américain, deux mots se combinent pour nommer une pratique multiforme : « hip » et « hop ». Le « hip » dérive de l'américain « hep » qui veut dire « être affranchi, à la cool » (Bazin, 1995 : 17). C'est un argot de rue partagé par les Noirs des ghettos américains. Ce mode de parler se caractérise par l'usage d'un type particulier de vocabulaires, de styles, de rythmes, etc). Le second terme provient du verbe « to hop » (qui signifie sauter, danser). Comme on peut le remarquer, l'association de ces deux mots (hip-hop) semble, à première vue, ne pas signifier grand-chose. Il faudrait se référer à l'histoire et les pratiques que charrie ce mot composé pour y voir plus clairement. Ce détour nous permettra de nous rendre compte de la construction de sens dont a fait l'objet la notion de « hip-hop » avant même d'être reconnue comme une pratique culturelle plurielle.

L'origine du terme soulève des controverses. Fab 5 Freddy situe l'apparition du terme « hip-hop » au milieu des années 1970, dans une phrase que DJ Hollywood aimait lancer à partir de son micro d'animateur ; à titre de commentaires aux disques qu'il faisait tourner, il disait souvent : « *The hip-hop the hippy hippy hyppy hop and you don't stop* » (Fab 5 Freddy, 1992: 63). D'après S.H Fernando (2000), l'usage du terme « hip-hop » est un peu plus ancien : des jeunes Afro-Américains y recouraient dans les années 1950 pour parler des soirées dansantes. Selon lui, le pionnier Afrika Banbaataa aurait procédé à la redéfinition du terme hip-hop au milieu des années 1970, c'est à partir de là que celui-ci a pris le sens d'une culture urbaine multidimensionnelle. On utilisait le néologisme d'abord dans une communauté de pratiquants et d'adeptes avant de l'imposer dans la langue ordinaire.

De multiples réponses peuvent être proposées à la question de savoir ce que c'est que le hip-hop. En effet, le hip-hop peut renvoyer à la fois à une culture de rue, à un mode de vie, un style

vestimentaire, une danse, etc. Hugues Bazin a voulu rendre compte de la complexité de cette pratique en lui reconnaissant « *un langage, une manière de vie, un état d'esprit, des signes de reconnaissance, le sentiment d'une appartenance revendiquée ou attribuée, une histoire, une mémoire et une prospective, une économie.* » (Bazin, 1995 : 17). Cet auteur voit dans le hip-hop une culture populaire, un mouvement de conscience et des expressions artistiques. Il a le mérite d'avoir pensé à présenter les indicateurs qui puissent permettre de saisir l'esprit du hip-hop en tant que pratique multidimensionnelle avant de le schématiser comme il est courant de le faire. Il parle d'un état d'esprit propre au hip-hop ; tout se passe comme si l'on devait, pour être un pratiquant du hip-hop, cultiver une particulière disposition d'être, laquelle est liée à des modes de vie et d'expression artistique, des attitudes, etc. Associé à un style de vie, à la maîtrise de son art, à des modes de discours qui traverse celui-ci, l'état d'esprit contribue, selon Bazin (ibid.) à faire la force du message et des pratiques artistiques du hip-hop. Il marche de pair avec un ensemble d'attitudes positives à cultiver : des manières de penser, de parler aux autres, de saluer, de manifester son respect à l'endroit des gens, etc.

Par ailleurs, il y a une manière de parler, un langage de rue qui permet de reconnaître le hip-hop. Le style d'expression, la teneur et la richesse de ce langage est l'un des aspects qui attirent beaucoup plus d'attention. Le langage du hip-hop se construit continuellement ; il emprunte ses vocabulaires à des scènes de la vie quotidienne, à des avancées technologiques, à la terminologie des studios d'enregistrement, à la littérature classique, etc. Ainsi, il s'alimente progressivement. Il y a un ensemble de termes qui, s'apparentant à la culture hip-hop, arrivent à s'imposer dans le langage ordinaire : le beat, le flow, le vibe, le sample, le scratch, le "clash" (accrochage, dispute), le « beef » ou « battle » (bataille), les lyrics, free style, le break, le sound system, le crew, etc. L'argot du hip-hop n'est pas figé ; il s'élabore très souvent en fonction des goûts, des choix et de la créativité d'un acteur. Même si le pratiquant détient un langage qui permet de l'associer à la culture hip-hop, il a quand même une particularité quant à la manière de s'exprimer. Ce qui fait souvent la singularité d'un pratiquant du hip-hop, c'est surtout son niveau de langage, son style d'expression, les vocabulaires, le ton qu'il choisit, etc. Car, puisqu'il s'agit de l'utilisation d'un langage on peut comprendre que tout un ensemble de facteurs concourent à dessiner le style particulier d'un individu : l'histoire, la socialisation, les expériences singulières, les relations interpersonnelles de celui-ci sont autant de paramètres qu'il faut analyser si l'on veut comprendre pourquoi il utilise tel type de vocabulaires. Par exemple, selon qu'il se voit

comme un rappeur *bad boy* ou quelqu'un qui fait un rap dit « conscient », le langage d'un pratiquant ne sera pas le même. Le premier sera beaucoup plus enclin à faire usage d'un vocabulaire le plus souvent qualifié de « vulgaire », comprenant de gros mots. Tout compte fait, on peut dire que le langage du hip-hop se nourrit à partir des singularités mais il parvient en même temps à garder une particularité que partage tout pratiquant ; c'est ce qui fait que, par une manière spécifique de parler, on peut reconnaître un pratiquant de la culture hip-hop.

Un autre indicateur contribue très souvent à faire reconnaître un pratiquant de la culture hip-hop, c'est le style vestimentaire. Si l'habit ne fait pas le pratiquant du hip-hop, dans une certaine mesure, il permet tout au moins de le reconnaître⁵. La culture hip-hop est souvent associée à un style vestimentaire particulier. Les pratiquants et adeptes portent généralement des vêtements et des chaussures de sport relativement larges, des boucles d'oreilles, des casquettes à contre sens, etc. Certains s'entourent le front d'un mouchoir fermement lié et dont le nœud se trouvant à l'arrière.

Si un style vestimentaire, un argot et certaines attitudes particulières peuvent permettre de reconnaître un pratiquant du hip-hop, ils peuvent tout aussi bien conduire à une vision caricaturale de cette culture urbaine. Qui dit vision caricaturale, dit très souvent idées arrêtées, prénotions, préjugées et donc impossibilité d'une réelle compréhension. C'est la raison pour laquelle il faut prendre une distance critique quant à la manière de regarder le hip-hop. Et c'est pourquoi aussi j'estime nécessaire de commencer une présentation de la culture hip-hop de cette manière un peu ordinaire, c'est-à-dire en attirant l'attention sur les signes distinctifs permettant d'identifier un pratiquant du hip-hop.

Mais ne restons pas là. Dépassons cette manière apparemment « naturelle » de parler du hip-hop. Cette posture est d'ailleurs toujours nécessaire lorsque l'on essaie d'appréhender les faits humains (Albarello, 2003). On admettra ici que le hip-hop est à la fois une culture de rue, une chronique des ghettos, un mode de vie et un mouvement artistique. Approché comme tel, on peut parvenir à en développer une meilleure compréhension. Le hip-hop est une culture urbaine complexe qui comprend un art graphique, un type de danses (break dance, smurf...), une pratique d'animation musicale (le DJing) liée à un type de chansons mi-parlées mi-chantées, dénommé « rap » (Lapassade et Rousselot, 1990). On parle généralement de ces « quatre

⁵Un rappeur comme Doc Filah est plutôt célèbre pour sa simplicité en matière d'habillement.

éléments » pour définir le hip-hop. Parfois, on y ajoute un cinquième : le beat boxing, une pratique qui consiste à reproduire des sons par la voix humaine.

Il est très difficile de comprendre les pratiques sociales liées à l'une des composantes du hip-hop sans saisir l'esprit de cette culture complexe. Or, pour en saisir l'esprit il faut nécessairement remonter à ses cadres d'émergence. Ainsi, je me pose la question spécifique de savoir quelles sont les conditions de possibilité de création de la culture hip-hop. Pour répondre à cette question si complexe, il me semble obligatoire de remonter au contexte socio-économique, politique, et culturel du pays qui a vu naître le hip-hop en son sein, les États-Unis d'Amérique, en essayant d'établir des liens avec d'autres éléments de contexte susceptibles de m'éclairer. C'est à cette tâche que je m'attèle dans la partie suivante.

1.2 Inscription dans l'histoire

« Un rap ne signifie rien s'il ne raconte pas d'histoires. » (Jeff Chang)

La culture hip-hop résulte d'une tradition de création entretenue par des Afro-Américains depuis plusieurs siècles ; elle se trouve intimement imbriquée dans leur histoire et, donc, dans l'histoire des États-Unis d'Amérique. Cette histoire reste et demeure incontournable lorsqu'il s'agit d'appréhender des aspects de la vie des descendants d'Africains sur le sol américain. Car l'histoire d'un phénomène aussi important que le hip-hop ne saurait se réduire à une émergence fortuite ni se cantonner dans les limites d'un instant qui serait soudainement créateur — la deuxième moitié de la décennie 1970 — comme on a tendance à le faire de manière si expéditive, lorsqu'il s'agit de situer la culture hip-hop. Il n'y a pas de pratique culturelle sans des êtres humains qui charrient une histoire toujours en train de se re-construire, pas de pratique sociale sans un enracinement dans un temps toujours précédent. Pour le dire autrement, l'histoire de pratiques culturelles sont des histoires de société autant que l'est celle des individus (Delory-Momberger, 2004). Je m'en tiens fermement à cette idée fondamentale qui me servira de fil conducteur tout au cours de cette aventure réflexive concernant la dimension de création et d'au-formation du rap. Ainsi, une question s'impose : quelle histoire charrient les Afro-Américains

qui ont forgé la culture hip-hop ? Convoquons quelques faits historiques pour y proposer des éléments de réponse.

1.2.1 La traite négrière

A l'origine, il y a avait la capture, le stockage, le transport, la vente puis l'instrumentalisation des Africains sur le sol américain. Deux pratiques interdépendantes se sont mises en place depuis le début du XVI^e siècle par des pays européens, une fois conquise la partie du monde dénommée à dessein le « Nouveau Monde » : la traite et l'esclavage des captifs africains. Une économie allait se mettre en place autour de la traite et de l'esclavage pendant près de quatre siècles, ce qui n'a pas manqué de générer de gros bénéfices au profit des pays colonisateurs (Williams, 1968). Amère pour les captifs africains mais enrichissante pour les propriétaires terriens et marchands d'esclaves, cette aventure a été précédée des « découvertes » par des navigateurs européens de vastes territoires jusque-là méconnus ou ignorés. Elle devait se poursuivre entre le XV^e et le XVI^e siècle à mesure que se développait l'exploitation du « Nouveau Monde », à l'issue de partages de territoires entre les puissances européennes. Le « nouveau » continent suscitait de grands intérêts économiques et représentait des enjeux majeurs entre les pays colonisateurs. Il a fallu poser des balises de peur de s'entre-tuer, même si cela n'a pas tout à fait empêché qu'il y ait des guerres en Amérique entre les puissances coloniales. Aussi y a-t-il eu un ensemble de traités signés entre celles-ci dans le souci de réglementer le commerce des Africains déportés en Amérique (Lengellé, 1967) : le traité de Tordesillas adopté par les Portugais concernant la conquête du Brésil, les traités d'Asiento conclus par les Espagnols avec les Hollandais et les Anglais, etc. Mais la concurrence était toujours rude entre les puissances coloniales. Dans une instruction de Jean-Baptiste Colbert au directeur de la Compagnie des Indes Occidentales datant de 21 juin 1670, on peut lire ceci :

« Pour le surplus des vaisseaux de la Compagnie, il faut qu'elle les porte en Guinée pour avoir des nègres en quantité ; et examinez quel avantage ce serait si, après avoir fourni deux mille ou environ qu'il faut dans nos îles, la Compagnie en avait encore deux autres mille pour porter aux Espagnols de terre ferme, étant une marchandise qu'ils ne refusent jamais et qu'ils achètent des Hollandais de Curaçao très chèrement. » (Lengellé, 1967: 78)

Le sort des captifs africains a été décidé, malgré eux, depuis 1502, lorsque l'Espagne a pris la décision d'organiser rationnellement la traite des Noirs vers les colonies du « Nouveau Monde ». Cette entreprise répondait à une nécessité exprimée plus tard dans la XII^e lettre du *Voyage à l'Ile-de-France* de Bernardin de Saint-Pierre, selon son regard :

« *Je ne sais pas si le café et le sucre sont nécessaires au bonheur de l'Europe, mais je sais bien que ces deux végétaux ont fait le malheur de deux parties du monde. On a dépeuplé l'Amérique afin d'avoir une terre pour les planter ; on dépeuple l'Afrique afin d'avoir une nation pour les cultiver.* » (Lengellé, *ibid*, p.77).

L'adoption de ce mode d'organisation « rationnelle » du commerce des captifs a contribué à la mise en place d'un système de déshumanisation et d'exploitation à outrance des êtres humains à des fins économiques. Et lorsque plus tard, au XIX^e siècle, dans les champs de coton, de tabac, du sud des États-Unis un besoin en main-d'œuvre se faisait sentir, les négriers — bateaux qui assuraient le transport entre l'Europe, l'Afrique et l'Amérique — étaient encore là pour fournir des « stocks » d'individus capturés en Afrique et transportés en Amérique (Fanelli, 1989).

Le commerce des captifs était alimenté par des habitants des côtes ouest-africaines, dans des contrées baptisées de Côte-de l'Or, Côte-d'Ivoire, Côte des esclaves par les marchands d'esclaves (Southern, 1976). Le nom des personnes capturées devait changer également ; une fois arrivées à la destination finale, elles ont été dénommées sous le nom de « nègres ». La main-œuvre servile a été recrutée dans l'Afrique du Centre-Ouest (Congo et Angola), le golfe du Bénin, le golfe du Biafra (Nigéria), la Côte-de-l'Or, la Sierra Leone et, dans une moindre mesure, la Sénégalie et l'Afrique de l'Est.

Dans la littérature relative à la traite des Noirs et à l'esclavage aux Etats-Unis d'Amérique du Nord et dans les Antilles, les livres qui portent sur les conditions de travail des personnes réduites en esclavage sont beaucoup plus nombreux que ceux qui décrivent ce qui se passe avant l'arrivée d'un captif dans la colonie. Dans leur travail particulièrement remarquable, Coquery-Vidrovitch & Mesnard (2013 : 103-126), se sont attelés à la tâche de décrire des aspects tout aussi importants de la traite comme l'embarquement des captifs dans les négriers et la traversée de l'Océan Atlantique lors de leur déportation en Amérique. La description faite par ces auteurs suffit à nous permettre de nous faire une idée du choc que pouvaient vivre ces gens qui, avant leur capture, vivaient leur vie dans leur village, à leur rythme et à leur goût.

Liés avec des lianes, les individus capturés arrivaient à pied ou en pirogue, selon la distance à parcourir pour atteindre les ports d'embarquement vers l'Amérique. Ils venaient de loin. Les navires passaient plusieurs mois à attendre suffisamment de captifs avant de débiter le grand voyage; ils se remplissaient progressivement. Ils s'approvisionnaient en hommes, femmes, enfants, et en d'autres marchandises à destination du « Nouveau Monde ». Au fur et à mesure, ils se transformaient en de véritables « parcs à nègres » qui emportaient également dans leurs cales de l'huile de palme, de l'eau, des vivres locaux comme le riz, l'igname, les agrumes, les bananes, etc (Coquery-Vidrovitch & Mesnard, *ibid.*, p.106). En attendant une cargaison suffisante pour démarrer, les captifs sont « stockés » dans des comptoirs servant d'entrepôts. Le temps d'attente pouvait être long, ce qui compliquait la tâche des membres de l'équipage car entre temps augmentaient les risques de maladies, de tentatives de suicide et de révolte. Réduits en esclavage, les captifs étaient estampés, c'est-à-dire marqués aux fers dans leur chair par des signes distinctifs, puis amenés dans le navire. Enchaînés, dépouillés de leur vêtement, ils devaient passer trois à cinq mois voire 7 mois dans ces conditions (Coquery-Vidrovitch & Mesnard, *ibid.*, p.108) jusqu'à ce que le navire soit suffisamment rempli pour débiter la traversée de l'Atlantique. Et là, la mésaventure se poursuivait, donnant lieu à d'autres peurs et à d'autres chagrins. La traversée de l'Atlantique s'accompagnait de bien de péripéties. Départ forcé pour un horizon inconnu et redouté. Selon Rediker (2013), quatorze millions d'Africains faits prisonniers – hommes, femmes et enfants – traversaient l'Atlantique dans ces terribles conditions pour devenir une main-d'œuvre de masse gratuite en Amérique.

Le temps marchait à son rythme habituel, les heures s'égrenaient les unes après les autres. Les jours défilaient selon leur ordre habituel et le navire était là sur les océans à croiser et remuer les vagues de la mer, fixant le cap vers l'Amérique. Une Amérique riche, riche d'espace et de ressources naturelles. Et les captifs, tout enchaînés, ne pouvaient qu'imaginer ce qui leur était réservé sur cette terre de destination. Une fois à destination, le bateau accomplissait sa mission : délivrer la marchandise. Ainsi devait commencer une autre étape du cheminement de la cargaison de captifs.

Cette brève description nous renseigne un peu sur les conditions d'existence des captifs africains déportés en Amérique ; elle met en évidence quelques aspects de leur vie, une maigre existence qu'ils étaient condamnés à mener au profit d'un système d'exploitation : « l'esclavage ». Après leur arrivée dans la colonie, le tourment des captifs était loin de

s'achever ; leur mésaventure est teintée de coups de fouets, de sang, d'assassinats, de toutes sortes d'humiliations, de déshumanisation, etc. C'est à travers leurs relations et interactions quotidiennes avec les propriétaires que leur vicissitude allait se poursuivre dans les colonies britanniques.

1.2.2 L'esclavage aux Etats-Unis

Au début du XVII^e siècle, l'Amérique avait énormément besoin de bras pour faire fructifier les vastes territoires occupés par les colons. Des Européens ont contracté des engagements auprès de riches propriétaires en se mettant à leur service en échange de leur transport en Amérique (William, op. cit.). On les appelait des « Engagés » qui recouvraient leur liberté après un temps de durs labeurs.

L'arrivée des premiers Africains sur le sol américain remonte à 1619. En effet cette année-là, dans la colonie de Virginie, des colons anglais achetèrent 20 Africains à des marchands hollandais. Onze esclaves noirs débarquèrent 5 ans plus tard à New Amsterdam ; ils dépendaient de la Compagnie des Indes Occidentales. Leur travail devait contribuer à la mise en place des infrastructures de la colonie. En tant que travailleurs manuels, ils avaient pour tâches de travailler dans les routes, décharger les bateaux, etc. Entre « engagés » et esclaves, il n'y avait pas de différences significatives. Travaillant dans des conditions extrêmement difficiles, ils constituaient une main d'œuvre servile, abondante et à bon marché ; ce qui importait le plus aux yeux des riches propriétaires, c'était l'augmentation de la production et, donc, le profit à tirer. Plus on cultivait la terre, plus on avait des bénéfices ; plus on récoltait des bénéfices, plus le travail des esclaves et des engagés devenait dur. Les conditions d'existence de ces deux catégories de travailleurs peuvent se résumer en trois maitres-mots : misère, exploitation, maltraitance.

Dans les années 1620, on a commencé à faire venir des femmes africaines à New Amsterdam. C'était en quelque sorte une réponse à la crainte des Hollandais face à une éventuelle mixité raciale dans la colonie. Mais cette décision visait aussi à apporter un peu de réconfort aux esclaves africains, en signe de compensation à leur travail qui s'est révélé indispensable pour la survie de tous dans la colonie.

Les déportés africains se convertissaient au christianisme ; leurs enfants devaient être chrétiens. La religion constituait un moyen pour les esclaves noirs d'accéder à une plus grande

marge de liberté car ils savaient qu'un chrétien ne doit pas être placé sous la servitude d'un autre chrétien. Ils cherchaient à se faire baptiser, à se marier, à baptiser leurs enfants, etc.

Dans les colonies de Virginie, de Massachusetts et de New Amsterdam, le statut d'esclave n'est pas encore clairement défini. Les personnes réduites en esclavage pouvaient profiter du flou légal qui caractérisait leur situation pour chercher une part d'autonomie dans les colonies. Certains ont même traîné en justice de riches marchands blancs ou même la Compagnie des Indes Occidentales pour des salaires non perçus. Parfois, ils obtiennent gain de cause⁶. Leurs revendications apportaient parfois des résultats. La Compagnie des Indes Occidentales leur a octroyé des parcelles de terre qu'ils pouvaient cultiver au profit de leur famille. Cependant, ils devaient rester à la disposition de la compagnie et lui payer un tribut. C'était en quelque sorte une semi-liberté. Les hommes et les femmes noirs continuaient à mener une lutte pour leur liberté et celle de leurs enfants.

C'est à partir des années 1640 que des différences significatives commençaient à apparaître au niveau du traitement accordé aux travailleurs selon qu'ils soient Blancs ou Noirs. La couleur de la peau a progressivement été renforcée comme critère de différenciation au lieu du "contrat" qui assujettissait les travailleurs à leur maître. Dorénavant, les travailleurs blancs y gagnaient en privilèges. Ce tournant a été marqué par un fait occasionnel rapporté par Danté James⁷. Trois hommes qui faisaient le même travail sur la même plantation tentaient de fuir l'oppression de leur maître : un Africain, un Hollandais et un Écossais. Ils ont traversé la frontière de la Virginie avec le Maryland. Après quelques jours de fuite, ils ont été capturés, ramenés et jugés. La plus haute cour de justice de la colonie les accuse d'avoir causé de lourdes pertes et un grave préjudice. La décision de justice a été remarquablement discriminatoire : les deux travailleurs blancs ont écopé de quelques années supplémentaires de servitude et le travailleur noir, la servitude à vie. Or, à cette année-là, il n'y avait aucune provision légale pour la servitude à vie. Cette décision de justice aura ouvert la voie à tout un ensemble de lois qui durcissaient les conditions de vie des travailleurs noirs en établissant et en renforçant l'esclavage et le racisme anti-noir dans les colonies anglaises d'Amérique. En 1661, en Virginie, les premiers « Codes noirs » reconnaissent officiellement l'institution de l'esclavage. Quatre ans plus tard, 1665, les États de Maryland et de New York ont à leur tour légalisé l'esclavage. Dans

⁶ Voir le documentaire *L'esclavage dans l'histoire des Etats-Unis réalisé par Danté James*. Consulté en ligne le 1 décembre 2015 voir le lien <https://www.youtube.com/watch?v=Bfacs8M-QhI>

⁷ Ibid.

ce système économique basé essentiellement sur l'esclavage, la couleur de peau est devenue, à l'époque, un facteur de plus en plus déterminant. Selon les lois (Virginie), suivant la condition de sa mère tout enfant noir naîtra libre ou asservi. Il pouvait être loué ou vendu. De plus, la vie d'un homme noir sera différente de celle d'un homme blanc, même en ayant gagné sa liberté.

On peut bien le comprendre, même en se faisant « chrétiens », cela n'a rien changé au niveau du statut et dans les conditions de vie des esclaves. Pour détourner plus d'un d'une tendance fondée peut-être sur une certaine compréhension de la religion chrétienne, l'Etat de Virginie a même adopté, en 1667, une loi qui stipulait que les Noirs n'étaient pas libérés de l'esclavage par le fait de se faire baptiser (Southern, op.cit., p.11).

Cette ségrégation raciale progressivement instituée dans les colonies anglaises d'Amérique au détriment des personnes de couleur a donné l'occasion à de multiples cas d'injustices⁸.

En 1664, les Anglais ont ôté la ville de New Amsterdam aux Hollandais ; ils l'ont rebaptisée du nom de « New York ». Comme toutes les autres colonies britanniques (Maryland, New Jersey, Massachusetts, etc.), New York établit peu à peu sa production économique sur l'esclavage en suivant l'exemple de la Caroline du Sud qui a officiellement autorisé l'esclavage en 1669 à partir de sa constitution. Vers 1690, l'esclavage comme système de travail a suppléé la servitude par contrat et les populations noires qui y sont assujetties sont devenues des réserves d'une main d'œuvre gratuite, l'esclave étant un bien matériel autant que ce qu'il produit par son travail. Au cours de la première moitié du XVIII^e siècle, les lois se durcissaient à leur encontre. L'esclave n'avait droit ni à apprendre à lire et à écrire, ni à se déplacer librement. Il n'avait pas le droit de quitter la plantation pendant la nuit, fréquenter les Blancs et surtout les Blanches, se grouper sans l'autorisation du maître, porter des armes, etc (Coquery-Vidrovitch & Mesnard, op. cit., p.150)

⁸Dans le documentaire de Danté James, il est fait mention de ce cas : « *En épousant une femme libre de couleur noire, Thomas permet à ses enfants de naître libres. Une des filles s'appelait France, née en 1677. Bien qu'elle soit née libre, elle était quand même asservie à un planteur et forgeron de la région du nom de John Brouwer. France entre en service du forgeron en 1694. Plus tard, la même année, elle se retrouve devant les tribunaux accusée de fornication. Le nom de son partenaire n'est pas révélé. La jeune France, âgée de 17 ans, est condamnée à 30 coups de fouets. Qui pis est, sa servitude à John Brouwer est prolongée de deux ans. Plusieurs mois s'écroulent avant que France ne retourne devant les tribunaux. Cette fois-ci, on l'accuse d'avoir eu un enfant en dehors des liens du mariage.*

C'est devenu de plus en plus compliqué pour les Noirs libres d'obtenir gain de cause devant les tribunaux. France Dragus accusait ce maître d'être le père de son enfant et le tribunal ne voulait pas l'entendre. Les juges refusaient d'accorder du crédit à la parole d'une négresse si l'homme qui l'accusait était blanc et surtout si c'était un planteur. La salle a été plongée dans un sacré tumulte et les juges ont décidé de renvoyer l'affaire en hauts lieux. En attendant, elle a été de nouveau condamnée au fouet. [...] Son maître en a eu assez de France et lui a servi un autre homme. »

Si l'esclavage était un phénomène marginal dans les colonies anglaises d'Amérique au cours des années 1620 (Oakley, 1985), à la fin du XVII^e siècle, il s'est généralisé et on a observé une augmentation spectaculaire du nombre de bras qui devaient concourir à faire marcher le système économique alors mise en place dans ce pays (William, op. cit.). Il y avait un grand besoin de main-d'œuvre dans les plantations du Sud et les populations blanches y étaient trop peu nombreuses et non motivées pour accomplir les tâches que nécessitaient les travaux indispensables au développement des États. Il a donc fallu beaucoup de bras. C'est dans ce contexte que la traite et l'esclavage des Africains ont dû être légalisés et massifiés.

Dans les colonies britanniques, l'esclavage était encouragé : l'administration coloniale octroyait plus de terres à celui qui avait plus d'esclaves. Plus les cultures se développaient et rapportaient des bénéfices aux propriétaires, plus on importait des esclaves dans les colonies. La première culture qui a favorisé l'expansion de l'esclavage dans le Maryland et en Virginie fut celle du tabac. Au XVIII^e siècle, cette culture a connu son apogée et a cédé la place au développement de la production du riz en Caroline du Sud. La culture du riz fut la principale production des colonies du Sud à la fin du XVIII^e siècle et le secteur d'activité utilisant plus de main d'œuvre servile. La culture de l'indigo nécessitait également beaucoup d'esclaves. A cette même période, il y eut un écart significatif entre les sept colonies du Nord et du Centre et les six colonies du Sud. D'après Coquery-Vidrovitch & Mesnard (op.cit., p.150), sur les 570 000 esclaves qui travaillaient dans les 13 colonies en 1780, plus de 520 000 se répartissaient entre les six colonies du Sud (Delaware, Maryland, Virginie, Caroline du Nord, Caroline du Sud, Georgie).

L'essor de la culture du coton, du début du XIX^e siècle jusqu'à la guerre de sécession, a grandement favorisé l'expansion de l'esclavage. C'est paradoxal en ce sens que cette période coïncide avec l'abolition de la traite des Africains (à partir de mars 1807). Les abolitionnistes pensaient à tort que l'esclavage disparaîtrait après la suspension de la traite négrière. L'émergence de la culture du coton sur le sol américain n'a fait que déjouer leurs attentes. En effet, cette culture correspondait bien aux besoins de l'industrie britannique en matières premières et représentait donc un champ économique très prospère aux yeux de riches propriétaires. D'autant que depuis 1793, il y a eu l'invention par Eli Whitney du « cotton gin », une machine qui pouvait désormais faciliter la tâche de séparer la fibre du coton de sa graine. La culture du coton a en quelque sorte révolutionné l'économie américaine ; en fait, elle nécessitait

d'autres surfaces cultivables et beaucoup de main-d'œuvre. Ainsi, fort d'une nette croissance de la population servile⁹, il y a eu une forte augmentation du nombre des esclaves qui sont passés de 1 200 000 en 1810 à 4 000 000 en 1860 (Coquery-Vidrovitch & Mesnard, op. cit., p.152).

Cette masse servile a constitué le poumon de l'économie des colonies britanniques mais elle était forcée de travailler dans des conditions épouvantables : mal logés, mal nourris, fouettés à mort, pour les moindres écarts, la majeure partie des esclaves travaillaient dans les plantations du lever au coucher du soleil. Les esclaves travaillaient quasiment jusqu'à leur mort au profit de leurs maîtres.

Il a fallu attendre l'année 1865 pour que l'esclavage soit légalement aboli aux Etats-Unis, soit environ neuf décennies après la fondation de ce pays en tant qu'État souverain. Cette abolition a été précédée d'une guerre civile résultant de grands conflits d'intérêts entre les Etats du Nord, industriels et anti-esclavagistes, et ceux du Sud, eux-mêmes agricoles et partisans de l'esclavage. Avec l'abolition de l'esclavage, les Afro-Américains ont été soulagés de leurs chaînes. L'acte légal les a fait rêver et ils ont bien eu raison d'espérer un lendemain meilleur pour leurs progénitures. Le soulagement qu'apportait cette décision peut paraître banal pour ceux qui n'ont pas connu l'esclavage. Mais on peut penser que ce n'était pas la moindre des choses pour une personne qui a passé toute son existence dans la servitude dans un système socio-économique et politique où toute issue semblait impossible voire inimaginable tant l'esclavage lui était présenté comme inscrit dans l'ordre naturel des choses.

Très peu de ceux qui pouvaient se réjouir de cette victoire politique en 1865 ont eu le temps d'entendre parler des provisions légales qui font des Noirs américains des citoyens à part entière. En effet, il a fallu un siècle pour que les Afro-Américains, après nombreuses années de luttes, puissent être autorisés à jouir des mêmes droits civiques que leurs homologues blancs à partir de l'adoption du *Civic Rights Act* en 1964 et du *Voting Act* en 1965. Certes, il y a eu un moment de répit après l'abolition de l'esclavage où les Noirs américains pouvaient goûter à la liberté, savourer les délices d'un temps-pour-soi sans redouter les claquements et meurtrissures des coups de fouets dans leur chair. Mais à la fin des années 1870, ils étaient délibérément

⁹En 1850, la moitié de la population avait moins de 20 ans, le taux de fécondité était de 9 enfants par femme et il y avait une faible espérance de vie. Les maîtres encourageaient la natalité en raison de leurs besoins en main-d'œuvre. (Voir Coquery-Vidrovitch & Mesnard, *ibid.*, p.153).

écartés des urnes avec une entente entre Républicains et Démocrates qui confiaient, en 1877, la franchise électorale non au gouvernement central mais plutôt aux États. Andrew Johnson, le successeur du président Abraham Lincoln, eut même à demander s'il était « *raisonnable de penser que quatre millions d'esclaves qui viennent juste de passer de la servitude à la liberté possèdent des qualifications nécessaires qui leur donnent titre aux privilèges et immunités de citoyens des Etats-Unis.* » (Fanelli, op.cit., p. 13).

Entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle, on a assisté aux Etats-Unis, à une exacerbation du racisme anti-noir et à l'institutionnalisation de la ségrégation raciale à l'encontre des Afro-descendants. Cette période reste déterminante dans l'histoire de ceux-ci ; ce qui s'y jouait n'a pas manqué, pendant longtemps, d'influer sur le cours de leur vie. Pour les besoins de l'argumentation, je mentionnerai succinctement deux aspects du déploiement de l'existence collective des Afro-Américains, de la deuxième moitié du XIX^e siècle à la fin des années 1960 : la mise en branle de leur potentiel de création à travers l'exemple de la musique et leur lutte pour l'émancipation. J'aborderai le second aspect plus loin, lorsqu'il sera question d'inscrire l'émergence de la culture hip-hop dans son contexte socio-économique, politique et culturel. Pour l'instant, abordons une question importante : qu'y a-t-il de créatif dans l'histoire des Afro-descendants américains ? Autrement dit, pourquoi faut-il parler de « création » ?

1.3 La musique afro-américaine, une histoire de fabrication

L'histoire des Afro-Américains n'est pas seulement marquée par les travaux forcés, les coups de fouets, les pendaisons, les humiliations,... bref, par la déshumanisation et la réification des hommes et des femmes à la peau noire. Cette histoire contient d'autres épisodes qui se déroulaient au même moment où ceux qui ont été réduits en esclavage enduraient péniblement toutes sortes d'épreuves au sein du système esclavagiste instauré dans les colonies britanniques et, plus tard, aux Etats-Unis d'Amérique. La très longue période de ségrégation raciale instituée politiquement a donné lieu à d'autres aventures qui n'ont pas manqué de marquer cette histoire. Les épisodes continuent encore de prendre forme dans les interstices de la réalité des Noirs américains au gré des oscillations du tempo politique de la société américaine. Les modes de croyances, les événements comme la naissance, les obsèques, la fréquentation des lieux publics, les divertissements collectifs, les relations interpersonnelles avec les maîtres, les modèles de constitution des relations intimes parmi les esclaves, les modes d'intégration à la nouvelle

société, le rapport à la langue des maîtres sont autant de moments¹⁰ qui donnent une configuration d'ensemble à leur parcours biographique.

La musique reste et demeure l'un des aspects fondamentaux du déploiement de l'existence des Afro-Américains. Celle-ci est tellement riche, elle implique tellement de noms et d'expériences significatives, qu'il serait impossible de la raconter dans seulement quelques pages à des interlignes un et demie. Ici dans ce document, il s'agit juste d'une brève présentation qui me permettra de bien situer la culture hip-hop et, plus spécifiquement, le rap dans la longue tradition de création musicale des Afro-Américains.

Dans les contrées d'où provenaient les déportés africains, la vie est rythmée de musique et de danses. Musique et danse marchent de pair et, selon les explorateurs de l'époque, il y avait dans ces endroits-là d'innombrables danses qui se pratiquaient selon les événements et les circonstances ; il y avait un type de musiques et de danses pour chaque occasion : le mariage, les cérémonies religieuses, les rites de fertilité, la guerre, la mort, etc (Southern, op.cit., p.27).

En Amérique, que ce soit dans les travaux forcés sur les plantations ou bien lors de grands mouvements de mobilisation collective, la musique a toujours été pour les Afro-Américains un moyen d'expression de leurs messages et de leurs sentiments. Très souvent mélangée à la danse, la musique s'est aussi révélée comme un puissant catalyseur. Très tôt dans leur contact avec les esclaves, les maîtres blancs ou les voyageurs ont été frappés par l'omniprésence de la musique dans la vie quotidienne des déportés africains (Southern, op.cit., pp.13-27). Les créations musicales des Afro-Américains ont émergé au gré de l'évolution de leurs conditions d'existence ; à différentes époques et dans divers contextes socio-économiques et politiques, ils ont créé divers genres musicaux certains donnant souvent naissance à d'autres, une fois mis en place un cadre propice à une autre forme de création.

Les déportés africains sont arrivés en Amérique sans instruments de musique. Mais ils ont emporté avec eux, enfouis dans leur mémoire et dans leurs modes de vie, des airs et refrains ancestraux, des traditions musicales entretenues jusque-là dans leurs villages. C'était en quelque sorte un irréductible que leurs maîtres n'ont pas pu leur extirper malgré les diverses manœuvres stratégiques pour les disperser, pour anéantir tout ce qu'il y avait d'authentiquement « africain » en eux (Oakley, 1985. P.17). Les propriétaires d'esclaves vivaient avec la peur de les voir

¹⁰ La notion de "moment" est entendu au sens que lui a attribué Rémi Hess, c'est-à-dire un espace-temps spécifique, une sphère particulière d'actions qui participe de l'activité d'un individu ou d'un groupe d'individus.

s'organiser, reconstituer leurs pratiques culturelles et se soulever contre leur asservissement. C'est en exerçant leurs extraordinaires talents, en faisant toutes sortes de bricolages, en se fabriquant leurs propres instruments que les opprimés sont parvenus à fabriquer des genres et styles musicaux inouïs, véritables moyens pour exprimer leur réalité quotidienne, leurs sentiments les plus profonds, pour s'amuser et outrepasser la dureté de leurs conditions de vie dans une Amérique esclavagiste et ségrégationniste. Dans leurs pratiques créatrices, les personnes réduites en esclavage se sont servies de tout ce qui était à leur disposition ; il suffisait de trouver de quoi chanter, de quoi produire un son qui puisse accompagner des paroles exprimant des états d'âme ou qui serve à nourrir leur force de résister ou d'espérer.

La perméabilité relative entre la culture occidentale et la culture africaine (Giordano, 2007) a donné lieu à une longue pratique de fabrication dans laquelle la musique du maître a été apprise et transformée jusqu'à devenir quelque chose d'original. L'une des premières formes musicales qui allaient découler du brassage entre chansons européennes et traditions africaines a été les «negros spirituals», sortes d'alliages musicaux dont les racines se trouvaient bien plantées dans les livres de psaumes. Importés en Amérique depuis le XVIIe siècle par des colons de traditions protestantes, les psautiers étaient très répandus dans les colonies britanniques ; après des années de répétition, les chansons devenaient vite très connues. Ces chansons s'imposaient tellement qu'elles étaient entonnées dans des cérémonies à caractère public comme les élections, l'anniversaire du roi, etc (Southern, op. cit., p. 33). Elles ont grandement contribué à catéchiser les esclaves selon les prescrits de l'administration coloniale. Comme leurs maîtres chrétiens, ils pouvaient chanter des cantiques appris à l'église ou à la maison. Dès 1730, à partir du Grand Réveil (*Great Awakening*) initié dans les colonies, il y a eu un renouveau : de nouveaux chants plus vivants, *les hymnes*, sortes de poèmes religieux, ont remplacé petit à petit les psaumes tirés directement des Écritures (Southern, op.cit., p.39). Les psaumes et les hymnes étaient liés à la prière ; ils auront rempli un rôle considérable dans la vie des Noirs qui en ont fait des chants de réconfort et d'espoir. Ils ont permis à la communauté noire de se souder et de prendre conscience de son existence (Denis-Constant, 2010). Les *Negros spirituals* proviennent de la transformation progressive des psaumes et des hymnes ; ils constituent un type particulier de chants religieux pratiqués par les communautés noires opprimées qui y trouvaient un moyen d'expression de leurs peines quotidiennes, un réconfort moral qui fortifiait leurs espérances dans des jours meilleurs où ils pourraient être enfin libérés de leurs chaînes et de leur misère.

Néanmoins, il n'y avait pas que les psaumes et les hymnes à chanter ; les colons du Nord chantaient aussi de vieilles ballades européennes et divers chants de métiers (ceux des tisserands, des marins, des « sucriers », etc). Ils avaient des versions yankee des ballades anglaises (Southern, op. cit., p.45). Les Noirs pouvaient ainsi reprendre les chansons populaires des Blancs à leur manière. Ils les mélangeaient à des airs africains et cela enrichissait leur répertoire quotidien.

Jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, il y avait la prédominance de la musique vocale dans les colonies britanniques ; il semble que les années précédentes ne prêtaient pas trop à la musique de concert ni au bal car les gens étaient trop occupés aux durs travaux que nécessitaient leur installation dans les colonies. A un certain moment de l'évolution des villes, diverses formes musicales allaient émerger ; les colons pouvaient désormais penser à l'organisation de bals et d'autres spectacles. Ils trouvaient plus de temps à consacrer à la musique et se procuraient de plus d'instruments de musique : des violes, des violons, des épinettes, des hautbois, des guitares, des flutes, des pianos, des harmonicas, etc. Dans les milieux urbains, les écoles de musique et de danse allaient se mettre en place et, à la campagne, ces pratiques artistiques se répandaient grâce à des maîtres qui se déplaçaient d'une plantation coloniale à une autre. En 1731, le signal de départ était donné : il y a eu à Boston le premier concert public de l'histoire des colonies, « un concert de musique pour divers instruments » (Southern, op.cit., p.30). Bien évidemment, on peut dire que ce lancement a fait long feu au regard de ce que représente à l'heure actuelle le marché musical américain.

Les musiciens de couleur ont dû attendre longtemps avant de pouvoir performer sur la scène officielle du show business américain. Leur musique allait être découverte par le public à partir des interprétations qu'en faisaient des Blancs devant un public constitué de Blancs amateurs d'exotisme. En effet, à partir des années 1820, des interprètes blancs se mettaient à reproduire sur scène la musique et la danse des Noirs sur un ton ironique en se noircissant grossièrement le visage, en imitant le langage jugé lourd de ces derniers (Fanelli, op.cit.). Portant le nom de « Minstrel Show », ce type de spectacle s'est très vite répandu dans les colonies du Nord, à New York principalement, pour connaître un grand succès à Londres dans les années 1830 par le truchement des prestations de Jim Crow, l'un des personnages les plus célèbres de ce show railleur et populaire. Il suffisait de bien observer les modes de vie des Noirs vivant dans les campagnes pour trouver des façons de parler et de s'habiller, des postures corporels, des

cadences, des manières de chanter pour caricaturer le « Noir » devant un public de Blancs en quête de distraction. On peut le voir sur les dessins contenus dans les affiches de l'époque : le Noir était présenté comme un humanoïde hideux au visage de singe ou d'âne à la couleur de charbon. A partir de 1855, les Noirs commençaient à se mettre de la partie et à la fin du XIX^e siècle, ils jouaient pour des publics blancs. Cette immixtion des Noirs dans les Minstrel Shows consistaient en des scènes d'autodérision et d'autodénigrement. Marc-Aurèle Vecchione¹¹ commente :

« Des Blancs qui imitent des Noirs pour faire rire les Blancs, des Noirs qui imitent des Blancs qui imitent des Noirs pour faire rire les Noirs, des Noirs qui font rire les Blancs en s'imitant eux-mêmes. Le show business américains est né de ces bouffonneries où le racisme se mêlait à l'admiration. »

L'expansion des Minstrel Shows aura eu un lien étroit avec le développement du blues et du jazz.

Il est important de souligner que loin des mises en scène des Minstrel Shows, au sein des campagnes, dans les tréfonds des plantations, le quotidien des Afro-Américains était rythmé par des pratiques musicales bien ancrées dans leurs habitudes. Ces pratiques musicales constituent en quelque sorte une matrice qui alimente leur production culturelle et musicale. L'une des coutumes nourries dans les zones rurales était les « work songs », ces chants entonnés à longueur de journée par des travailleurs en train de défricher des terrains ou d'amasser des récoltes sur les plantations. Ces chants de travail est un héritage africain qu'ils ont longtemps gardé ; ils peuvent être observés dans d'autres pays de la Caraïbe, par exemple en Haïti lors de la réunion d'une corvée¹². Une personne lance des paroles et les autres répondent en chœur ; le même leader ou une autre personne peut lancer un autre chant quand le premier paraît épuisé, selon le ressenti du groupe ou de celui qui déclenche d'autres paroles. Si cette tradition persiste dans certaines contrées où évoluent des descendants africains, un ensemble d'aspects vont se développer pour constituer la spécificité du groupe en question : les conditions de vie (l'espace géographique,

¹¹Marc-Aurèle Vecchione est le réalisateur du documentaire *Black Music. Des chaînes de fer aux chaînes en or* produit par Program 33 et Arte France en 2008. Consulté en ligne le 7 décembre 2015, à partir du lien suivant : <https://www.youtube.com/watch?v=rudzajP9pc3E>

¹² Une corvée est un système d'organisation du travail agricole.

l'époque, le type de travail à effectuer, les modes de vie, ...), la langue, la qualité du répertoire disponible, etc.

Les chants de travail des Afro-Américains comportaient des extraits de « Negro's spirituals » et d'autres fragments de chansons puisés ça et là dans leurs expériences quotidiennes. A travers ces chants, ils exprimaient leur humanité et leurs souffrances ; ils s'encourageaient eux-mêmes, parlaient de la liberté à laquelle ils aspiraient tous.

A partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, dans les communautés noires, on a assisté à la montée des « strings bands », c'est-à-dire des groupes de musique utilisant des instruments à cordes : guitares, mandolines, violons, banjos et, moins souvent, violoncelles et contrebasses (Fanelli, op.cit., p. 26). Ces formations musicales étaient surtout sollicitées lors de fêtes publiques et privées, les pique-niques, les manifestations publicitaires, etc. Elles avaient un répertoire très diversifié parce qu'elles puisaient dans les Minstrels, les ballades et dans d'autres variantes musicales déjà inventées à partir de l'imitation des Blancs comme le cake-walk et le ragtime. Il existe un lien étroit entre les « work songs », les strings bands et l'émergence du blues et du jazz sur le territoire américain.

Le blues est l'expression d'une double liberté. Il a été d'une part celle de beaucoup de musiciens afro-américains de l'époque de la ségrégation, ceux qui vivaient un peu à leur guise, usant d'instruments de fortune pour forger des morceaux au rythme simple, inventer une sonorité étalée sur une douzaine de barres de mesures. D'autre part, loin d'être une musique figée conçue pour être appréciée et admirée à l'instar de la musique classique européenne, le blues exprime la liberté dans sa manière de mettre en mots le vécu de ses pratiquants. Il détient un contact permanent avec la réalité de ses pratiquants ; comme la vie, il évolue et, en tant qu'expression de l'expérience subjective des ceux-ci, il se modifie incessamment (Springer, 1999). Le blues est donc comme un commentaire libre du réel. C'est un élément vital pour le musicien noir qui s'autorise à mettre en chanson des aspects importants de son existence. C'est pourquoi l'histoire de cette musique est intimement liée à celle des travailleurs noirs, pauvres et illettrés, enfermés dans les plantations de cotons du Sud des Etats-Unis. Le blues est y longtemps resté confiné avant de gagner les villes. Il a connu un grand essor à New Orléans, une ville cosmopolite où se rencontrent francophones, anglo-saxons, créoles, chansons espagnoles, fanfares napoléoniennes et tambours africains. Cette musique a fini par envahir les grandes salles des villes. A cette épopée restera associé le nom du trompettiste Buddy Bolden qui n'a pourtant rien enregistré. Si

les musiciens de New Orléans le garde en mémoire, c'est parce qu'il leur a appris la beauté du blues. Et c'est en l'imitant que d'autres musiciens ont créé un autre genre musical, plus complexe qui a fini par conquérir le monde : le jazz.

Le jazz puise dans trois sources essentielles : les negro's spirituals, le blues et le ragtime. Le ragtime fait référence à un style musical joué principalement au piano, inventé à la fin du XIXe siècle par les Noirs qui ont eu accès à jouer au piano dans les salons de la bourgeoisie blanche. Ce style musical provient de l'appropriation par les Noirs des instruments européens. Au début du XXe siècle, il y avait un bouillonnement musical dans la Nouvelle Orléans où Blancs, Noirs et Créoles — métisses de parents blancs nés dans la Caraïbe ou mulâtre dans le langage américain allaient jusqu'à entretenir entre eux une rude concurrence en matière de leur production musicale, ce qui a grandement bénéficié à l'enrichissement du jazz alors naissant (Bergerot & Merlin, 1991). Les Créoles capitalisent sur leur éducation musicale tandis que ceux qui sont nés en Afrique priorisent la spontanéité. Dans le climat de cette effervescence artistique, un pas a été franchi, qui devait être utile à la postérité : le groupe blanc l'Original Dixieland Jazz Band est entré en studio d'enregistrement le 26 février 1917 (Bergerot et Merlin, *ibid.*) Probablement la plus savante des musiques populaires, le jazz fait montre d'un niveau de complexité liée à la grande diversité de ses sources, c'est-à-dire les negro's spirituals, le blues, le ragtime, la musique de fanfare et d'autres habitudes rythmiques des polkas, des marches, des quadrilles, etc.

Le jazz a connu un succès fulgurant et mondial. En effet, propulsé par la trompette de Louis Armstrong — jeune délinquant couronné roi de cette nouvelle musique —, il n'a pas cessé de gagner les grands salons des villes du monde depuis les années 1920. Depuis la Première Guerre mondiale, des centaines de milliers de Noirs du Sud, parmi eux des milliers de musiciens, ont immigré vers les villes du Nord des États-Unis. Bientôt la scène des Night clubs de New York et de Chicago sera envahie par des jazzmen à la peau noire. La radio diffusait cette musique qui ne cessait d'attirer les gens de toutes les classes sociales, ce qui renforçait encore sa propagation. Le jazz a atteint toute l'Amérique pour ensuite gagner d'autres villes comme Paris, Londres, Berlin, etc. Plus tard, elle devait s'imposer désormais dans le cinéma, les milieux huppés, etc. Mais la capitale de cette renaissance extraordinaire était Harlem, une ville remplie d'artistes talentueux qui animaient les clubs les plus fréquentés. Cotton Club reste l'un des night clubs les plus célèbres du monde de cette période-là et l'on retiendra le nom de Duke Ellington

qui performait devant un public uniformément blanc¹³. Cette période de *victoire* de la musique noire a été marquée par une ambiguïté majeure : « *les musiciens noirs pouvaient dominer la scène dans les clubs chics mais ils n'avaient pas le droit d'y entrer comme clients*¹⁴. »

Ce paradoxe reste une constante dans l'histoire des célébrités noires dans le contexte de la ségrégation raciale aux Etats-Unis¹⁵. Néanmoins parallèlement aux ambiances festives et le grand enthousiasme animés par le jazz dans la « haute société » dans les années 1920, la musique la plus populaire au sein des communautés noires, le blues, continuait de servir de moyen d'expression à des musiciens plus portés à décrire la dureté de leurs conditions d'existence que d'alimenter la joie de ceux qu'ils pouvaient considérer comme des bienheureux (Springer, op.cit.). C'est à cette même époque que la chanteuse de blues Bessie Smith, couronnée impératrice du Blues, chantait ses tristes musiques.

Dans ce survol rapide concernant le processus de création de la musique noire américaine, je n'ai pas parlé du Be-Bop, du Swing, du Free jazz. Je n'ai pas non plus parlé du « gospel song », chant évangélique non réservé au temple mais plutôt tourné vers la scène. Cette musique a influencé la musique populaire noire américaine durant tout le XXe siècle ; elle a engendré dans les années 1950 un genre musical profane, la « soul music ». Combinée au swing et au blues, le « gospel music » a donné naissance au Rythm and Blues (R&B) dont les décalques allaient donner naissance au Rock'n Roll, dans un premier temps jugé « musique de nègre », obscène, vulgaire, avilissante pour les Blancs, menaçant l'ordre établi, et qui devait disparaître¹⁶. Je ne veux que mentionner rapidement le nom de James Brown qui a sorti en 1968 *Say it loud I'm a Black And I'm Proud*, une musique exprimant une quête de fierté, une envie d'être respecté au-delà de sa couleur de peau.

Comme on peut donc bien le remarquer, les pratiques engendrées et entretenues autour de la musique afro-américaine ne sont pas à l'abri des idéologies, des valeurs et des rapports de pouvoir construits dans la société américaine. Nul ne peut prétendre saisir la complexité des phénomènes émanant de ces pratiques musicales sans tenir compte de ce fait. Il faut tenir compte

¹³Marc-Aurèle Vecchione, op.cit.

¹⁴Marc-Aurèle Vecchione, op.cit.

¹⁵Je veux évoquer ici l'exemple de l'afro-descendant Jack Johnson, l'un des plus grands boxeurs de tous les temps, qui a rencontré toutes sortes de persécutions pour avoir défié les Blancs dans le championnat du monde des poids lourds pendant près d'une décennie et, surtout, pour avoir osé se marier à une femme blanche. Voir *Jack Johnson, le champion qui divisa l'Amérique* réalisé par The American Lives Film Project, film documentaire visionné le 5 décembre 2015 à partir du lien <https://www.youtube.com/watch?v=XVpkfgb10Pg>

¹⁶Marc-Aurèle Vecchione, op.cit.

de cette réalité lorsqu'on entend réfléchir sur d'autres dimensions de la musique dans d'autres contextes socio-historiques, politiques et culturels. Dans le cadre de cette réflexion, on retiendra que la musique noire américaine a connu un grand essor depuis le début du XXe siècle ; dans les années 1960, elle s'est accompagnée d'un grand élan de créativité. L'effervescence artistique constatée parmi les Afro-Américains dans cette période-là a donné lieu à d'autres formes de créations. C'est dans cette mouvance bien précise — elle-même placée dans le contexte économique et sociopolitique des Etats-Unis — qu'il faut situer l'émergence de la culture hip-hop.

1.4 La naissance du rap et de la culture hip-hop

L'apparition et le développement de la culture hip-hop ont été une aventure de création; c'est une histoire qui ne cesse de se réinventer en permanence à travers les minuscules faits et gestes significatifs de ses tenants et au gré de leur disposition d'esprit et de corps, des moyens technologiques disponibles, des circonstances de mise en branle de leur savoir-faire, etc. La dynamique de cette création est si subtile et imprévisible mais tellement déterminante que l'on peut facilement être tenté de parler de « hasard » lorsqu'on en considère les détails. L'élaboration progressive de la culture hip-hop et, en particulier la constitution du rap en tant que pratique musicale, restent en effet truffées d'anecdotes qui sont très loin d'être négligeables si l'on entend remonter aux expériences qui y ont donné lieu. Cette histoire est donc celle de l'articulation de « petites nouveautés » successives toujours renouvelées qui émanent du processus de construction des savoirs et savoir-faire de pratiquants animés d'une relative dose d'énergie créatrice pour investir et habiter leur pratique. L'abondante littérature disponible sur la naissance du rap et de la culture hip-hop en général n'a-t-elle pas suffisamment contribué à mettre en évidence la découverte et le rôle d'une panoplie de « techniques » dans le processus de constitution de ce genre musical et de cette culture urbaine qui ont pu conquérir la planète ? Le récit dont il est question concerne prioritairement des individus animés de goûts musicaux particuliers, d'enthousiasme pour un mode de vie et d'intuition créatrice. L'émergence du hip-hop s'incruste donc non seulement dans le cadre plus global de la construction des pratiques culturelles des Afro-Américains mais également, de manière plus singulière, dans l'histoire des individus qui l'ont forgé. Comme je vais tenter de le montrer dans les lignes qui suivent, cette histoire implique des lieux et des pratiques de vie, des institutions, des avancées technologiques,

des savoirs construits et partagés, etc. On l'aura compris, le développement de la culture hip-hop et du rap est marqué par des multiples exercices de tâtonnements, de doutes, d'étonnements, d'expérimentations et de découvertes dans l'incertain.

En prenant connaissance des conditions de naissance du hip-hop, il est possible d'entrevoir un certain *mythe fondateur* basé sur un discours officiellement endossé par la quasi-totalité des textes qui abordent cette question. Il y a des nuances près, bien évidemment. Etabli de manière relativement confortable dans la littérature scientifique, ce « récit de création » prend un caractère mythique bien que, très récemment, un contre discours est venu le remuer de sa tranquillité en y voyant et en dénonçant une effroyable imposture (Cardet, 2013). Avant de voir ce qu'il en est exactement, commençons par une histoire avérée qui a tout à fait joué un rôle primordial dans la culture hip-hop. C'est cette histoire qui constitue paradoxalement *le mythe fondateur* de cette culture urbaine que l'on rencontre aujourd'hui dans beaucoup de recoins du monde.

Lorsque, à la fin de l'été 1973, Clive Campbell, derrière son puissant Sound system¹⁷, faisait bouger une centaine de riverains, dans le West Bronx, très probablement, il ne pensait pas qu'il était en train de prendre part à une histoire épique. Logiquement, il lui était plus facile de penser qu'il ne faisait que rendre un service à sa sœur Cindy Campbell qui voulait rentrer un peu d'argent en organisant une fête pour les enfants et les adultes de leur quartier, dans une modeste salle (Chang, 2006). Clive ne pensait pas qu'il était en train de se faire un nom¹⁸ et que celui-ci allait être associé définitivement à une culture urbaine dénommée plus tard le « hip-hop ». Aîné d'une famille de six enfants, à l'âge de 12 ans Clive Campbell a laissé son pays natal, la Jamaïque, pour rejoindre sa mère installée quelques années auparavant à New York. C'était en 1967. Nettie Campbell, sa mère, a fait comme d'autres Jamaïcains qui partaient à Londres, à Toronto, à Miami et à New York pour fuir les violences politiques et la précarité sévissant alors dans leur pays, en quête de meilleures conditions de vie (Hatch, 2006). Clive s'est installé dans le quartier de Bronx ; là il devait s'intégrer dans un environnement caractérisé par la pauvreté et par la violence des gangs rivaux. Il devait surtout transformer son image de petit campagnard,

¹⁷ Système de son. Dispositif acoustique mobile dont l'usage a été déjà très fréquent en Jamaïque.

¹⁸Le nom d'artiste de Clive est Kool Herc, un pseudonyme qu'il s'est d'ailleurs forgé progressivement étant adolescent, en fonction de quelques expériences particulières. L'histoire du choix de ce pseudonyme est racontée dans le livre de Jeff Chang (2006 : 92-115), l'un des meilleurs ouvrages sur l'histoire du hip-hop, dont je me suis grandement inspiré.

soigner son accent, apprendre les coutumes du Bronx, pour ressembler aux autres adolescents qu'il fréquentait. Une fois aux Etats-Unis, l'un des premiers défis que Clive devait relever c'était de parler comme les autres, c'est-à-dire de s'exprimer comme les jeunes américains qu'il côtoyait au quotidien en faisant montre d'une maîtrise de leur accent. Après quelques années, c'était un pari gagné. Clive y parvenait surtout grâce à ses exercices de chant et d'imitation de la voix des artistes dont il écoutait les chansons à la maison. En fait son père Keith Campbell, grand collectionneur de disques, l'incitait à écouter à la maison des artistes comme Nina Simone, Louis Armstrong, Nat King Cole, Jim Reeves, Aretha Franklin, Smokey Robinson, Les Temptations, James Brown,... ce qui lui permettait non seulement de travailler son accent mais également d'élargir son horizon en matière de son écoute musicale. Son ami Jérôme Wallace, Américain d'origine jamaïcaine, lui a permis de s'intégrer très vite dans le Bronx.

Sa mère l'amenait parfois dans des *house parties* dans le Bronx ; il développait une passion pour ces activités. Ces fêtes de quartier eurent sur lui autant d'effet que les *sound systems* qu'il voyait lorsqu'il était à la Jamaïque. Il pouvait observer quelle musique suscitait l'envie du public, quel effet sonore excitait le plus, quel type de dance s'accordait avec quel style musical. De là lui vint l'idée de se procurer son propre *sound system* ; il a commencé par acheter ses propres 45 tours. Bientôt, il commença animer de petites fêtes dans son quartier. Il a commencé par se perfectionner en manipulant le *sound system* de son père qui, dans un premier temps l'interdisait d'y toucher. C'est en tâtonnant qu'il a pu découvrir la puissance sonore de ce système de son que son père ne maîtrisait pas. A partir de sa découverte et de sa panoplie de disques dont l'origine devait être gardée secrète — de peur de permettre à d'autres férus de DJing (lire Dee-Jay-ing) de les dénicher et donc de se faire éclipser —, il était sur le point de devenir un animateur reconnu et respecté, le maître des *block parties*, c'est-à-dire des fêtes de quartier. L'histoire du hip-hop allait prendre forme dans cet élément d'expérience de Kool Herc.

Une ambiance de fête régnait dans les salles de réception où DJ Kool Herc faisait bouger son public à la puissance de son sound system. Au bout d'un certain temps, Herc « a fait disparaître beaucoup de *house parties* ou les fêtes dans les caves » racontait sa sœur Cindy dans un entretien (Chang, 2006 : 106). En été 1974, le DJ Herc organisait un *free party* dans son quartier et à partir de cette date, il n'était plus question pour lui de mixer dans les salles de réception. Il pouvait passer toute une nuit à faire de l'animation musicale dans son quartier ; des jeunes comme des vieux y participaient. Il avait de la musique pour plaire à toutes les

génération qui constituait son fidèle public. C'est à travers son activité d'animation qu'il allait faire une observation qui n'était pas sans lien avec le devenir de la pratique du DJing. Il remarquait, en effet, que les danseurs se déchainaient pendant le break instrumental des chansons, quand la section rythmique devenait fondamentale. Alors, Herc se mettait à se concentrer sur la vibration fondamentale de la boucle au milieu du disque ; ainsi découvra-t-il le break (Hill, 2013). Il se mettait à travailler au prolongement des *breaks* ; il y parvenait en se servant de deux disques pour rouler une même chanson. Il mettait l'un au début et l'autre à la fin, réussissant ainsi à prolonger le break. Il a remanié beaucoup de chansons, réussissant à extraire un break qu'il rallongeait. Peu de temps après, son public ne réclamait que du break. Il était de plus en plus sollicité dans les *block parties* et se déplaçait de quartier en quartier. Il branchait son *sound system* sur les réverbères afin de les alimenter en électricité. Ayant rentré suffisamment d'argent, il s'est procuré des appareils de plus en plus performants : un amplificateur *Mackintosh*, de grandes platines *Technics 1100A*. Le son qu'il offrait devenait encore plus puissant, plus impressionnant, plus attrayant. Cela attirait de plus en plus de jeunes curieux qui y abondaient, certains seulement pour s'amuser d'autres pour observer les techniques mises en œuvre par le DJ Herc en vue de satisfaire son public friand de sonorités enroulées dans ses breaks.

Si un type particulier de sons émergeait des prouesses techniques du DJ Herc debout derrière sa console, une danse particulière allait également apparaître parmi les amateurs fidèles à la sonorité qu'il fabrique. C'est en effet une danse qui s'apparente au nouveau son : la *break dance*. Les premiers pas de cette danse ont évidemment été élaborés sur le rythme des « breaks » par de jeunes fidèles, garçons et filles surnommés d'abord « break-boys » et « break-girls » et ensuite, de manière définitive, des b-boys et des b-girls. Ces jeunes étaient prêts à tout pour s'exhiber dans des mouvements impressionnants : ils pouvaient rebondir sur le sol dans tous les sens, y descendre en tournant sur eux-mêmes, tourner sur le dos et sur la tête, en réalisant des *handspins* (une sorte de rotation sur une ou deux mains), des bonds, de petites parades et des parties puissantes appelées le « breakdown », etc (Hess, 2007b). Si le public réagissait beaucoup plus aux breaks du DJ Herc, sa réaction allait se cristalliser dans sa forme la plus ultime, c'est-à-dire la break dance.

Cette danse s'est construite au fur et à mesure, au rythme de l'enthousiasme qu'elle suscitait chez les jeunes férus de nouveautés. Progressivement, de nouveaux mouvements s'y

inventaient, pour la plupart des gestes corporels qui exigeaient une grande flexibilité physique, une grande rapidité, etc. Les amateurs parlent de *Freezes*, de *windmills* (mouvement consistant à répéter à plusieurs reprises pendant un break des techniques de kung-fu pour se relever d'un seul bond), etc. Crazy Legs a raconté que lui et d'autres collègues de sa bande découvraient les mouvements par accident : « *J'étais en train de m'entraîner à faire un 'chair freeze', et je me suis mis à tourner plus longtemps et plus vite que prévu. Alors, je l'ai refait une autre fois, et je suis parti dans un 'backspin' continu, et j'ai gardé le mouvement.* » (Chang, 2006 : 179). Chacun forgeait son propre style, cherchant à se faire une réputation dans le Bronx.

Les mouvements de la danse hip-hop sont presque indescritibles ; il faut au moins en avoir pris connaissance. Il fallait surtout travailler le style et la finesse de ses acrobaties. Animés par leur obsession de bouger, ils bricolaient leur danse en puisant leurs mouvements ça et là, dans les films de Kung Fu, des mouvements des robots, etc. A travers leur engouement pour bouger sur les breaks, ils posaient les bases de ce qui allait être regroupé plus tard sous la rubrique des « danses du hip-hop », en l'occurrence, le smurf, le lock, la breakdance proprement dit, etc. Beaucoup de jeunes et d'adolescents étaient fascinés par la break dance et voulaient s'y faire un nom. Un esprit de compétition animait leur enthousiasme pour la break dance. Ce qui importait, c'était de gagner sa réputation lors des joutes chorégraphiques en faisant preuve de sa capacité à créer de nouvelles figures chorégraphiques fondées sur des acrobaties toujours plus osées.

La sonorité introduite par le DJ Kool Herc a exercé une influence considérable sur beaucoup de jeunes du Bronx. C'était normal et même souhaitable de devenir comme ce DJ qui faisait parler de lui. A un moment de la durée, Herc avait sous sa direction sa clique de rappers, de DJ et de danseurs. D'autres disc jockeys se mettaient à faire comme lui dans d'autres recoins du Bronx. D'abord admirateurs, ils se convertissent en organisateurs de soirées ayant eu aussi leur propre sound system. C'est ainsi que vers 1977, il commençait à faire face à une rude concurrence (Hess, op. cit.).

A partir de cette année, la notoriété de Herc dans le Bronx a été partagée avec d'autres jeunes qui, soutenus par leurs gangs respectifs, commençaient à se faire un nom comme lui. C'est ainsi que d'autres noms allaient figurer dans ce « mythe fondateur » du hip-hop. Dans le sud du Bronx, Joseph Saddler, un jeune Afro-Américain originaire de la Barbade, a pu s'imposer. Il sera connu sous le nom de Grand Master Flash. Ce DJ avait le sens de la précision et de la sophistication dans sa manière de s'exercer sur ses platines. Son nom est associé à

l'invention du scratch (ou le scratching), c'est-à-dire le son particulier qui se produit lorsque, par un mouvement relativement rapides d'une main légèrement déposée sur la surface d'un disque platine, d'avant en arrière, on empêche partiellement à celui-ci de continuer à tourner normalement. De plus, Grand Master Flash était doué pour le spectacle. Ces qualités lui ont valu sa notoriété devant son public.

Un nom incontournable se construisait dans le Sud-Ouest du Bronx ; il s'agit du fameux Africa Bambaataa, fondateur de la Zulu Nation, qui devait devenir plus tard Universal Zulu Nation, une organisation ayant joué un rôle prépondérant dans la propagation de la culture hip-hop à travers le monde (Earl, 2014). Africa Bambaataa capitalisait, lui, sur l'étendue de sa notoriété surtout dans le Bronx River. Ancien membre influent du gang Black Spades, il est reconnu pour avoir tourné le dos à la drogue, à la violence dans les quartiers pauvres, pour s'engager dans une lutte pour la non-violence. Ce virage fut occasionné par l'assassinat de son ami Soulki, également membre des Black Spades. C'est ainsi qu'il a pu se faire un nom dans la culture hip-hop alors à ses balbutiements. Dans l'épopée du hip-hop, pour ainsi dire, il est vénéré surtout pour avoir été le premier à penser et à prôner que le hip-hop puisse être une alternative face à l'embrigadement des jeunes dans des gangs au sein des ghettos. Si Kool Herc continuait à régner dans les night clubs du West Bronx et du East Bronx, d'autres DJ moins célèbres se faisaient une réputation dans le North Bronx. Il s'agit par exemple des DJ Breakout et Baron (Chang, op.cit. p.112). La compétition commençait à être très rude entre les DJ du Bronx. Devant la dextérité, le talent des nouveaux Disc Jockeys et de leurs maîtres de cérémonie et, face à la puissance de leur sound system, il y a donc eu une sorte de partage de pouvoir et de notoriété au sein des pratiquants du hip-hop. Un rapport de notoriété et de pouvoir qui est devenu une constance dans cette culture urbaine.

Parallèlement, il y a eu dans les tréfonds de la ville de New York la pratique et la montée d'une nouvelle forme d'art graphique : le graph art. Cette pratique picturale qui fait partie intégrante de la culture hip hop a elle aussi son histoire et des histoires individuelles y afférentes. D'après le spécialiste Jack Stewart (cité par Chang, op. cit. pp.100-101), l'émergence du mouvement lié à la culture des graffitis que l'on connaît actuellement remonte à 1965 dans les quartiers noirs de Philadelphie. La propagation des tags a débuté lorsque Cornbread, un adolescent afro-américain, voulant attirer l'attention d'une fille nommée Cynthia, décida de faire des tags dans les métros de Philly. Un ami de Cornbread, Top Cat, en emménageant dans le

Harlem, y a introduit la pratique des tags. Aussi le mouvement s'est-il étendu dans New York dès 1968. Ainsi, c'est devenu une activité courante parmi les adolescents. Beaucoup de noms allaient émerger par la suite : *Lee 63rd !*, *Evil Ed*, *Cliff 159*, *Junior 161*, *Cay 161*, *Che 195*, *Barbara et Eva 62*, *Lady Pink*, *Tracy 168*, *Daze*, *Lee Quinones*, etc (Chang, op. cit.101). L'un des plus célèbre reste *Taky 183* qui a eu le privilège d'être interviewé par le magazine New York Times¹⁹.

Beaucoup d'adolescents s'adonnaient à la pratique du tag sur les murs des quartiers pauvres où vivaient les Noirs à New York ; au moyen de leur bombe d'aérosol, ils voulaient marquer leur territoire en prenant la liberté d'écrire leur nom. C'était un moyen de se défier les uns les autres, la ville étant divisée en des territoires contrôlés par des gangs rivaux. En fait, violer l'espace d'une bande rivale, y écrire sa signature (le tag) sans se faire prendre, est un acte de bravoure pour celui qui y est parvenu et un affront pour son rival. Plus tard, cette « guerre de tags » allait prendre une grande ampleur ; les tags et les graphes ont envahi les métros avec un acharnement sans pareil. Les wagons des métros de New York ont été envahis par des graphes de tous genres réalisés sans considération pour les convenances. Les autorités new yorkaises ont même été portées à prendre des dispositions légales pour freiner cette passion à *grapher* les métros et ils ont consacré des sommes considérables pour enlever les gravures qu'ils estimaient indésirables. Mais quelques années plus tard, le potentiel pécuniaire de la pratique une fois aperçu, les expressions picturales allaient être transformées en objets d'art.

En peu de mots, je viens de résumer la naissance de la culture hip-hop et du rap. Le Bronx des années 1970, des fêtes de quartiers sur fond d'animations musicales de DJ, le prolongement artisanal de break, l'invention de scratching, le déchaînement de publics, des paroles scandées et rimées à la sonorité des breaks, des acrobaties osées et insolites de b-boys et de b-girls, l'obsession pour le tag,... des éléments qui auront été suffisamment réunis pour parler de l'émergence de la culture hip-hop. Cette brève description se rapporte à ce qu'il conviendrait d'appeler — peut-être à tort — un « mythe fondateur ». Tout ceci étant rapporté, une question s'impose dès lors : qu'est-ce qui fait que le rap, versant musical du hip-hop, soit assimilé à une imposture (Cardet, op.cit.) ? Si simple puisse-t-elle paraître, cette question nécessite quelques détours pour trouver des éléments de réponse. Pour l'aborder, il est important, de se pencher au préalable sur les débuts du rap spécifiquement. Le lecteur va pouvoir découvrir d'autres aspects

¹⁹ Voir *Taki 183 Spawns Pens Pals* dans le New York Times du 21 juillet 1971.

de cette même aventure de fabrication que j'ai commencé de présenter, celle de la construction de la culture hip-hop à partir des idées, des gestes, des pratiques des acteurs qui s'y construisent et de la manière dont ceux-ci investissent ce lieu pour biographier leurs expériences singulières. Quelques considérations s'imposent alors sur le rap qui est loin de s'estomper, au regard de ses sous-bassements institutionnels et ses mécanismes de production.

1.5 Le développement du rap

L'année 1979 reste un repère fondamental dans l'histoire du rap. En effet, c'est à partir de cette date que le rap allait déborder les cadres géographiques du Bronx pour commencer à se répandre dans d'autres recoins des États-Unis. Cela devait arriver quand Sylvia Robinson, chanteuse et productrice de Rythm'n' blues, eut la fameuse idée de sortir un single de hip-hop après avoir entendu Lovebug Starki, l'un des pionniers du rap, se produire dans un club de Harlem. Elle n'a pu convaincre aucune des grandes figures de ce genre musical de l'époque (Berthot, 2013). Consciente du potentiel de popularité de cette musique et des avantages pécuniaires qui pouvaient en découler, elle n'a pas abandonné son idée. Pour enregistrer son disque, elle a réussi à rassembler trois inconnus en un groupe artificiel rapidement constitué pour l'occasion, le Sugarhill Gang : Big Bang Hank, Wondermike et Master Gee (Cachin, 1996). Sylvia Robinson a monté son groupe de toutes pièces et ses poulains ont même repris des rimes à Grandmaster Caz, du groupe pionnier Cold Crush Brothers (Cachin, *ibid*, p.18). Selon Cachin (*ibid.*), c'est à partir de la sortie de *Rapper's Delight*, vendu dans le monde à plus de deux millions d'exemplaires, que des non-New-Yorkais ont pu écouter du rap pour la première fois. De son côté, Sylvain Berthot (*op.cit.*, p.16) parle de plus de cinq millions exemplaires. Une différence de plus de trois millions d'exemplaires. Or, on parle du même disque. En dépit de ce décalage, qui nous invite à prendre une précaution, ces chiffres donnent une idée sur l'audience qu'a rencontrée ce disque. Deux millions d'exemplaires (pour être modeste) ! Ce fut un succès inattendu. Pas mal pour une grande première en dehors des limites de la ville de New York. Ce succès a été perçu comme une révélation sur la puissance commerciale du rap. A la fin de l'année 1979, Kurtis Blow a sorti *Christmas Rapping*, un titre de Noël quelque peu léger (Cachin, *op.cit.*) mais qui lui a valu une visibilité de star. Ces deux premiers succès ont poussé plus d'un à se lancer dans une vaste et pérenne entreprise d'enregistrement des morceaux de rap.

Alors toute une pléthore de MC, de DJs et de Groupes se sont lancés dans l'aventure. Certains sont plus célèbres que d'autres : Busy Bee, Spoonie Gee, les Cold Crush Brothers, The Sequence, les Treacherous Three, les Fearless Four, les Funky Four Plus One, les Disco 3 qui deviendront plus tard les Fat Boys, les Fantastic Five dirigé par Grand Wizard Theodore, les Furious Five de Grand Master Flash, etc (Berthot, op. cit., p.17). Des producteurs ont aussi apparus ; mis à part Sylvia Robinson qui était la productrice de beaucoup de singles, il y avait Winley & Jive, Tommy Boy, Enjoy, Profile, etc. Dans cette offensive vers l'enregistrement du son rap, deux des trois DJs les plus populaires à l'époque allaient s'engager : Grand Master Flash et Afrika Bambaataa. Ceci aura été bénéfique pour leur nom. Troublé par des problèmes personnels, Kool Herc n'a pas pu se mettre au diapason. C'est peut-être la raison pour laquelle son nom n'a pas autant de retentissement aujourd'hui que celui d'Afrika Bambaataa dans l'histoire du rap. Les coups de décibels s'évaporent dans l'espace mais les enregistrements restent, pourrait-on dire par un certain pléonasmisme ! Peut-être que ce n'est pas tant que ça. En fait, Afrika Bambaataa a mis en place une puissante organisation qui a grandement contribué à la promotion de la culture hip-hop à travers le monde ; il s'agit de la *Universal Zulu Nation*. Dans l'histoire de la culture hip-hop, cet ancien membre des Black Spades est reconnu pour celui qui a le mérite d'avoir réuni les fameux « quatre éléments », en prônant leur articulation. Un événement du parcours biographique de Bambaataa l'a en quelque sorte propulsé en héros. En effet, dans l'histoire de la culture hip-hop, il est présenté comme un repentant qui s'est non seulement racheté mais aussi qui a contribué au rachat des autres, en ce sens que par le hip-hop il a aidé beaucoup de jeunes Afro-Américains des quartiers pauvres de Bronx, à s'extirper des tréfonds de la violence (Chang, op.cit.) et même de la pauvreté dans une certaine mesure. Afrika Bambaataa reste cet ancien gangster qui, à la suite de la mort de Soulski, son ami, s'est détourné des activités de son gang et engagé dans une campagne de promotion de la non-violence à travers le hip-hop. Avec son célèbre slogan « *Peace, Love, Unity and Having Fun* » (Paix, amour, Unité et Amusement), il a voulu, selon la légende, conquérir des cœurs et détourner les jeunes du monde de la drogue, de l'alcoolisme et de la violence en leur insufflant une dose de pensée positive (Bazin, 1995).

Un autre facteur a véritablement contribué à la popularité de Bambaataa ; c'est que, en 1982, il a sorti *Planet Rock*, un titre qui, ayant grandement utilisé des instruments électroniques étant influencé par le « rock robotique » des Allemands de Kraftwerk, a connu un succès

international (Jouvenet, op.cit. pp.20-21). Dans les années 1980, la Universal Zulu Nation est devenue une grande organisation internationale en s'étendant aux Etats-Unis, dans des pays européens comme la France, l'Angleterre, l'Allemagne et dans d'autres parties du monde. C'est une sorte de confrérie internationale qui organise des événements culturels ayant rapport avec le hip-hop.

Au cours de cette même année 1982, Grand Master Flash a aussi retiré sa part de succès international. Il a en effet, sorti le disque *The Message* qui a connu un succès inattendu et mondial. Dans ce disque, il a tenté de rompre avec l'esprit de la fête qui a marqué le rap depuis DJ Kool Herc. Il décrit les difficultés d'existence des Noirs des ghettos dont la dynamique de vie est caractérisée par les bagarres de rues, le commerce de la drogue, la misère, etc. Il se rend compte qu'il est poussé à bout (close to the edge) et cette musique constitue un moyen pour lui de s'exprimer sur ses amères constats. Il semble qu'un esprit de contestation s'est manifesté à l'époque parmi d'autres rappeurs. On peut par exemple repérer quelques titres qui ont été commercialisés depuis 1980 (Jouvenet, 2006 : 20) : *How we Gonna Make the Black Nation Rise* de Brother D, *Bad Times (I Can't stand it)*, de Captain Rapp, *Street Justice* de The Rake, etc. Plus célèbre, *The Message* a marqué un tournant majeur : le rap s'est affiché dorénavant comme une chronique des ghettos, vecteur de la contestation sociale. Le genre musical a depuis gardé très fièrement cette caractéristique.

A partir du début des années 1980, les conditions étaient réunies pour que le rap puisse commencer une grande phase d'extention à travers le monde. Afrika Bambaataa a bien compris ce qu'il y avait à gagner dans l'organisation d'une conquête internationale. D'autres entrepreneurs clairvoyants voyaient dans le rap une énorme source d'opportunité et allaient contribuer à structurer un marché autour de cette musique, ce qui a constitué un facteur d'extension. Mais un premier pas devait être franchi : il a fallu aux rappeurs eux-mêmes de prouver la crédibilité artistique du rap pour être acceptés. Le premier moment devait donc être un temps de professionnalisation. Le rappeur devait montrer sa capacité à produire quelque chose de commerciale. Il a fallu donc mettre en évidence non seulement le potentiel commercial de cette musique mais également sa puissance artistique. Ainsi, puisque cette musique ne pouvait pas partir de rien, la pratique du *sampling*²⁰ s'est aussitôt mise à se développer. Certains studios

²⁰Provenant du mot anglais "sample" qui signifie échantillon, exemplaire, la pratique du sampling consiste à fabriquer un fond sonore en puisant dans d'autres sons disponibles, le plus souvent dans d'autres morceaux de

d'enregistrement sont devenus de véritables « cuisines à sons » où des ingénieurs de sons mélangeaient des échantillons musicaux pris çà et là sur des disques déjà produits par d'autres artistes. Les samples donnent l'avantage de pouvoir faire de la musique sans avoir de grands moyens en produisant un son nouveau pour accompagner la voix du rappeur sur les disques comme sur scène. La pratique des samples a été favorisée par le développement et la démocratisation des synthétiseurs, sorte de *machines musicales*²¹. L'usage des *samples* a entraîné d'autres habitudes de travail, du moins pour les ingénieurs qui doivent apprendre à puiser dans une quantité incroyable de sons pour pouvoir produire quelque chose de nouveau (Jouvenet, 2006 : 24). A la fin des années 1980, les synthétiseurs ont occupé une place fondamentale dans la musique rap caractérisée alors par une rythmique un peu sèche. Certains beatmakers comme Ced Gee en ont fait un usage excessif ; Sylvain Berthot (op.cit., pp : 23-25) a même été amené à utiliser le terme de « sampladelia » pour traduire cette obsession des beatmakers et des rappeurs à vouloir puiser leur fond musical à partir des sons déjà là. Cet auteur a fait remarquer que tout genre musical comme le jazz, le rock, la pop, le reggae pouvait être source de *samples* qui constituaient le décor sonore des morceaux de rap à la fin des années 1980. Les Beastie Boys, EPMD, A Tribe Called Quest, Brand Nubian, Poor Righteous Teachers sont connus pour avoir grandement recouru à la pratique du *sampling*. La pratique du *sampling* a connu un grand succès. Des enjeux financiers et les contraintes juridiques liés à la réglementation de la pratique du *sampling* ont porté des *beatmakers* à pousser plus loin leur talent en la matière. En effet, voulant rendre le moins reconnaissables possible leurs sources sonores, ces professionnels ont contribué à une très grande sophistication de la sonorité du rap, ce qui a valu au *sampling* un genre à part entière (Berthot, op.cit., p. 25).

Si, à leur manière, les *beatmakers* dans les studios d'enregistrement contribuaient à crédibiliser le rap — ce qui devait permettre aux rappeurs d'être pris au sérieux — il aura fallu un travail de structuration du marché des disques de ce genre musical. C'est le côté économique de l'affaire. Or, qui dit économie, dit production, échange et consommation de la musique qui y découlait. La question économique reste intimement liée à l'évolution du rap. Depuis le début des années 1980, comme Sylvia Robinson, d'autres producteurs et maisons de production

musiques déjà connus, généralement à partir des opus ayant eu beaucoup de succès. Dans le langage rapologique, un sample est un son bricolé et configuré qui sert de support musical aux paroles scandées du rappeur.

²¹ Je peux prendre l'exemple de la SP-1200, un nouvel appareil qui sert de boîte à rythme et de sampler, conçu par la société E-MU Systems en 1987.

investissent la pratique de la musique rap, structurant ainsi un marché de plus en plus reconfiguré localement et sur le plan international. L'une des maisons de disques les plus importantes dans l'histoire du rap reste le Def Jam, fondée en 1985 par Rick Rubin et Russell Simmons. Leur histoire²² est une épopée qui, s'accordant parfaitement bien avec l'*american way of life* fondé entre autres sur la croyance en la possibilité d'une réussite matérielle, s'incruste dans l'histoire du rap. Aux yeux de beaucoup de rappeurs, Def Jam est bon exemple à suivre. C'est une entreprise novatrice qui a su concilier l'esprit d'initiative et le rap. Ce label a développé des collaborations avec d'autres maisons de production mondialement réputées : Sony, Colombia et Mercury (Jouvenet, op. cit.). La promotion et la distribution du rap à l'échelle mondiale ont été très tôt favorisées par la collaboration entre les producteurs spécialisés et les multinationales du disque.

Le rap a rencontré un plus grand auditoire lorsque les médias de masse commençaient à se mettre de la partie. Les radios et télévisions américaines accordaient de l'importance au rap à mesure que celui-ci faisait ses preuves. En 1986, une station de radio américaine a même diffusé du rap vingt-quatre heures sur vingt-quatre (Fernando, 2000). C'est ainsi que des rappeurs et des groupes de rappeurs s'imposaient comme des stars à travers la radio et à la télévision. Run D.M.C et Jam Master Jay ont fait entrer le rap à la MTV, station de télévision récemment fondée. Une pléthore de rappeurs et de groupes de rap ont fait leur apparition sur la scène musicale américaine et mondiale, certains étant plus célèbres que d'autres. On peut citer Run D.M.C, KRS One, Public Enemy (Chuck D, Flavor Flav), Queen Lafitah, Big Daddy Kane, 2 Live Crew, Slick Rick, LL Kool J, DJ Jazzy Jeff & The Fresh Prince, etc. Dorénavant, le rap cessait d'être une « musique pour les noirs » ; il commençait à conquérir des adolescents blancs des classes moyennes américaines et d'autres publics dans d'autres pays.

Des entreprises multinationales découvrent le potentiel de marketing du rap. La grande symbiose qui caractérise, depuis les années 1980, le rapport du rap et les grandes entreprises charrie, elle aussi, une histoire de succès. En fait, les rappeurs du groupe populaire Run D.M.C, avec leur nouveau style vestimentaire, avaient pris l'habitude, en performant sur scène, de demander à leur public de brandir leur paire de baskets Adidas, dans une ambiance de très grande euphorie. Ils ont même une chanson à succès, *My Adidas*, pour la circonstance. Conscient

²² Un vendeur de haschich et un simple étudiant en sociologie qui allaient devenir multimillionnaires à travers le marché du hip-hop (Jouvenet, op. cit., p. 22).

de ce qu'un tel geste pouvait apporter à la compagnie de vêtements de sport, une équipe de marketing a rapidement conclu un contrat juteux avec ce groupe (Cachin, op.cit., p.33). Ce fut une réussite pour les deux parties. Devenant de plus en plus famélique, ce type de contrats a depuis jalonné toute l'histoire du rap aux Etats-Unis.

Entre temps, les rappeurs ont gagné assez de crédibilité pour s'imposer dans un monde économiquement structuré autour de la musique. Ils collaborent avec des célébrités internationales du monde de la musique comme Miles Davis, Stevie Wonder, Herbie Hancock, etc (Bethume, 1999). Cela ne faisait que montrer que les rappeurs étaient des artistes à part entière. Depuis le début des années 1980, la culture hip-hop a soulevé des fascinations. Dans le champ du cinéma, l'intérêt qu'elle suscite se manifeste à travers des films comme *Wild style* réalisé en 1983 par Charlie Ahearn, *Beat Street* de Stan Lathan ou *Style Wars* réalisé par Tony Sylver en 1984. De nos jours, beaucoup de rappeurs à succès ont un rôle dans un ou plusieurs films. A côté d'autres facteurs, cet intérêt contribue à l'expansion mondiale de la culture hip-hop et du rap en particulier, processus qui se généralise à partir des années 1990. Reste à savoir comment ce genre musical a émergé en Haïti pour s'y répandre jusqu'à devenir l'une des musiques les appréciées dans ce pays.

Chapitre 2 : Le rap en Haïti

Dans les années 1980, la culture hip-hop a eu un grand écho à travers le monde ; elle a suscité de l'engouement surtout chez les jeunes qui, impressionnés par le caractère légendaire des mouvements de la break dance, la provocation des graffiti, la sonorité cadencée des voix mélangées au beat, ont fait montre d'une curiosité captivante. Le son rap a également eu son écho en Haïti à cette époque-là ; d'abord, il s'est timidement imposé comme une mode qui aura eu une relative influence sur la production musicale. Ensuite, le rap s'est développé de manière autonome et répandu dans tout le pays, surtout dans les quartiers populaires des grandes villes. Comment et dans quelles conditions le rap est-il apparu en Haïti ? Quelles sont les particularités du rap haïtien ? Ce sont, entre autres, les questions que je vais aborder dans le présent chapitre qui consiste en une description et une analyse critique de la pratique du rap en Haïti, condition nécessaire mais non suffisante d'une compréhension de la manière dont les rappeurs se construisent et construisent leurs savoirs et savoir-faire dans le milieu haïtien.

2.1 L'émergence du rap en Haïti

Les éléments de la culture hip-hop sont apparus en Haïti dans les années 1980. Le simple usage dans le créole haïtien du mot *brekè* (lire « breaker ») depuis les années 1980 peut attester de la présence en Haïti de certains comportements et attitudes s'apparentant à la culture hip-hop. Dans le langage courant, en fait, le mot *brekè* est employé pour désigner le plus souvent un adolescent qui se fait remarquer par un look et un style vestimentaire drôles et même choquants : tête rasée des deux côtés avec une grande touffe de cheveux, parfois non coiffés, sur le devant ; des vêtements larges dont des pantalons portés presque en dessous des fesses, etc. Un *brekè* est perçu comme un jeune n'ayant pas encore de sens de responsabilité ; c'est un jouisseur qui conquiert des *nanas* sans se préoccuper des choses sérieuses de la vie. On le voit bien : le terme de « *brekè* » reste une simple transplantation du terme original « breaker » dans le créole haïtien ; il y garde à peu près le même sens. L'apparition et l'emploi de ce terme dans le langage courant laisse supposer qu'une partie du public haïtien était en contact avec le hip-hop depuis le début

des années 1980 et que ce lien a été favorisé par la télévision et les échanges avec des personnes qui faisaient des voyages entre les Etats-Unis et Haïti. En effet, on peut constater la présence du « style rap » dans la production musicale haïtienne en écoutant par exemple Juicy Lucy (sortie en 1984) du groupe de compas Tabou combo. Quelques années plus tard, soit en 1987, le groupe de Frères Parent a sorti *Kandida* en y incluant pendant 28 secondes une partie de rap dont la sonorité est proche du style de Grand Master Flash dans *The Message*.

La scansion qui marque les paroles chantées est une caractéristique fondamentale de la musique rap. On se sert parfois de ce déterminant pour tenter de remonter aux sources du rap en Haïti. En ce qui a trait à l'histoire du rap dans ce pays, il est un point de vue, un peu répandu, qui voudrait que le rap ait été d'abord pratiqué par le chanteur Gesner Henry dit Coupé Cloué²³ à travers les fameuses histoires qu'il raconte dans ses « *prêches* ». Mais je voudrais récuser tout de suite ce point de vue qui me semble peu fondé. Le rap est un courant musical qui, depuis la fin des années 1970, s'apparente à une culture urbaine : le hip-hop. Qui dit « rap », dit un contexte socio-économique, politique et culturel. Ce que faisait Coupé Cloué n'avait rien à voir avec le côté mi-chanté mi-parlé du rap, encore moins avec l'habillage rythmique de ce genre musical. De mon humble point de vue, les « *prêches* » de Coupé Cloué et l'Ensemble Selecte, son groupe, dans les musiques doublées de ces petites histoires hilarantes, relèveraient plutôt des *lodyans*, un genre littéraire pratiqué en Haïti. La *lodyans* se caractérise par une histoire vraisemblable, relativement courte, ayant une fin tragique ou comique qui incite à la réflexion. Elle s'inspire des scènes réelles de la vie quotidienne pour trouver son contenu. C'est une sorte de chronique de la vie sociale qui prend la forme d'un récit articulé autour des « choses et gens entendus » pour paraphraser l'un des plus grands *lodyans*²⁴ haïtiens, Maurice Sixto. Dans le répertoire musical haïtien, il existe des œuvres qui peuvent carrément être considérés comme des *lodyans*, de par leur contenu et leur forme d'expression. Tous les critères de ce genre littéraire sont réunis : un récit court, très souvent hilarant, une invitation à réfléchir sur un aspect quelconque de la vie sociale. Si différence il y a, c'est surtout un accompagnement musical qui s'ajoute lorsque c'est un musicien qui rapporte le récit. S'agissant d'un morceau de musique, le récit s'étale sur le

²³Cette opinion est reprise par Sandy Larose dans un texte titré « *Vers la construction de l'histoire du Hip-hop haïtien* » consulté en ligne le 11 août 2017 à partir du lien suivant : http://www.academia.edu/4539530/Haiti_progres_Histoire_du_rap_haitien

²⁴ Dans le créole haïtien, un « lodyansè » est celui qui dit des lodyans.

moment consacré à ce qu'on appelle « *prêche* » dans le langage ordinaire, c'est-à-dire l'acte qui consiste pour le chanteur à prendre le temps de parler, de raconter une histoire généralement appropriée au sujet traité. A écouter des morceaux comme *Manman Zo*²⁵ de l'orchestre Méridional des Cayes, *Port Salut 1941*²⁶, je comprends qu'une *lodyans* peut bien se servir d'un fond sonore pour s'exprimer dans son contenu et dans sa forme. Et c'est justement ce que faisaient Coupé Cloué et son groupe, l'Ensemble selecte, dans certains de leurs titres dont *M ap di*, *Fanm Kolokent*, *Madan Masèl*, etc. C'est important, à mon sens, d'apporter au départ ces éléments de clarifications de peur de tomber dans le piège des amalgames de la facilité. Ces précisions étant apportées, abordons l'émergence du rap en Haïti.

Là encore, je dois prendre des précautions. Car rien ne permet de préciser avec exactitude comment et quand le rap est arrivé en Haïti. Il est cependant possible de trouver un repère. Officiellement, le premier artiste haïtien à avoir enregistré une musique de rap reste Master Dji, de son vrai nom Georges Hérard Lys. En 1982, il a sorti *Vakans*, un titre à tonalité récréative qui, de par sa sonorité, rappelle un peu *Rapper's delight*. Plus tard, soit en 1990, Master Dji a sorti son album *Politik pa m* ; c'était en quelque sorte la confirmation qu'il est le premier rappeur haïtien à se faire connaître du public haïtien au moyen d'une musique enregistrée. Mais malgré tout, je ne détiens pas assez de preuve qui me permettraient d'affirmer que c'est lui qui a introduit le rap en Haïti. Cette question est difficilement maîtrisable car il y a toujours eu beaucoup de connections, de va et vient et d'échanges entre des éléments de la diaspora haïtienne aux Etats-Unis et leurs proches restés en Haïti. Lors d'un entretien que j'ai réalisé avec le rappeur très connu, Doc Fila, il a mentionné qu'il écoutait régulièrement du rap américain au début des années 1990. Quelques camarades qui fréquentaient comme lui le Petit Séminaire Collège Saint-Martial en faisaient autant :

« Nous écoutions beaucoup de rap américain. A cette époque, on était branchés. On lisait régulièrement des magazines de rap qui provenaient des USA : Vibe, XXL, etc. On nous ramenait des cassettes et des Cds de rap des Etats-Unis. On regardait des vidéo-clips sur Télé-Haïti, un avantage à cette époque. »

²⁵ Cette musique peut être écoutée à partir du lien suivant (consulté le 17 août 2017) : <https://www.youtube.com/watch?v=fdXRZO0mUAI>

²⁶ Ecouter cette musique sur Youtube à partir du lien suivant (consulté le 17 août 2017) : https://www.youtube.com/watch?v=_DvPp0Nv9ik

L'enthousiasme de ce jeune et de ses plus proches collègues du collègue Canado haïtien et de son quartier, comme il l'a affirmé, laisse supposer la possibilité que la musique rap voire la culture hip-hop ait commencé timidement à faire quelques adeptes en Haïti avant même la sortie de *Vakans*, le premier titre rap de Master Dji. Avant le début de la première émission radiodiffusée portant sur le rap, animée par Master Dji sur les ondes de la radio Tropic FM, le rap américain a probablement eu une certaine réception en Haïti. En 1988, il y a eu un concours de DJing au collège Roger Anglade où Master Dji faisait office d'animateur²⁷. Ce concours a attiré beaucoup de jeunes issus des classes moyennes haïtiennes. Il n'existe pas suffisamment de preuves qui permettraient de dire que tous les participants ont été initiés par Master Dji dans la pratique du DJing. Il se peut qu'il y ait eu des concurrents qui avaient la possibilité de s'initier à cette pratique depuis le début des années 1980 soit à partir d'un voyage aux Etats-Unis ou en échangeant avec des proches qui y résident. Par d'autres moyens, ils pouvaient donc lier connaissance avec le hip-hop et développer un certain intérêt pour le rap ou pour d'autres composantes de cette culture. Lors d'un entretien que j'ai eu avec lui, le rappeur Jean Max François, a.k.a Mikey Mike (ou plus tard, K.O), se souvient de la manière dont il a fait connaissance avec le rap :

« J'ai établi mon premier contact avec le rap en fréquentant des bus de transport public à Carrefour-feuille. Les bus m'ont imposé le rap dans les années 1988-1989. Trois bus ont particulièrement attiré mon attention : Idalgo, Machiavel et Immaculé Conception. Ces bus étaient très beaux. On y roulait des musiques. Il y avait les beats qui attiraient mon attention. Les paroles étaient en anglais ; elles ne m'intéressaient pas. J'écoutais juste le beat et je secouais la tête. A l'époque les musiques de Steevy Be étaient en vogue. Je ne faisais pas de logique ; je les aimais. J'ai un grand frère qui les aime aussi et vers une époque, nous nous mettions à imiter les artistes. Il y avait les Fat Boys qui faisaient des sons avec leur bouche. En reproduisant des sons, des amis ont commencé par apprécier ce que je faisais. Des adultes qui savaient ce que je faisais me demandaient : « Tu es un rappeur ? » Mon père ne voulait pas entendre parler de ça. Il nous faisait écouter d'autres musiques (Tropicana, Djaz des jeunes, l'Orchestre Septentrional, etc) Puis, j'ai commencé à écouter Mc Hammer (groupe de dance) ; mais c'est surtout le son de Mc Hammer qui m'attirait. »

Ces propos de Mikey Mike viennent souligner la possibilité qu'il y ait eu d'autres sons rap qui circulaient à travers certains recoins des grandes villes d'Haïti parallèlement à l'influence

²⁷Voir le lien <https://www.youtube.com/watch?v=bCdgy3DW6rc> (consulté le 23 janvier 2016).

relative de Master Dji à la fin des années 1980. Je voudrais souligner la présence d'un élément important à travers ce fragment de récit ci-dessus rapporté : c'est le rôle qu'ont joué des bus de transport en commun dans la propagation du rap du moins à Carrefour-Feuille. Il est aujourd'hui devenu comme une tradition : ces bus sont réputés pour l'« offre musicale » qu'ils font à leurs passagers tout au long de leur trajet. Se trouvant dans l'un de ces véhicules, un passager peut écouter les morceaux de musique choisis par le conducteur parmi les plus récents et les plus adulés. Sauf que, lorsqu'on s'y trouve, on court le risque de ne pas pouvoir entendre son téléphone portable qui sonne, étant « trop » accueilli par la puissance des décibels. Dans cet environnement sonore souvent envahissant, tout type de musiques est bienvenu, pourvu que ce soit un opus qui puisse faire du « hit²⁸ ». On peut écouter du rap, du compas²⁹, du rabòday³⁰, du dancell, du reggae, etc. Du coup, les bus de carrefour-Feuille et, plus tard, ceux qui desservent d'autres communes dans la zone métropolitaine de Port-au-Prince, ont constitué de véritables médias pour la propagation du rap. C'est pourquoi Mikey Mike se rappelle même le nom des premiers bus qui l'exposait pour la première fois à l'expérience du rap. C'est comme s'il s'agissait des stations de radio ou de chaînes de télévision. Il semble qu'il y ait eu des rapports d'inter-influence entre ces bus et les premières stations de radio diffusant le rap. Mikey Mike reste convaincu que, dans un premier temps, en Haïti les stations de radio n'étaient pas intéressées au rap. Selon lui, celles-ci commençaient à s'y intéresser seulement lorsqu'elles se sont rendu compte des avantages qu'elles peuvent en tirer constatant l'attrait que le rap a suscité

²⁸ En Haïti, l'expression « faire du hit » est relativement récente ; elle est en lien avec les « hit parades » établis par des instances médiatique (radios, télévisions, magazines...), c'est-à-dire des classements périodiques que font ces derniers parmi les musiques ou les vidéos clips qu'ils tournent.

²⁹ Commercialisé à partir des années 1950 par le musicien haïtien Nemours Jean Baptiste, le compas direct est une musique populaire haïtienne qui a évolué depuis jusqu'à devenir une musique nationale.

³⁰Le rabòday est une variante musicale au tempo relativement élevé qui consiste en un mélange de rythmes populaires haïtiens et, parfois, d'autres mélodies s'apparentant à d'autres genres musicaux. Promu surtout par les Dj, ce style musical est très en vogue parmi les adolescents des zones urbaines depuis le début des années 2010. Le rabòday allie un certain réalisme social — en décrivant crûment les conditions précaires dans lesquelles vivent les populations des quartiers pauvres des zones urbaines — et des propos obscènes portant le plus souvent sur des échanges économico-sexuels entre les hommes et les femmes dans la société haïtienne. En 2012, le titre *Fè Wana mache* de Mosanto, popularisé surtout par le Dj Tony Mix, a connu un succès fulgurant. Le commissaire du gouvernement de Port-au-Prince a même tenté d'interdire cette musique au propos indécent qui constituait le fond sonore des lieux de débauche fréquentés par des adolescents dénommés *Zo Kiki* ou *Ti Bredjenn*. Le succès de *Fè Wana mache* fut d'autant plus grand que la tentative du commissaire du gouvernement a échoué. Par la suite, d'autres titres comme *Ti Mamoun*, *Bòdègèt*, *Men madan papa*, ... ont également rencontré un très grand succès. A l'heure où j'écris cette ligne, il n'existe à ma connaissance aucune étude scientifique sur le rabòday. Pourtant, à écouter et analyser les propos qu'il véhicule, il me semble que ce type de musique exprime à sa manière une certaine forme de sonorité liée à la cadence collective. Par là même, il devrait faire l'objet d'études sérieuses qui pourraient aider à éclairer ses contours et à saisir sa signification sociale réelle.

parmi les jeunes des villes haïtiennes. Les responsables des médias ont donc voulu conquérir le public du rap, ce qui devait leur rapporter des avantages commerciaux.

La culture hip-hop aura rencontré une réception très favorable auprès de beaucoup de jeunes en Haïti. Cependant, il faut noter que contrairement à d'autres villes américaines et européennes où se sont développés simultanément le graff art, le rap et les danses du hip-hop (Lapassage et Rousselot, 1990 ; Boucher, 1999), à Port-au-Prince celui-ci s'est répandu beaucoup plus sous son aspect musical. Certains groupes de danse ont gagné une certaine notoriété. Par exemple, le rappeur master Beef a évoqué ses showtimes et ses acrobaties au sein du groupe de break dance Thousand X dont il était membre. Il a également mentionné le nom d'un groupe qui s'appelait Matrix et celui d'un danseur nommé Robot Scorpion³¹. Doté d'un talent incontestable pour la break dance, ce dernier a eu une relative popularité à Port-au-Prince durant les dernières années précédant le séisme du 12 janvier 2010.

D'autres groupes de break dance se sont fait connaître en Haïti. Je peux citer par exemple Let's dance, ce collectif de danseurs fondé le 24 décembre 2003 qui organisait des activités de « street dance » sur des places publiques comme Champs de Mars et Place Boyer. Ce groupe a même eu le privilège de représenter Haïti dans une compétition internationale de break dance à la Guadeloupe³². Fondé à Cité Soleil en 2004 dans un contexte de grandes violences politiques, le groupe Cyborg dance Crew s'est fait connaître par les shows spectaculaires de ses membres et par leur stratégie qui consiste à performer dans des bidonvilles tels que Bel-Air, Martissant,... pour sensibiliser les jeunes, les porter à se détourner de la violence des armes par la pratique de la break dance³³. Je peux citer également le groupe Casque Noir dont les membres font montre d'un grand talent pour la break dance³⁴. Au Cap-Haïtien, les activités du groupe New Stars Number one³⁵ témoignent du goût de certains jeunes des deux sexes pour la pratique de la break dance. D'ailleurs, dès sa fondation le 23 mai 2011 par Charles Harry, New Stars Number a réuni

³¹ On peut prendre connaissance du talent de ce danseur en visionnant l'un de ses shows où, sur un terrain de football, il performait lors d'un match, au rythme de Pran Pòz Ou, une musique de Carimi, un groupe à tendance Compas. Voir le lien <https://www.youtube.com/watch?v=Lijcot8VJmA> (page consultée le 23 janvier 2016).

³² Voir le lien <https://www.youtube.com/watch?v=DLC6arOPaAU> (Page consultée le 23 janvier 2016).

³³ Pour de plus amples informations sur ce groupe de break dance, consulter l'article *Breakdancing Against Violence in Haiti* à partir du lien suivant : <http://www.vice.com/read/breaking-against-violence-in-cite-soleil-haiti> (page consultée le 23 janvier 2016).

³⁴ On peut prendre connaissance du niveau de performance de ce groupe à partir du lien suivant : https://www.youtube.com/watch?v=VtrP_Q9BhBc (page consultée le 23 janvier 2016).

³⁵ Voir le lien <https://www.youtube.com/watch?v=jM6rJHwGY5k> (Page consultée le 23 janvier 2016).

54 membres. Ce nombre est quand même significatif pour un groupe de danse. A Saint-Marc, il existe un ensemble de petits groupes peu connus qui s'exercent à la pratique de la break dance. Il s'agit par exemple des Tchikitchi Boys, de Power dance, de TJSB, de TNT dance, etc.

Cependant, en dépit de l'intérêt de certains jeunes danseurs pour la break dance et de la création çà et là de groupes de danseurs, les danses du hip-hop (la break dance, le smurf, le lock, etc) restent un peu marginales en Haïti. Ce type de danse ne constitue pas vraiment un domaine professionnel à part entière où les danseurs exercent leur art de manière autonome, se font un nom tout en étant capables d'y gagner leur vie. Même parmi les artistes les plus connus, les danses du hip-hop restent un peu négligées. On connaît par exemple très peu de rappeurs haïtiens qui se présentent comme de véritables breakdancers. Top Adlerman, l'un des membres du groupe Original Rap Staff capitalisait souvent sur ses talents de danseur pour faire valoir ses avantages sur ses rivaux du groupe King Posse à la fin des années 1990. J'ose donc affirmer qu'en dépit de tout, les danses du hip-hop restent à l'état embryonnaire en Haïti ; il n'y a pas vraiment eu de développement de ces danses comme on l'a assisté pour le rap qui, en tant que composante musicale du hip-hop, s'est imposé comme une pratique musicale très répandue en Haïti.

Les graffitis restent aussi, dans ce pays, un phénomène marginal. En effet, on n'observe pas beaucoup de graffiti qui pourraient être associés à un quelconque mouvement relevant de la culture hip-hop. Les façades des murs de Port-au-Prince et d'autres villes haïtiennes servent plutôt de champs de batailles politiques, de véritables parchemins portant les traces de coups de « Vive untel ! », d' « Abas un tel ! ». Il suffit de faire une simple promenade dans la zone métropolitaine de Port-au-Prince pour se rendre compte de la place que jouent les murs, parfois des poteaux électriques et même des façades de maisons dans les combats politiques. Elections ou pas, en Haïti, dans les milieux urbains, les murs les plus indiscrets restent et demeurent l'un des endroits les plus accessibles et donc les plus privilégiés pour vilipender un adversaire politique où pour se faire remarquer comme politicien ou activiste politique. Cela n'a pas grand-chose à voir avec le hip-hop. C'est plutôt une pratique politique qui a connu une ampleur considérable en Haïti depuis le déclin du régime des Duvalier en 1986.

Par ailleurs, il est possible de constater d'autres types de graffiti se distinguant des messages de dénonciation, de moquerie, d'approbation ou d'éloge, gravés quelque part au sein

d'une ville à l'encontre ou au profit d'un politicien ou d'un groupe de politiciens. On observe quelques graffiti épars en parcourant les rues de Port-au-Prince et de ses environs. Ces dessins illustrent des aspects particuliers de la réalité socio-économique et politique d'Haïti ou qui expriment même une inquiétude ou de l'espoir par rapport à l'avenir³⁶. La plupart de ces dessins sont l'œuvre du gaffeur le plus célèbre à Port-au-Prince, Jerry Rosembert Moïse qui a réalisé des dizaines de gravures sur des murs. De plus, dans certains quartiers on peut observer à quelques endroits de bustes d'un ou de plusieurs rappers influents. Tout compte fait, il reste que la très grande majorité de ceux qui sont reconnus en Haïti comme « porteurs » de la culture hip-hop ne sont ni des danseurs ni des graphes mais plutôt des DJ ou des rappers. Une pléthore d'artistes continue à œuvrer dans ces deux champs de pratique ; nombreux sont ceux qui ont su récolter une popularité dans la société haïtienne.

En ce qui a trait à l'émergence et le développement du rap en Haïti, Master Dji a eu des atouts et un grand mérite. Il a montré son talent incontestable : c'est un chanteur et compositeur qui a réussi à combiner son verbe, sa sensibilité citoyenne et son goût pour l'innovation. Il a eu le privilège de voyager en Europe, en Amérique et en Asie, ce qui lui a sans doute permis d'évoluer dans des milieux culturels divers et qui, du coup, a eu une influence sur ses expériences singulières en tant qu'artiste. Il a eu des expériences comme animateur de radio et a collaboré en tant que directeur de publication au magazine culturel, Tap-Tap Magazine aux côtés d'autres personnages évoluant dans le domaine de la presse haïtienne, tels que Raphaëlle Fequiere, Fritz Gérald Calixte, George Léon Emile, Elie Jean, etc³⁷. Grâce à l'émission qu'il animait, il a pu séduire une frange considérable des populations urbaines.

Il a le mérite d'avoir usé de ses talents de compositeur et de chanteur pour initier son public à une musique nouvelle, riche en beat, alliant tantôt rap, ragamuffin, le tout étant mélangé à quelques sonorités tirées du répertoire rythmique d'Haïti. Il s'est révélé en tant qu'un artiste dans le vrai sens du terme en offrant à son public un son innovant réussissant fort bien une harmonie entre mode musicale, amusement et une certaine forme de critique sociale. C'est en quelque sorte ce qui constitue le secret de la notoriété de Master Dji qui reste un artiste très vénéré dans l'histoire du rap en Haïti. Décédé à l'âge de 33 ans en 1994, ses funérailles ont été le

³⁶Ici, je fais référence à cette fameuse fresque murale peinte au niveau de haut Delmas dans laquelle des enfants tout nus tiennent à leur main gauche des marmites peinture et à leur main droite des pinceaux au moyen desquels ils écrivent « Ayiti pa p peri » [Haïti ne périra pas].

³⁷Pour de plus amples éléments sur la vie de Master Dji, voir *Le pionnier du rap haïtien* de Guilloteau François consulté en ligne le 23 janvier 2016 à partir du lien suivant : https://www.youtube.com/watch?v=_JjieH37sU4

premier grand événement qui, en rassemblant des milliers de jeunes fans, a révélé l'ampleur du rap sinon dans tout le pays du moins à Port-au-Prince. Il aura grandement contribué à l'expansion, en Haïti, de l'une de musiques les plus populaires : le « rap créole ». Si cette dénomination est adoptée sans trop grande objection pour désigner le rap qui se pratique en Haïti par des artistes haïtiens, il ne reste pas moins qu'elle conduit à quelques considérations qui contribueraient à clarifier et préciser mes propos. C'est pourquoi il est important de m'y arrêter un peu ici dans ce développement.

2.2 Rap créole ou rap haïtien ?

En Haïti, dans le discours des professionnels du rap (rappeurs pratiquants, beat makers, DJ, managers, etc), dans les émissions de radio, à travers la presse écrite et télévisée, le terme « rap créole » est adopté presque à l'unanimité ; son emploi est comme un allant de soi. Les textes de rap regorgent de parties confirmant ce choix terminologique. A bien y regarder, je comprends que l'adoption commune de ce terme répond à un souci de faire quelque chose d'authentiquement local, c'est-à-dire de montrer qu'on est capables de pratiquer un rap qui puisse tenir compte de la réalité socio-économique, politique et culturelle d'Haïti. Par là même, le rap devait trouver sa légitimité en Haïti. En observant de près le poids de l'imitation dans ce rap, surtout à ses débuts, on peut comprendre pourquoi il paraissait si nécessaire d'avoir un rap « fait en Haïti par et pour des Haïtiens ». Au cours de la première moitié de la décennie 1990-2000, les premiers rappeurs haïtiens laissaient observer une forte tendance à imiter leurs homologues américains ou d'autres musiciens reconnus sur le plan international. Tout pouvait être imité presque de manière servile : le look, le style vestimentaire, le flow, etc. Même les pseudonymes choisis par quelques rappeurs provenaient de l'imitation. Je peux prendre en exemple Haitian Buju³⁸, membre de King Posse, un groupe très populaire en Haïti jusqu'au début des années 2000. Haitian Buju n'a fait que préciser sa nationalité en adoptant un prénom emprunté à Biju Banton, chanteur jamaïcain dont il a voulu imiter la voix. Il a réussi son pari, si l'on tient compte de la popularité qu'il a récoltée grâce à sa voix rauque au sein de King Posse. Il a d'ailleurs fait école. Master Dji lui-même, le principal pionnier du rap en Haïti, doit son nom à Master Gee, l'un des trois personnages réunis par Sylvia Robinson en 1979 pour enregistrer

³⁸On peut objecter, à raison, que la musique de King Posse était plus proche du ragamuffin que du rap proprement dit.

Rappers' Delight. Master Gee a chanté une partie de cette chanson aux côtés de Big Bang Hank et de Wondermike (Cachin, op. cit. p. 18). Il suffit juste d'écouter *Vakans* (1982), le premier titre rap de Master Dji, et *Rappers' Delight* pour observer l'influence.

Peut-être dans leur souci de se montrer « dignes » de faire du rap, les premiers rappers haïtiens ont accordé une importance particulière à un multilinguisme où ils pouvaient chanter en créole, en anglais et en français.

L'espagnol³⁹ est quasi-inexistant dans le rap en Haïti. Le français⁴⁰ y est de plus en plus rare. La langue dominante a été le créole depuis le début. Mais l'anglais occupe une place considérable. Surtout au milieu des années 1990, beaucoup de rappers haïtiens faisaient l'effort de pouvoir parler et comprendre l'anglais ; c'est un atout pour celui qui cherche à développer ses talents de rappers. Du moins, il peut capter quelques mots débités par les rappers américains dont il cherche à imiter le style et le flow. Pouvoir rapper comme un américain, c'est-à-dire avoir la capacité de bien débiter ses flows en anglais, est quelque chose de valorisant. En ce sens, le rappeur haïtien le plus respecté est peut-être Money Money Mike ; c'est lui qui a chanté *Who's style is this*.

Le déterminant « créole » attaché délibérément au rap qui se pratique en Haïti détient deux grandes connotations. Premièrement, il renvoie à l'idée d'une *inscription* de cette musique dans le contexte haïtien au point où les produits qui en ressortent soient dotés de caractéristiques permettant de les situer dans ce lieu-là. C'est créole, c'est donc local ! Dérivant du mot espagnol *criollo*— qui, vers la fin du XVII^e siècle, est devenu *Criole* désignant des enfants espagnols nés aux Indes occidentales — (Chaudenson, 1995 : 3), le terme de « créole » garde en quelque sorte son sens colonial en Haïti: est créole tout ce qui est local, tout ce qui est *natif natal*, comme on dit dans le langage courant. Selon cette même acception, dans le créole haïtien, on utilise le terme de « peyi » [lire « pays »] en tant que déterminant accolé à un nom pour exprimer l'idée d'une provenance ou d'une appartenance locale. Par exemple, dans le domaine culinaire on parle de « poule peyi » ou « poulet créole », c'est-à-dire des poulets qui ont été élevés dans la nature en Haïti. De même est-il courant de parler de « diri peyi » [du riz cultivé en Haïti], « soulye peyi »

³⁹L'opus *Bagay dwòl* du groupe Original Rap Staff contient une partie en espagnol. Cette musique est accessible à partir du lien suivant (page consultée le 11 août 2017) :

https://www.youtube.com/watch?v=Q7ni-EN_cRE

⁴⁰ A la fin des années 1990, le rappeur Don Dodo du groupe Shakka Dreams s'est distingué par sa capacité et son choix de rapper souvent en français. D'autres rappers haïtiens ajoutent parfois quelques barres de mesure qu'ils chantent en français dans des textes écrits en créole. Le rappeur K-Libr par exemple est reconnu pour la place qu'il accorde au français dans ses textes.

[des chaussures fabriquées en Haïti], etc. Ainsi l'expression « rap créole » est-elle employée pour mettre l'emphase sur le caractère « made in Haïti » de la musique en question. Néanmoins, ce n'est pas une simple enseigne indigène ; c'est plus complexe qu'il ne le paraît, eu égard au mécanisme d'agencement du rap dans le milieu culturel haïtien. Le « rap créole » est cette tendance musicale qui implique une série de pratiques engageant des rappeurs et d'autres acteurs dans un micro-monde faisant partie de l'espace socio-politique haïtien.

Deuxièmement, le mot « créole » associé au rap pratiqué en Haïti peut avoir un sens purement linguistique. Il peut bien vouloir référer à l'usage de la langue parlée par la quasi-totalité sinon tous les Haïtiens vivant en Haïti. Son emploi traduit la nécessité constatée par les premiers rappeurs d'offrir un rap qui puisse être compris par le public haïtien. Tout se passe comme si l'on faisait du slogan-proverbe « *kreyòl pale, kreyòl konprann* » [littéralement « créole parlé, créole compris »] un impératif pédagogique. Les rappeurs pratiquants veulent éclairer le public du rap non seulement en ce qui a trait à ce qu'est ce courant musical — nouveau et étrange pour certains au début — mais aussi au message qu'il véhicule. Au début, c'était une manière d'assurer la légitimité de cette tendance musicale alors marginale et dévalorisée. Il était aussi question de produire un rap autonome, libérée un peu de l'influence linguistique des rappeurs américains et français. C'est un pari gagné : de nos jours en Haïti, le rap se chante majoritairement en créole. Le public du rap peut prendre le temps de bien écouter les mots, de saisir le sens des figures de style et de comprendre les messages transmis.

Cette deuxième acception du « rap créole » complète la première ; néanmoins elle s'accompagne d'une ambiguïté majeure : si l'on se base sur la langue comprise par le public pour qualifier le rap, il pourrait exister autant de raps créoles qu'il y a de pays ou de territoires où l'on parle créole. Autant de créoles, autant de rap créoles, serait-on amené à désigner. De ce point de vue, le qualificatif « créole », trop général, ne suffit pas à traduire la spécificité du rap qui se pratique en Haïti.

En s'y accrochant, certains misent sur le caractère indigène du mot et évoque sa dimension identitaire. Dans ce cas, ils fondent leur argumentation sur des critères liés à la musicalité du rap produit par des Haïtiens ; selon ce point de vue, le rap créole est rythmé du son des tambours, des cornets et d'autres instruments traditionnels reconnus comme faisant partie du patrimoine folklorique d'Haïti. Le groupe Voxanbour utilise beaucoup de tambour dans ses morceaux. Depuis le début des années 2000, l'usage du tambour est très remarquable dans le rap

en Haïti. Les musiques du groupe Barikad Crew accorde une place de choix au tambour dans ses beats. L'opus *Tay kreyon* de Barikad Crew en est un bon exemple. L'usage des instruments des musiques populaires haïtiennes peut conférer, à vrai dire, un sentiment de confort identitaire. C'est l'une des raisons pour lesquelles il y a cet engouement de certains beats makers et rappeurs haïtiens à y recourir, question de présenter au public une musique « *locale* ».

Mais là encore, ce point de vue aurait du mal à résister devant un contre-argument qui consisterait à soutenir que l'usage de ces instruments n'est pas exclusif à Haïti. En effet, dans d'autres espaces géographiques on utilise ces mêmes instruments qui apportent cette *couleur locale* tant recherchée. Les last poets, en faisant assoir leurs poèmes sur les contours mouvementés de leur rythme ondulante, n'ont-ils pas fait du tambour un instrument de prédilection ? A l'heure actuelle, grâce à des logiciels de sonorisation, un beat maker peut décider d'ajouter le son de n'importe quel instrument dans un morceau de rap, indépendamment de sa culture musicale, de son goût, de son feeling, du choix de ses commanditaires, etc. Indépendamment de son origine, de son lieu de résidence, un musicien peut faire écouter le son de n'importe quel instrument. On ne peut donc pas définir le rap haïtien simplement par rapport au type d'instruments qu'on y utilise.

Poursuivant une finalité identitaire à travers le rap créole, certains rappeurs mobilisent un puissant élément culturel : le vodou haïtien⁴¹. Boukman Eksperyans, l'un des plus grands groupes haïtiens de musiques populaires, a tenté de jouer, en 2009, à travers son titre carnavalesque *Republic banana*, ce qu'il nomme un *rapcine*, c'est-à-dire un alliage entre le rap et la musique racine. Malaïco Sénécal de son nom d'artiste Misyonè, rappeur et animateur d'émission de rap à la radio, cherche à faire la promotion d'une association entre le rap et le vodou haïtien. Il revendique un rap ancré dans la culture haïtienne. Je crois qu'il y a dans cette quête identitaire la possibilité de trouver des éléments de définition d'un rap haïtien. J'entends par là un rap qui tienne compte des éléments culturels, de la dynamique sociale, linguistique, politique d'Haïti pour se perpétuer.

Pour échapper aux écueils de la difficulté conceptuelle du terme « rap créole », le groupe de Règleman Afè popilè (R.A.P) garde une position critique et apporte, du coup, un élément de complexité théorique. Pour eux, le « rap créole » se pratique au sein de la matrice coloniale de

⁴¹Voir en particulier *Dieu dans le vaudou haïtien* de Laënc Hurbon (Payot, Paris, 1972) et *Le vaudou haïtien* d'Alfred Métraux (Gallimard, Paris, 1958).

pouvoir. Cela sous-entend que le rap plonge dans un ordre de discours colonial qui a survécu en Haïti après la disparition de l'administration coloniale. Ces rappeurs revendiquent un rap bossal, inscrivant ainsi leur position critique dans un cadre théorique fondé sur les travaux de Jean Casimir (2001). Ces rappeurs inscrivent carrément leur production artistique et se positionnent dans un vieux débat porté sur les rapports de pouvoir, les conflits de classe et de race qui jalonnent la formation sociale haïtienne depuis la période coloniale jusqu'à nos jours (Barthélemy, 2000). Par opposition au Créole qui est né et socialisé suivant les normes, les pratiques, les valeurs dominantes dans la société coloniale — et qui sont plus enclins à trouver normal de reproduire le système socio-économique tel quel est en dépit de ses défauts (esclavage, ségrégation raciale, grandes disparités sociales, etc.) — le Bossal est celui qui est fraîchement capturé et déporté comme esclave dans la colonie (Casimir, *ibid.*). Le Bossal n'avait rien à perdre et avait tout à gagner lors de la période révolutionnaire haïtienne. De nos jours, les populations les plus démunies sont reconnues comme les descendants des Bossals. Prétendre faire un rap bossal, c'est une autre manière de dire qu'ils se positionnent aux côtés des masses populaires. D'ailleurs le nom même du groupe témoigne de cette posture politique : règlement des affaires populaires. Ardy se veut clair dans ce positionnement lors d'un entretien que j'ai eu avec le groupe le 6 avril 2015:

« Nous avons plutôt une position critique par rapport au rap créole. Ce rap reste colonial et il y a un ensemble de choses que l'on ne peut pas espérer avec. C'est pourquoi nous disons toujours que nous faisons un rap politique. Nous ne parlons même pas de "rap conscient". Notre rap charrie un ordre de discours bossal. »

A travers ce débat sur le terme de « rap créole », je tente de me positionner par rapport à un choix de terminologie dans le cadre de cette thèse. Etant donné toutes ces considérations préalables sur la notion de « rap créole », le terme de « rap haïtien » me semble beaucoup moins ambigu et plus opérationnel. C'est pourquoi je vais en faire usage tout au long de ce qui s'en suivra en lieu et place du terme « rap créole ».

D'après moi, deux types de critères permettent de mieux reconnaître le rap haïtien : des critères de localisation et de contextualisation et des critères d'adresse. Cette grille d'analyse peut bien se révéler utile en présence d'autres genres musicaux pratiqués dans d'autres temps et lieux. Le premier critère prend en compte l'espace géographique, le contexte socio-économique, politique, culturel et linguistique dans lequel la musique est pratiquée. Dans le cas du rap haïtien,

Haïti sert de lieu de localisation et constitue le contexte global de développement des pratiques sociales engendrées par cette variante du rap. Les critères d'adresse se basent plus particulièrement sur le rapport de communication existant entre destinataire et destinataire du rap, le contenu, parfois la forme, et le sens des messages échangés. Cette deuxième catégorie de critères invite parfois de considérer la teneur et la résonance d'une musique qui peut paraître incompréhensible pour d'autres personnes qui ne partagent pas la communauté d'expérience et de sens servant de cadre de compréhension pour destinataires et destinataires (Lizaire, 2014).

Le critère de localisation et de contextualisation risque de soulever des objections. Par exemple, un rappeur haïtien ou d'origine haïtienne, domicilié et pratiquant le rap dans un autre pays, fait-il du rap haïtien ? Plusieurs paramètres doivent être considérés dans ce cas de figure. Et c'est là où la combinaison des deux types de critères ci-dessus évoqués se révèle utile. Dans ce cas, il faut se poser un ensemble de questions. Qui est ce rappeur ? A quel public adresse t-il sa musique ? Quel contenu et quelle forme (choix linguistique, figures de styles, etc) attribue t-il à sa musique ? Quel cadre de référence facilite la réception de cette musique dans ce que celle-ci comporte comme messages, sensation, sentiments, bref comme potentiel d'influence ? Deux rappeurs attirent particulièrement mon attention ici. Il s'agit de Wendy et de Wiclef Jean. Hormis les détails concernant leur nationalité, ces rappeurs développent un rapport avec Haïti, leur pays d'origine. Wendy évolue actuellement en territoire français d'outre-mer, à la Guadeloupe. Là où il réside, Wendy fait son rap en créole haïtien et il l'adresse à un public haïtien. Il nourrit une polémique avec d'autres rappeurs haïtiens très connus et évoluant en Haïti dont Fantom, l'un des plus influents membres du groupe Barikad Crew. On peut facilement ignorer si Wendy vit à l'étranger, sa musique est tellement proche de celles d'autres rappeurs vivant en Haïti. Au regard des critères déjà fixés, je peux donc dire que Wendy fait un rap haïtien.

Par contre, une telle affirmation risquerait d'être faussée dans le cas de Wiclef Jean. Certes, cet artiste mondialement reconnu chante quelques musiques adressées à un public haïtien. Je dis « un public » haïtien surtout quand j'écoute *Sang Fézi*⁴² où il évoque la difficulté qu'il y avait, par le passé, pour un jeune de marcher dans New York sans un fusil. Je ne sais pas si cette musique est adressée à des Haïtiens vivant dans des conditions difficiles de sécurité dans la ville new yorkaise à un moment donné ou à ceux qui vivent en Haïti ou les deux à la fois ou encore à d'autres publics que cela intéresserait. Wiclef Jean a chanté quelques musiques adressées en

⁴² Voir le lien suivant (consulté le 11 août 2017) : <https://www.youtube.com/watch?v=yC34hslzs6o>

créole à son public haïtien. Je cite entre autres : *Yele, MVP Compas, Dialo*, etc. Peut-on pour autant dire de lui qu'il fait du rap haïtien ? Je crois que non. Wicléf Jean fait une musique conforme aux normes de l'industrie américaine de divertissement et qui s'accorde bien avec son cadre de référence : le contexte socio-économique et culturel des États-Unis. C'est pourquoi d'ailleurs cet artiste a été bien récompensé⁴³ aux États-Unis. On admettra donc que Wicléf Jean a conquis son public en Haïti après avoir connu son succès mondial avec le groupe Fugees après la sortie de l'album *The score*.

On peut penser que je me réfère à un critère de langue pour établir cette différence entre Wendy et Wicléf. Pas tout à fait. K-Libr qui revendique un rap haïtien est réputé pour l'un des rappeurs qui chante le plus en français. Ce rappeur critique ses homologues haïtiens qui, selon lui, font du rap américain en créole. Ce n'est donc pas la langue utilisée qui va forcément qualifier un rap. Beaucoup de rappeurs chantent des aspects de la réalité haïtienne, des rapports sociaux, des sujets liés tout à fait à la réalité haïtienne. Lors même qu'il comprend le créole haïtien, un étranger peut éprouver des difficultés à comprendre cette réalité. Le rappeur Ardy a avancé des éléments de spécificité concernant le rap haïtien :

« *Il y a un autre critère de reconnaissance du rap haïtien ; c'est la manière de rapper. Du moment où j'écoute un rappeur qui chante en créole, je suis en mesure de savoir s'il est haïtien ou pas. Je ne sais pas si c'est un critère qui m'appartient à moi seul mais le flow du rappeur peut vraiment permettre de savoir si c'est un Haïtien.* »

Dans cet extrait d'entretien, je comprends qu'il y a quelque chose de l'ordre d'un *feeling* relativement partagé à travers la pratique du rap haïtien ; c'est l'un des principaux éléments de reconnaissance du rap haïtien. Pour être compris et éprouvé, ce dit *feeling* est à être placé dans le cadre de ce que j'appelle la communauté d'expérience et de sens. Ce *feeling* joue un rôle prépondérant dans les modes de réception du son-rap. Ce *feeling* est de l'ordre d'un ressenti qui se construit autour des *flows*, des modes d'articulation des sons dans le créole haïtien, ajoutés à l'instrumentation des morceaux de musique. Le type d'instruments utilisés mérite d'être pris en compte car les acteurs sont dans une quête identitaire aussi au sein du rap. Les textes sont également à considérer. La réalité est importante aussi, les sujets traités y sont liés.

⁴³ Wicléf Jean a reçu beaucoup de prix dans sa carrière dont MTV Video Music Award pour *Gone Till November* (1998) et *Hips Don't Lie* (2006), Grammy Award pour son album de l'année en 2000, Satellite Award de la meilleure chanson avec *Million Voices* en 2005, etc.

En fonction de toutes ces considérations, je définis le rap haïtien comme cette forme particulière d'expression vocale qui, accompagnée d'une base musicale et relevant du mouvement culturel hip-hop, s'inspire globalement de la réalité sociale haïtienne pour déterminer le contenu et la forme des messages à véhiculer, le contexte socio-économique, politique, linguistique et culturel d'Haïti servant de cadre de communication à ces dits messages et à leur potentiel d'influence. Aboutir à une définition du rap haïtien ne signifie nullement que je sois dans une perspective essentialiste et homogénéisante du rap qui se pratique en Haïti. J'ai voulu juste inviter mes lecteurs à une analyse critique du « rap créole », terme dont l'usage est presque unanime en Haïti. C'est une manière de garder une posture critique par rapport à cette notion et d'en choisir une autre qui soit plus opérationnelle et moins ambiguë. Choisir la notion de « rap haïtien » en lieu et place de telle autre, c'est en quelque sorte une manière de soutenir que le rap qui se pratique en Haïti n'est pas un simple greffage des raps américain et français, bien que beaucoup de rappeurs haïtiens n'aient jamais cessé d'imiter des homologues américains et français. Ce courant musical a plus de trente ans dans ce pays ; il donne lieu à un champ de pratique impliquant des rappeurs, des DJs, des beats makers qui se sont professionnalisés en combinant d'épars éléments d'expérience pour constituer un véritable corpus de savoirs. Dans la partie qui suit, j'invite le lecteur à prendre connaissance de ces trois décennies de développement du rap haïtien, un parcours fait d'embuches mais aussi de formidables réussites.

2.3 L'évolution du rap en Haïti

Vers la fin des années 1980, le public haïtien développait un certain rapport avec le rap. Mais ce courant musical a attendu la première moitié des années 1990 pour s'imposer véritablement dans le paysage sonore des villes. A vrai dire, à cette époque, le rap s'est inscrit dans un bouillonnement musical, ce qui a facilité son acceptation auprès du public haïtien. En effet après 1986, Haïti a vu naître un ensemble de projets musicaux très prometteurs. C'est à cette période que sont apparus Zenglen, Lakòl, Zen, *Papash*, Riské, ... des groupes qui ont alors apporté une touche originale au compas direct, contribuant ainsi à diversifier ce genre musical local. Des chanteurs et musiciens tels que Beethova Obas, Emeline Michel, etc. sont apparus sur la scène à cette même période. En d'autres termes, il y a eu en ces temps-là une effervescence dans le

domaine de la musique en Haïti. L'éclatement de la musique racine⁴⁴ reste l'un des indicateurs de ce mouvement de création musicale qui continue de marquer les esprits dans la société haïtienne. Comme on peut le remarquer, le terme même de musique racine sous-entend l'idée d'un ressourcement identitaire, au sens d'une plongée dans le confluent des sources culturelles haïtiennes, très profondes et nombreuses, pour créer une nouvelle musique, un son renouvelé s'accordant en quelque sorte aux aspirations existentielles du peuple. La musique racine est apparue en Haïti dans sa force entraînant et évocatrice, étant bien ancrée dans des traditions rythmiques anciennes. Les titres *Kè m pa sote* de Boukman Eksperyans et *Manman pou la* du groupe Koudjay ont servi à faire résonner cette création musicale, alors nouvelle, aux multiples oreilles d'un auditoire avide de hits.

Cette mouvance créative a facilité l'essor du rap haïtien en ce sens que l'avènement de ce courant musical s'est inscrit dans un élan de nouveauté auquel le public s'est habitué progressivement. Du coup, des titres comme *Politik pa m*, *Tann PouTann*, *Petite Fille Des Troittoirs* de Master Dji ont été écoutés avec entrain comme l'ont été *A.k.i.k.o* d'Emeline Michel ou *Dife* du groupe Lakòl. Le son rap est bel et bien passé parmi la foule de nouveautés apportées par cette nouvelle vague de musiciens qualifiée de « nouvelle génération ». Faut-il croire que tout nouveau fût tout beau ?

En fait, on aurait tort de penser que, dans ce climat de bouillonnement musical, le rap ait gagné sa reconnaissance sans effort. Loin s'en faut ! Certes, il y a eu cette relative facilitation de la réception du rap comme nouvel élément musical en Haïti, dans le contexte de l'émergence de talentueux musiciens et de projets innovateurs. Mais il a fallu toute une lutte menée par les pionniers du rap haïtien pour se faire accepter et gagner une place sur la scène musicale. Ces rappers ont bien compris la nécessité de se réunir entre eux pour former un faisceau convergeant vers un travail de promotion, de formation et de sensibilisation auprès de jeunes Haïtiens susceptibles de s'y intéresser afin de faire des adeptes qui devaient contribuer à l'expansion du « mouvement hip-hop » comme il est courant de l'entendre dans le discours des pratiquants du rap en Haïti.

⁴⁴La musique racine est un genre musical haïtien fondé sur un mélange de rythmes traditionnels et des sons puisés dans d'autres courants musicaux comme le rock, le jazz, etc. Selon l'un de ses principaux pionniers, le musicien Samba Zao, cette musique est apparue en Haïti vers la fin des années 1970. Il y a toutefois un débat entre l'artiste Lòlò du groupe Boukman Eksperyans et Samba Zao concernant la question de savoir qui a été l'instigateur de cette musique en Haïti. A ce sujet, on peut consulter en ligne un riche entretien de Samba Zao à partir du lien suivant (page consultée le 11 août 2017) : <https://www.youtube.com/watch?v=iBOXG04KSP8>

C'est pourquoi d'ailleurs, les premiers rappeurs connus se sont réunis auprès de Master Dji dans le but de militer pour la cause du rap, en formant une sorte de confrérie endossant la grande responsabilité de répandre le rap en Haïti et de travailler à son rehaussement. Supa Dénot, Elie Rack, Frantzy Jamaican, BOP, Top Adlerman... ont collaboré avec Master Dji, le plus estimé des pionniers du rap haïtien. Plus tard, certains de ces artistes ont formé ou intégré des groupes qui ont connu un relatif succès en Haïti vers la fin des années 1990. Passionnés et conscients de leur position de porte-étendard, ces artistes voulaient développer le rap en Haïti par la production et la vulgarisation d'albums, par de régulières performances sur scène et en faisant, conséquemment, de plus en plus d'adeptes chez les jeunes. Ainsi un réseau composé de rappeurs, de DJ et de fans a-t-il commencé peu à peu à se constituer à Port-au-Prince. Au début, le rap haïtien s'est donc pratiqué par quelques pionniers qui se rencontraient pour partager des moments de convivialité, découvrir ou exhiber des talents et prendre des initiatives afin de hisser le hip hop sur la scène culturelle haïtienne. Ces pionniers organisaient des spectacles qui étaient pour eux des lieux de challenge, d'affirmation de soi et de reconnaissance ; de là sont parties leur proximité et leur complicité avec un public fort jeune s'élargissant progressivement⁴⁵.

Après sa phase de germination, le rap haïtien a connu un essor considérable à partir de la première moitié de la décennie 1990. Les premiers albums de Master Dji posaient le jalon d'un rap fécond et optimiste à partir duquel il a voulu toucher quelques pans de la réalité sociale. D'autres groupes de rap n'ont pas tardé à poursuivre cette expérience. Le groupe Original Rap Staff (ORS) a marqué cette période-clé de l'histoire du rap haïtien. En 1994 et 1995, il a sorti respectivement *Bagay dwòl* et *Tout moun sou blòf*, deux titres à grand hit qui lui ont valu sa confirmation et son respect. Ces deux tubes ont contribué à la popularité du groupe par le caractère brutal des propos. En fait, les propos tenus dans ces deux opus se distillaient sans détour au sein de l'auditoire qui y voyait des vérités touchantes sur leur existence difficile, dans un contexte de déchéance sociale caractérisée par la violence politique, la misère, l'instrumentalisation politique des pauvres, etc. Les musiques de ce groupe étaient entraînant et les thèmes diversifiés. Outre les deux titres déjà cités, *Tanperaman m chanje*, *A toi, Merci*, *Kimberly* ont rencontré une réception particulièrement favorable parmi les fans. Ce qui a assuré la popularité de ce groupe en Haïti, c'était non seulement la qualité de ses musiques, le talent

⁴⁵Concernant le début du rap haïtien, voir un texte d'Hervé Boursicot publié en 2009 : « L'effet Barikad Crew dans l'histoire du rap créole en Haïti ». <http://boursiquotherve.wordpress.com/rap-kreyol-an-aksyonlavenir-durapamericamania/>

incontestable de ses artistes mais aussi la curiosité que suscitaient leur look et leur style vestimentaire. En visionnant les rares vidéos-clips⁴⁶ produits par Original Rap Staff à partir de 1994, on peut observer qu'ils portaient des t-shirt et des jeans très larges. Certains avaient la tête rasée des deux côtés avec de petites mèches de cheveux au milieu. C'était un peu étrange et cool pour beaucoup de jeunes de cette époque. Original Rap staff a été effectivement « bien monté » en associant la fluidité remarquable et le style original de Top Tchuco, de Money Money Mike, de Posse X à la finesse vocale de Wolf Kool MC et le penchant de Top Adlerman pour le ragamuffin.

La plupart de ces artistes figurent de nos jours encore parmi les meilleurs rappeurs haïtiens. Le rap haïtien a toujours développé un rapport étroit avec le ragamuffin. Il me semble que l'une des causes de cette relation étroite soit l'influence de la musique jamaïcaine en Haïti, notamment le rayonnement relatif des artistes comme Shabba Ranks, Buj Banton, Shaggy, Sean Paul, Elephant man, etc. Au moment de la formation d'un groupe rap, les membres fondateurs font état d'un souci de diversifier les styles, la complémentarité des compétences vocales est recherchée comme l'est d'ailleurs celle qui se fonde sur des atouts jugés importants pour le groupe. Les timbres vocaux, les *flows*, les goûts en matière des thèmes à traiter,...sont des questions sur lesquelles on met l'accent lors de la création d'un groupe de rap. Dans une musique de rap, on a besoin d'une voix relativement aiguë pour des strophes ou les refrains très souvent proches d'un style R&B, une voix un peu grave et rauque et d'autres types de timbres variables selon le type de *flow* et l'originalité du rappeur. Différentes les unes des autres, les voix sont arrangées selon un ordre qu'impose le morceau de musique en préparation. Ce souci de diversifier les voix favorise du coup ce rapport de proximité du rap haïtien au ragamuffin. Le premier groupe de rap haïtien, Haïti Rap & Ragga, atteste de cette relation étroite et souligne la conscience que ses membres en avaient depuis le début des années 1990. Depuis, il est très difficile de parler de l'histoire du rap en Haïti sans évoquer quelques groupes et artistes qui, de par la sonorité de leur musique, sont plus du côté du ragamuffin que du rap proprement dit. Ils deviennent même incontournables. A la limite, même au sein du groupe Original Rap Staff, je pourrais même

⁴⁶ Voir respectivement les clips de *Bagay dwòlet* de *Tout moun sou blòfà* partir des liens suivants (pages consultées le 11 août 2017) : https://www.youtube.com/watch?v=Q7ni-EN_cRE
<https://www.youtube.com/watch?v=6F6eeNghODo>

hésiter si je devais considérer comme de véritables rappers Wolf Kool MC et Top Adlerman qui, pourtant, ont fait leur preuve au sein du groupe ou dans d'autres projets musicaux⁴⁷.

Les groupes Haïti Rap & Ragga et Original Rap Staff ont ouvert la voie à une kyrielle de groupes de rap et à des groupes dont la musique reste proche du rap. Dans cette lignée, le groupe qui a le plus marqué la fin des années 1990 en termes de popularité reste King Posse. Initialement formés de Black Alex, Samy B, Don Chov, Haitian Buju et Boudha Ranks, ce groupe a connu une notoriété immédiate de par l'attrait qu'il a suscité chez les jeunes comme chez les adultes à partir de 1995 dès la sortie de son premier tube : *Lokal*. Pour avoir une idée de la popularité et l'influence de ce groupe précisément entre 1995 et 1999, il suffit d'observer les marées humaines qui le suivaient des défilés carnavalesques ou de lire les commentaires visant les premiers vidéo-clips de ce groupe logés sur Youtube. Ce groupe a imposé la variante *Ragganaval* au carnaval annuel d'Haïti, traditionnellement dominé par des groupes à tendance compas. En effet, en 1996 King Posse fut le premier groupe à tendance rap et ragamuffin à avoir participé au carnaval national avec le titre *Cool non*. Ce fut un succès incontestable : la musique était très entraînant, elle dominait dans les hits parades. Elle a attiré beaucoup de fans. Dans les années suivantes, il y a eu tellement de groupes de la même tendance qui ont fait de titres de carnaval que les autorités organisatrices étaient obligés de créer la catégorie spéciale pour classer les groupes à tendance rap/ragamuffin sur la base de leur performance afin d'en récompenser le meilleur. Actuellement, King Posse n'existe que de nom. Deux de ses premiers chanteurs — Louicito dit Don Chov et Jamesly Alex Pierre, alias Black Alex — sont décédés. Boudha Ranks et Haitian Buju résident à l'étranger. A plusieurs reprises, il y a des tentatives pour reformer ce groupe à la recherche de sa popularité d'antan. D'autres chanteurs ont rejoint l'équipe. Lors des périodes carnavalesques, le groupe sort un titre afin de montrer qu'il existe encore. Mais il reste évident que le groupe exerce une très faible influence sur le public.

Les groupes Haïti Rap & Ragga, Original Rap et King Posse se sont révélés comme des exemples à suivre. Dans le sillage des précurseurs du rap haïtien, toute une panoplie de groupes ont émergé à la fin des années 1990. Je peux citer Shaka Dreams, Rap and Family, Universal rap stars, 4x4, un groupe constitué essentiellement de femmes, Family Sencie, Million Code, Flex, Black Leaders, King of King, Metal Ice, Bad Boys Stylo, etc. Dans la ville des

⁴⁷Par exemple, Top Adlerman reste un artiste polyvalent. Il s'est engagé dans une carrière solo et sa grande réussite est peut-être son album *Watcha Krazem*, paru en 2004 sous le label de Kreyol Music.

Gonaïves, il y avait Chachou Boys et à Saint-Marc, les groupes Ragga Jams et Dako Boys. La liste serait trop longue, si je devais mentionner ici le nom de tous les groupes qui sont apparus à cette période-là. Il s'agit ici, des groupes qui ont eu la chance de se faire connaître du grand public parce qu'ils étaient supportés par un ou plusieurs sponsors. Il en existait d'autres, inconnus et innombrables, qui ne parvenaient pas à passer les limites de leur quartier, faute de moyens financiers ou par manque de contact. Je me suis rendu compte de l'ampleur de cette expansion du rap à travers les quartiers populaires des villes lors de mes entretiens avec les rappeurs que j'ai rencontrés. La quasi-totalité de ces rappeurs ont évolué au sein des groupes non connus du grand public. Cette exubérance de groupes de rap constatée depuis le deuxième quinquennat des années 1990 a résulté de l'influence des premiers rappeurs haïtiens et d'autres rappeurs étrangers sur une partie importante des jeunes vivant dans les milieux populaires urbains. Elle caractérise cette période-clé de l'évolution du rap en Haïti où ce courant musical s'est progressivement installé dans la vie quotidienne des gens. Parfois, à certains endroits, le rap est même devenu inéluctable en ce sens qu'il se distille subtilement et s'impose dans des sphères incontournables par exemple au cœur des véhicules de transport en commun (bus, camionnettes) ou à travers le bruit des postes de radios qui desservent le quartier à la mesure de leur puissance en décibels.

Dans ces lignes sur l'explosion du rap en Haïti, je veux particulièrement mentionner Masters, un groupe qui s'est nettement distingué par la teneur et la force de ses textes au cours de cette même période que je viens juste de souligner. Formé en partie par d'anciens membres du groupe Original Rap Staff, Masters s'est systématiquement lancé dans une entreprise de critique sociale qui a fait son originalité et sa notoriété. Je reviendrai plus loin sur quelques extraits tirés des textes de ce groupe mais je veux citer une partie du texte de *Yon ti chans pou Ayiti*, une des musiques ayant fait le succès de ce groupe en 1997.

« *Jenès fòk nou kriye rele / Nou pa gen dwa pè pale / Lang nou se sèl zam nou posede / Pou n defann nou, peyi nou / Ann di yo: “ bay sa w ka bay / Pa pwomèt sa w pa p bay” / Nan ki kan moun sa yo ye ? / Nan ki kan pou n kanpe ? / Nou fin pa dekouvri se zafè pa yo y ap regle »*

[Jeunes, il faut crier, lever vos voix / N'ayez pas peur de parler / Votre langue est votre seule arme / Pour vous défendre et défendre votre pays / Disons-leur : “donnez ce que vous avez”/ “Ne promettez pas ce que vous ne donnerez pas” / Ils sont dans quel camp, eux ? / Dans quel camp devons-nous nous ranger ? Nous avons fini par découvrir / Qu'ils ne gèrent que leurs propres intérêts]

Masters fût l'un des rares groupes de rap à avoir montré que le rap haïtien pouvait prendre au sérieux ce qui se joue dans la dynamique sociopolitique de la société haïtienne. Sans détour, les rappers comme B.O.P, Baby One King, Don Camelo, Big Tray, Master Pretcha et Lady R ont rassemblé et accordé leur flow, leur voix et leur style pour mettre des mots sur des constats que d'autres individus pouvaient faire en observant de près ce qui se passe dans le déroulement de la vie politique du pays. Ce fragment de texte ci-dessus constitue un appel à la mobilisation adressé à une jeunesse longtemps abandonnée et meurtrie par la misère et toujours trompée par des soi-disant dirigeants qui ne font que s'enrichir au détriment du peuple haïtien. C'est en tout cas le point de vue du groupe à travers cette musique où ils considèrent que s'en est trop et où ils réclament une chance pour leur pays en faisant une triste description de la réalité sociale.

Cette grande abondance de production observée dans le rap haïtien globalement dans les années 1990 devait se poursuivre dans les années 2000 avec l'émergence d'une autre vague de groupes. Mystic 703, Ambasad Camp, Magic Click, Pick-up Click, C-Project, NGS, 2 Kondane, Summum Positif, Bèlè Massif, Chalè Republic, Asrap, Brimad, Epidemic, Code Lari a, Rockfam, Barikad Crew, Freedom, Gravity, Company G, D-Kwat sont les plus connus. Là encore, je suis obligés de m'arrêter aux plus célèbres ; il y a eu tellement de groupes de rap en Haïti dans les années 2000 qu'il serait quasi-impossible de les citer tous ici.

C'est au cours de cette riche période que les beats makers ont commencé à créer de nouveaux beats en se servant des rythmes traditionnels haïtiens. *Tay Kreyon* et d'autres titres de Barikad Crew illustrent cette tendance. Les groupes s'acharnent à expérimenter d'autres expériences en termes d'arrangement rythmique, d'inscription de leur musique dans les traditions culturelles du pays. Je veux parler par exemple du rap offert par le rappeur Vox Sambou et le groupe Freedom à partir de ses deux albums *Voodoo land et 1804*.

C'est au cours de la décennie 2000 que s'est dessinée une typologie du rap en Haïti. Celle-ci est un peu floue mais elle sert quand même de référence. Recourant à d'autres catégories utilisées dans les contextes américains et français, les pratiquants du rap parlent de diverses variantes de rap : rap festif, rap égo trip, rap conscient, rap gangsta, story telling, etc. Cette typologie se base essentiellement des sujets traités dans un morceau de musique. Ainsi, une

musique rap qui parle d'une ambiance de distraction collective où l'on danse, chante, boit de l'alcool, sera catégorisée comme un rap festif. Lorsque le rappeur parle de lui-même, de ses talents, de sa supériorité par rapport à d'autres homologues, on dit qu'il fait de l'égo trip. Le rap conscient consiste en une description et une critique de la réalité sociale ; contrairement au gangsta rap où prédominent des propos violents voire des menaces à l'endroit des adversaires ou carrément des ennemis, il attire l'attention de son public cible sur les problèmes sociaux. Le rap conscient invite au recueillement. A travers le rap, on peut aussi raconter des histoires réelles ou imaginaires ayant le plus souvent une leçon à inculquer. Parfois les rappeurs parlent du rap *hardcore* qu'ils opposent au rap *ti kawòl*⁴⁸, c'est-à-dire un rap mou en termes de textes, de beat, de rimes et de flow. Le rap *ti kawòl* est comme sans consistance. Le rap *hardcore* est costaud en terme de beat, de rimes et de flow.

Nombreux sont des rappeurs haïtiens qui se laissent entraîner dans des *beefs* avec des groupes rivaux en imitant le modèle East coast/West coast du rap américain des années 1990. Certains parlent carrément de gansta rap et glissent dans leur texte des propos qui font penser à une apologie de la violence. La plus grande polémique que connaît le rap haïtien depuis les années 2000 reste celle qui oppose les groupes Barikad Crew et Rockfam.

Dans *Bengbeng*, le groupe Rockfam s'adresse à ses adversaires de Barikad Crew en ces termes :

« Sispann pran Rockfam tankou dezenfektan pou n lave dan nou/Ou bay twòp manti finalman ou resi gate san m/M ap fè w konnen sa w di sou mwen, nego, pa p jan m ka fè m anyen/Gen madigra k te pi byen maske pase w y al jwenn Titayen » [Arrêtez de prendre Rockfam comme un désinfectant pour vous laver les dents /Vous mentez tellement que finalement vous me mettez très en colère/Ce que vous dites de moi ne m'atteindra jamais/D'autres gens plus effrayants que vous ont été retrouvés à Titayen⁴⁹]

Des propos de ce type sont peu à peu devenus très courants au cours des années 2000. Ce rap *gangsta*, tel que revendiqué en Haïti, charrie un lexique lié à l'éloge du *bad boy*. Le rappeur Fantom s'appelle lui-même tapageur. Le nom de 2Goutan est connu des fans de rap en Haïti.

⁴⁸Par référence à cette sorte de rafraîchissement sucré à base d'un jus, contenu tout gelé dans de petits sachets de forme cylindrique.

⁴⁹ Situé à quelques kilomètres au nord de Port-au-Prince, Titayen est un endroit tristement réputé comme lieu d'accueil des cadavres de personnes disparues ou en tant que dernier refuge des indigents.

Jimmy O dans *Babylonn*⁵⁰ invite les *Rude boys*, les *bad boys* et les *gansta boy* à lever les mains. Dans *Gangsta party*, il se vante de marcher, parler comme un gangster et raconte ses exploits dans un club où l'on peut s'enivrer de sexe. Dans ce même ordre d'idées, je voudrais souligner le poids qu'a pris, depuis les années 2000, le terme de « ghetto » dans le discours des rappeurs haïtiens. La vie dans le ghetto est décrite dans sa réalité la plus crue ; elle est rythmée de misère et d'insécurité. Le ghetto est ce lieu où le dénuement fait voir de toutes les couleurs comme le mentionne Lawman et Franco Love dans *Lavi ti nèg geto* : « *Lavi ti nèg geto gen tout koulè men l pa ka wòz.* » [Dans les ghettos, la vie a toutes les couleurs mais elle ne peut pas être rose.] Dans des textes portant sur ce sujet, le ghetto est présenté comme le lieu par excellence d'une débrouille mêlée à la délinquance. Tout se passe comme si la capacité à vivre dans ces lieux était une qualité à prôner. Cette vision du ghetto se trouve systématisée dans *Bon jan nèg geto*⁵¹ de Jameson Toussaint, a.k.a G-Bobby Bon Flo.

C'est encore dans les années 2000 que des rappeurs haïtiens ont commencé à parler de business dans le rap. En effet, à partir de cette période-là, une vision entrepreneuriale s'installe dans la pratique du rap qui se conçoit, du moins par certains rappeurs haïtien, comme un *game*, un jeu organisé dont la maîtrise des rouages devrait permettre d'engendrer des profits.

Durant cette décennie, on a vu naître deux associations qui se sont donné la mission d'encadrer les rappeurs et d'œuvrer au réhaussement du rap haïtien. Il s'agit d'ASRAP et de Koze Kreyòl. ASRAP fut un collectif de rappeurs haïtiens qui, au début des années 2000, se sont associés afin de promouvoir la culture hip-hop dans un contexte où celui-ci paraissait en déclin comparativement à la montée et à l'hégémonie du compas direct à cette époque-là. Les rappeurs des groupes différents se sont réunis dans l'intention de réanimer le rap en termes de projets musicaux et de promotion. Koze kreyòl est fondé en 2004 par Emmanuel Cajuste qui, après avoir été déporté des Etats-Unis, a eu l'idée de créer une structure de promotion du rap haïtien. C'est un lieu de rencontre entre MCs et d'autres personnes intéressées par la culture hip-hop. Entre 2005 et 2008, Koze Kreyòl a joué un rôle considérable dans le développement du rap haïtien. Cette structure a établi une certaine notoriété à Port-au-Prince ; elle a même pris l'initiative de décerner des récompenses à des artistes et/ou des groupes d'artistes en prenant pour modèle les fameux *Awards* américains.

⁵⁰ Jimmy O, *Babylonn*, Vi prive m.

⁵¹ G-Bobby Bon Flo. (2009). *Bon jan nèg geto*, *Pale cho*, RKM Recordz, Port-au-Prince.

A travers les changements qu'a connus le rap haïtien en cette période, je tiens à souligner le poids du rap égo trip. Les traces de cette variante du rap peuvent être repérées depuis les années 1990 mais celle-ci a vraiment été systématisée dans les années 2000. Le rappeur parle de lui-même, vante ses talents extraordinaires qui le font surpasser tous ses homologues. Tout se passe comme si la compétence d'un rappeur se mesurait à sa capacité à faire éloge de lui-même. Comme si la pédanterie était en elle-même une qualification. Dans ce rap égo trip, il ne faut pas s'étonner : un débutant, dans son premier *track*, peut facilement se prendre pour le plus fort de tous les rappeurs. D'autres rappeurs plus anciens peuvent se prendre pour *Alpha* et l'*Oméga* du rap. Dans *M ap rap* G Bobby affirme :

« Si m mouri pou rap	[Si je meurs pour le rap
M ap ret yon moniman	Je resterai un monument
Paske depi m stat	Car depuis que j'ai commencé
M pa t janm gen konkiran	Je n'ai jamais eu de concurrents
Pran de 1 a 100 m okipe tout plas »	De 1 à 100 j'occupe toutes les places]

La systématisation de ce rap aux propos auto-élogieux marque une ligne de démarcation entre cette nouvelle génération de rappeurs et les pionniers du rap haïtiens qui, au contraire, cherchaient à consolider leurs forces et acquis afin de promouvoir cette tendance musicale en Haïti. Le rap ego trip coïncide avec la montée des individualités à travers le rap. En effet, c'est au cours des années 2000 que le public a commencé à se focaliser sur des individualités contrairement à la décennie précédente où les rappeurs se faisaient connaître au sein de leur groupe. La montée des individualités au sein des groupes a progressivement débouché sur le développement des carrières en solo ; même des rappeurs évoluant encore dans des groupes à succès s'y sont lancés. Membres de l'un des groupes de rap les plus populaires en Haïti depuis fin 2008⁵², Barikad Crew, les rappeurs Izolan, Fantom, Bricks, ont sorti leur album solo. D'autres rappeurs haïtiens se sont fait connaître dans une carrière en solo durant cette décennie : Blaze One, G Bobby, Jimmy O, DRZ, Fefe, BIC⁵³, etc. Dans ce même ordre d'idées, je veux

⁵²La date du 15 juin 2008 reste très importante dans l'histoire du rap haïtien. En effet, cette date rappelle la mort tragique de trois rappeurs du groupe Barikad Crew et de leur chauffeur tués dans un accident de voiture. Leurs funérailles révélaient l'étendue de leur popularité. Depuis, Barikad crew s'impose comme l'un des groupes les plus populaires du rap haïtien aux côtés de son rival Rockfam.

⁵³ BIC évoluait dans le domaine de la musique depuis les années 1990. Mais il a connu sa notoriété dans les années 2000 à partir de ses albums *Wow*, *Kreyòl chante Kreyòl konprann*.

citer E.Z. One, un rappeur vétéran dont le nom inspire beaucoup de respect parmi les pratiquants du rap en Haïti. Les années 2010 sont également marquées par l'apparition de nouveaux groupes de rap ou de rappeurs évoluant en solo. Parmi les plus connus, je peux citer le groupe Wòklò et des rappeurs comme Wendy Traka, P-Jay, Baky Popilè, etc. Comme tant d'autres aînés, ces rappeurs cherchent leur voie dans un marché difficile d'accès et contribuent à alimenter le rap haïtien.

Dans les pages ci-dessus, j'ai tenté de reconstituer l'histoire du rap haïtien en y repérant les grands moments et en mettant en évidence l'engouement que suscite cette tendance musicale, depuis le début des années 1990, chez le public haïtien constitué majoritairement de jeunes. Parmi ces mêmes jeunes qui sont attirés par la puissance mobilisatrice du rap, beaucoup ont cherché à développer des talents pour devenir eux-mêmes des rappeurs à part entière. Certains arrivent à se faire connaître du public, exhibent leurs talents et gagnent une relative notoriété et popularité. D'autres n'y parviennent pas. En tout cas, un nombre considérable de groupes de rap ont émergé en Haïti pendant les trois dernières décennies. Le développement et l'autonomie du rap haïtien en résulte. L'expansion des pratiques sociales qui se mettent en place autour de cette musique répond à des logiques, des modes de structuration impliquant différents acteurs.

L'évolution du rap haïtien étant succinctement présentée, il importe de considérer les différents discours et représentations auxquels prête le rap, en Haïti comme à l'étranger. Car depuis les années 1980 le rap fait l'objet de multiples critiques, les unes paraissant plus fondées que d'autres. Il donne lieu à des jugements de valeur mais aussi à des réflexions rigoureuses. Voyons à présent quelques éléments de contenus des divers discours qui traversent ce genre musical.

Chapitre 3 : Le rap entre prénotions et constructions savantes

Il est un fait avéré que, de nos jours, le rap se répand dans un grand nombre de pays du monde et s'impose au niveau de l'offre musicale disponible sur le marché internationale. Le rap n'est plus une mode musicale ; il a su se construire, s'étendre dans sa sonorité souvent fracassante, et prouver qu'il peut assurer sa pérennité à travers des contextes socio-économiques, politiques et culturels variés. Est tout à fait révolu le moment où les rappeurs devaient s'évertuer à prouver qu'ils étaient bons à quelque chose sur le plan artistique. La comparaison entre le rap et d'autres genres musicaux jugés plus mélodieux et plus « classiques » semble sans aucune pertinence d'autant qu'il n'est plus nécessaire de chercher à démontrer la puissance créatrice du hip-hop en général ou de la musique rap en particulier. Le rap est partout. Alexis Pate (2010 : XV) le considère comme « le " thème beat " de notre temps ». Contenu dans les smartphones ou dans d'autres gadgets électroniques qui s'installent presque irrésistiblement et irréversiblement dans notre vie, il atteint les oreilles des jeunes et des moins jeunes qui ont développé une habitude d'écoute relativement favorable. Je ne parle même pas de la télévision ni de la radio ; ces médias restent des principaux vecteurs du rap dans les pays où celui-ci a pu s'introduire. Le rap est entre temps devenu une béquille sonore quasi-indispensable. C'est un formidable ingrédient qui permet sinon d'assouvir le goût d'un public cible du moins de l'attirer vers des produits susceptibles de l'intéresser. Pour s'en convaincre, que l'on prenne un peu de temps pour prêter attention au support musical dont se servent des magasins de tout type dans des villes comme New York, Miami, Paris, etc.

Du moins pour ceux qui reconnaissent l'importance d'un accompagnement musical lorsqu'il s'agit de véhiculer un message, le rap est un support hautement considérable. C'est un appui d'autant plus ferme que le message est adressé à des jeunes. Le lien jeunesse/rap a été depuis toujours compris et établi par les observateurs et les rappeurs pratiquants eux-mêmes. Il est devenu comme un allant de soi influant sur la forme des messages à adresser à des populations de jeunes. Ainsi, en Haïti, pour encourager les jeunes à utiliser des préservatifs le groupe Barikad Crew a sorti *Met kapòt* qui venait renforcer le message véhiculé dans *Zanmi*, un titre au son de ragamuffin produit par le groupe King Posse en 1996. Très récemment, une vidéo véhiculée sur

les réseaux sociaux a défrayé la chronique : celle montrant la première dame des Etats-Unis, Mme Michele Obama, en train de rapper pour inciter les jeunes Américains à aller au collège. Le son du rap permet peut-être au message d'être plus potable, plus efficace auprès des jeunes destinataires. C'est ce qui explique probablement cet engouement. On admettra sans doute qu'à l'heure actuelle le rap étonne moins tant il est devenu une pratique relativement banale ; il a pu se faire une place de choix sur la scène culturelle internationale et, de plus en plus, ce n'est plus une simple et exclusive affaire de jeunes.

En tant que pratique sociale s'incrétant dans la dynamique et le contexte social du milieu dans lequel il prend forme, le rap donne lieu à tout type de points de vue. Certains sont carrément des préjugés et des raccourcis qui visent non pas à comprendre cette variante musicale mais plutôt à l'anéantir. L'histoire du rap est truffée de ce type de regard fondé sur le goût, la culture musicale, les habitudes d'écoute, les expériences personnelles de ses fans. Néanmoins, le rap fait aussi l'objet d'un discours savant depuis les années 1980 (Jouvenet, op. cit.). En effet, nombreux sont ceux qui ont consacré des travaux de réflexion permettant de saisir des aspects particuliers de la pratique du rap. C'est d'ailleurs grâce aux divers travaux réalisés dans les mondes anglophones et francophones que je peux tenter d'appréhender le rap.

Dans ce chapitre, je cherche à mettre en évidence les différents discours — profane ou savant — auxquels le rap a donné lieu. Il importe de passer en revue ce qui se dit concernant cette variante musicale en termes de représentations du sens commun et de discours savant. En ce qui concerne la musique rap, ces deux types de discours sont-ils diamétralement opposés ? Que nous renseignent-ils sur le rap dans sa dynamique de production, dans sa portée esthétique, son extension, sa signification sociale ? Si j'accorde la priorité aux travaux scientifiques traitant un ou plusieurs aspects du rap, c'est parce que leurs auteurs ont fait preuve d'une rigueur qui assure un niveau de crédibilité à leur réflexion. Je constate, en fait, qu'il existe concernant le rap d'importants travaux scientifiques qui nous permettent de nous détourner des prêt-à-penser, des idées reçues jalonnant l'histoire et la pratique du rap. En témoigne l'abondante littérature existant sur ce sujet en France et surtout aux Etats-Unis. Dans le cadre de cette thèse, je crois qu'il est important de considérer ce qui existe déjà en termes de réflexion critique de telle sorte que je puisse mieux faire ressortir l'apport de ma réflexion dans ce domaine. Ce présent chapitre a pour but de présenter divers discours et représentations auxquels la pratique du rap a donné lieu.

3.1 Les appréhensions premières du rap

Le rap s'est révélé en tant qu'un son socialement et esthétiquement fracassant. En effet, depuis ses premières manifestations, que ce soit avec les Lasts Poets qui tenaient un discours de contestation ou avec les DJ Kool Herc, Grand Master Flash et Afrika Bambaataa qui cherchaient à amuser leur public, cette musique a toujours suscité de vives réactions oscillant entre un grand attrait et un rejet catégorique (Bazin, op. cit.). Depuis la fin des années 1970, le rap a fait l'objet à la fois d'une fascination et d'une répulsion. Attrait surtout auprès des jeunes du monde qui sont charmés par le rythme, la danse, l'art de dire, les messages des rappeurs. A vrai dire, cette variante musicale a un fort potentiel d'attraction qui fait qu'elle soit capable de pénétrer et de s'installer dans des paysages culturels tout à fait différents et d'y faire des adeptes. Mais le rap rencontre aussi un rejet péremptoire de la part de ceux qui ne se laissent pas envahir par son *feeling*. Pour certains, c'est une musique tout simplement dérangeante pour des raisons liées à sa teneur, à sa forme d'expression, aux comportements et attitudes de ses pratiquants, etc.

Un ensemble de représentations et de points de vue contradictoires concernant le rap émanent d'une vision manichéenne à laquelle celui-ci tend à donner lieu. Soit c'est une musique attrayante qui ne fait que conquérir les jeunes du monde, soit c'est un son à mettre à la poubelle. D'ailleurs, dans les années 1980, nombreux étaient ceux qui croyaient que le rap, appréhendé comme une simple mode musicale, était destiné à sa propre implosion et donc à une disparition imminente (Chang, op. cit.). Le déroulement de l'histoire a démontré le contraire. On a tort de considérer cette variante musicale comme un simple et éphémère effet de nouveauté musicale : le rap a conquis le monde et c'est en quelque sorte, une prime de consolation ou un réconfort moral pour ses supporters et pratiquants face aux détracteurs. En fait, même s'il n'est plus commode, de nos jours, de parler de « folie passagère » pour désigner la pratique du rap, cette musique continue de provoquer du dégoût chez ses délateurs voire d'attiser leur colère. Entre le regard de ceux-ci et le *feeling* éprouvé par les fans et les pratiquants, il y a une étendue de points de vue, des idées qui entrent en collision, se repoussent, s'entrechoquent et qui, parfois, se rencontrent sur certains faits avérés et sur quelques éléments d'observation auxquels donne lieu la pratique du rap. C'est à travers le jeu des contradictions émanant de l'attrait des fans et pratiquants et de

la contestation qu'il provoque de par son contenu et ce qu'il donne à voir comme images que le rap a pu se développer pour s'imposer dans l'industrie musicale mondiale.

Et cette évolution est jalonnée de positions personnelles, de convictions intimes, de points de vue plus ou moins argumentés exprimés de toutes parts là où se présente l'occasion de s'exprimer sur le rap et sur des phénomènes connexes. Dans le cadre de cette réflexion je veux particulièrement m'arrêter sur trois principaux points de vue largement partagés concernant le rap. En premier lieu j'aborde les représentations selon lesquelles le rap est présenté comme un lieu d'expression de la violence. Ensuite, il importe de revenir sur l'idée qui veut que le rap ne soit pas une musique à proprement parler. Enfin, je souligne le lien très fréquemment établi entre le rap et les quartiers défavorisés où le ghetto est conçu en tant que le lieu par excellence de pratiques de vie qui servent de sources d'inspiration à un certain nombre de rappeurs.

3.1.1 Le versant indésirable du rap : la violence comme argument

L'une des manières apparemment naturelles d'appréhender le rap, c'est de le considérer comme une musique qui détient une relation très étroite avec la violence. Dans *Rap Music and Street Consciousness*, Cheryl Lynette Keyes (2004) a montré avec quelle facilité le rap est associé à la violence dans le cinéma américain et dans la presse américaine. D'après cet auteur, nombreux sont les critiques qui véhiculent la conception selon laquelle rap et violence sont tellement liés qu'ils sont comme des synonymes. Il mentionne les bandes son des films *The lost boys* (1987) et *Colors* (1988) qui, à son avis, renforcent le lien rap/violence. Examinant des articles de presse qui parlent de violence lors des concerts de rap, il souligne le point de vue partagé par beaucoup de journalistes selon lequel le beat du rap entraîne des comportements déchaînés. Il cite le commentaire d'un journaliste : « *Le rap aujourd'hui est colère et la musique dénommée background music ou scratching est tellement intense qu'elle t'incite à agir avec violence.* » (Keyes, 2004 : 2)

Le lien rap/violence semble automatique pour quiconque ne prend pas le recul nécessaire afin de pouvoir envisager cette musique dans sa complexité. Car la sonorité du rap est virulente dans ses textes, dans son rythme et, très souvent, dans le *vibe* (vibration) qui anime le rappeur au moment où celui-ci accorde son flow à l'arrière-fond musical mis à sa disposition en studio ou sur scène. Néanmoins, la violence fréquemment associée au rap se fonde plus sur les propos soutenus dans les textes de rap et, parfois, dans les modes d'agissements de quelques rappeurs

que sur la force rythmique de cette musique en soi. Les traces de cette violence sont à rechercher dans les textes de musique, au niveau des images véhiculés à la télévision via des vidéoclips, moins souvent dans les actes posés par des rappeurs. C'est ce qui contribue à renforcer l'amalgame rap/violence. En fait, les textes d'un certain type de rap comprennent des propos qui, de par leur ton et leur caractère cru, font penser à une apologie de la violence. Cette violence s'exprime sous plusieurs formes et est toujours de nature à choquer une partie de l'auditoire du rap, quelque soit l'intention de l'auteur. Trois grands types de textes comprennent généralement des propos émaillés d'un niveau de violence variable selon le style de l'auteur, le destinataire, le sujet traité, etc. Un niveau de violence qui est susceptible de provoquer le dégoût chez le non-initié voire chez l'habitué qui, parfois, peut estimer que les propos du rappeur vont trop loin. Il s'agit des propos provenant d'un « rap beef » où les adversaires s'affrontent à coups de gros mots, cherchant ainsi à gagner une *battle*, à poser des défis et à en relever d'autres (Lapassade et Rousselot, op. cit.), le public étant le juge. Deuxièmement, il y a des textes traitant du rapport homme/femme qui mettent très souvent l'accent sur la sexualité. En dernier lieu, le troisième grand type de textes relève de ce que l'on appelle communément et sans trop de recul la « musique engagée » où le rappeur, se sentant à bout de souffle⁵⁴, s'exprime en des termes politiquement incorrects face à un système social jugé oppresseur.

Pour illustrer le premier type de textes, j'évoque ici quelques extraits. Le premier est tiré de *Shook Ones Part II* du rappeur américain, Mobb Deep, titre figurant sur son album *The infamous* :

« *Speak the wrong words man and you will get touched/You can put your whole army against my team and I guarantee you it'll be your very last time breathing/Your simple words just don't move me/You're minor, we're major/You're all up in the game and don't deserve to be a player/Don't make me have to call to call your name out/Your crew is featherweight/My gunshots'll make you levitate/I'm only 19 but my mind is old/And when the things get for real my warm heart turns cold/Another nigga, another story gets told.* » [Parle en de mauvais termes et tu seras atteint/Tu peux soulever ton armée entière contre ma bande/Je te garantis que tu rendras ton dernier souffle/Tes propos ne me font ni chaud ni froid/Tu es mineur, nous sommes majeurs/Vous êtes tous hors du jeu et ne méritez pas d'être un joueur/Ne me pousse pas à citer ton nom/Ta bande est sans aucun poids/Mes coups de feu

⁵⁴ Dans *The Message*, Grand Master Flash a déclaré qu'il était « à la lisière » (close to the edge). Cette musique a ouvert la voie à beaucoup d'autres du même genre car dans d'autres pays des jeunes ont fait du rap un véritable moyen d'expression de leur mal-être.

t'emporteront./J'ai seulement 19 ans mais mon esprit est mature/Quand les choses deviennent sérieuses, mon cœur chaleureux devient froid/Un autre négro est décédé, une autre histoire est racontée.](D'après ma traduction)

Comme on peut le remarquer, l'auteur de ce texte parle à un adversaire voire à des adversaires qu'il fustige et à qui il lance une mise en garde. Très souvent, les adversaires se connaissent et le public devine plus ou moins facilement le destinataire de chacun des messages contenus dans un texte. A la limite, en écoutant un tel texte on peut parler de menace de mort. Sauf que la personne menacée reste non identifiée et seul un public bien branché parvient à deviner ce destinataire lorsque celui-ci n'est pas fictif. Ces paroles répondent bien au jeu du rap beef, c'est-à-dire ce style de rap qui s'alimente exclusivement à partir des rivalités déclarées existant entre des rappeurs ou des groupes de rappeurs. Les textes de cette variante de rap contiennent des propos amers contre un adversaire. Des propos qui visent la destruction imaginaire voire réelle de l'adversaire. Plus les paroles sont dures et humiliantes, plus on a la chance d'accabler son rival et de gagner un certain respect aux yeux d'un public qui sert de juge. D'après Aladoum⁵⁵, un jeune rappeur français, une *battle* est carrément un moyen d'avoir de la reconnaissance. Il explique sa stratégie dans une partie de free style : il cherche à faire un décalage, faire en sorte que le public l'accompagne contre l'adversaire. « On *clash* tous ensemble, affirme t-il ». Dans cette recherche de valorisation et de reconnaissance, beaucoup de rappeurs s'efforcent d'être toujours à la hauteur ; ils développent un talent dans cette tâche qui consiste à se montrer capables de se défendre face aux propos virulents des rivaux et de contre-attaquer. Ainsi se met en place un cercle vicieux dont il est difficile de sortir : que ce soit sur un disque ou dans un *clash* en face à face, il n'y a pas de place pour des propos bon enfant. Au contraire on doit dire ce qui blesse, qui frappe l'adversaire dans son estime de soi. On doit lui parler de sa faiblesse, de ses manques, de son incapacité à tenir dans la bataille, l'attaquer dans sa virilité, dans son être. Dans cette bataille, tous les moyens sont bons : s'il faut capitaliser sur une caractéristique défavorable ou sur un manquement de l'adversaire, on le fera. Pourvu que ce soit un moyen de parvenir à le déstabiliser et à l'accabler devant le public. Un rappeur peut aller jusqu'à proférer des injures à l'endroit de la mère d'un adversaire, ce qui peut déclencher des

⁵⁵Voir le lien suivant pour regarder ce jeune rappeur dans un clash avec un rival (page consultée le 12 août 2017) : <https://www.youtube.com/watch?v=K2ZRUzlcRf8>

affrontements physiques⁵⁶. D'où l'emploi des expressions si répandues comme « nique ta mère » dans le rap français, un équivalent de « mother fucker » dans le rap américain. Ces termes et tant d'autres contribuent à perpétuer les pratiques de *jive talk* ou de *shit talking* dans le rap (Poschardt Ulf, [1995] (2002) ; Keyes, op. cit.). Le rap a développé des liens étroits avec ces pratiques qui font partie intégrante de la culture de rue d'une frange importante d'Afro-Américains évoluant dans les villes. Ce genre musical, en quelque sorte, n'a fait que puiser dans ces éléments de la culture populaire noire et contribue, du coup, à les alimenter et à les vulgariser à travers le monde.

Le rap regorge de ces textes qui véhiculent des propos crus, véhéments et déstabilisateurs voire accablants. Ces textes relèvent plus ou moins directement du « gansta rap », une variante de rap qui s'est bel et bien imposé dans l'industrie musicale américaine depuis le début des années 1990. Ce style de rap a largement dominé la production de rap aux Etats-Unis ; il est surtout alimenté par des duels réels ou de façade entretenus par des rappeurs New Yorkais opposés à leurs homologues californiens (Cachin, op. cit.). Dans ce combat qui a connu un certain déclin à partir des années 2000, beaucoup de rappeurs ont émergé et ont construit leur nom. Un certain nombre de textes de rap ont un rapport direct avec cette fameuse *guerre* qui est même imitée dans d'autres pays. D'autres n'ont aucun rapport mais contiennent des propos qui s'accordent fort bien avec le *rap beef* dont les racines remontent, dans une certaine mesure, à l'opposition East Coast/West Coast.

A vrai dire, une bonne partie de ces textes comportent tellement de mots et expressions d'une dureté extrême qu'ils peuvent facilement offenser plus d'un. Il suffit d'écouter quelques textes de « rap beef » et de chercher à en établir le lien avec la réalité servant d'arrière-fond à cette variante du rap et même à tant d'autres, pour déceler la place et la portée de la violence qui s'y joue. S'agissant du rap américain, les textes dont les propos sont les plus violents concernent un monde particulier dans lequel les rappeurs se voient, se construisent, lutent, se projettent, se livrent à une bataille pour la survie, la richesse, la dignité et la gloire. Ce monde est celui des

⁵⁶Pour certains, la mère d'un rival ou le symbolisme qui l'accompagne est une limite infranchissable. Cela varie d'un contexte culturel à un autre, d'une personne à une autre et des circonstances dans lesquelles on s'exprime, Aladoum a affirmé ceci : « *par exemple dans le rap, faut pas s'insulter les mères ; aux Etats-Unis, tu peux le faire. Donc, ce qui a, c'est que... c'est par rapport à notre mode de vie ici. En France dans les quartiers, jsais pas... t'as une certaine manière de faire, une certaine manière d'être, j'pense que ça, ça se retranscrit dans le hip-hop. Eh... C des règles de vie j'ai envie d dire. Dans notre vie alors, en l'occurrence.* » Voir la troisième partie du documentaire « Le hip-hop est l'un des plus puissants moyens d'expression. », consulté sur Youtube le 22 octobre 2015.

hustlers, des gangsters partageant une culture de rue qui sert encore de matrice à la pratique du rap. On n'est plus dans les années 1950 à 1970 où les gangs imposaient leurs lois à tout le monde (Chang, op.cit.) mais ceux-ci continuent d'exercer une influence considérable sur les rappeurs américains, du moins au niveau de l'écriture de certains textes. A bien des égards, les textes les plus rudes sont ceux qui parlent d'un aspect quelconque de la vie du quartier, laquelle vie se déploie à travers les activités des bandes rivales, la course vers l'argent, les crimes, les fêtes, la drogue, les jouissances sexuelles, etc. A écouter par exemple une musique comme *Sang Fezi* de Wyclef Jean et de Lauryn Hill, les pratiques sociales dont fait état les textes de rap dits « violents » semblent incontournables. Appartenir à un gang dans la ville de New York — du moins au moment où le texte fut écrit — est la chose la plus banale. La bande est présentée comme un haut lieu de protection pour ses membres :

«Ki Ayisyen k ap di l mache nan New York san fizi/Mwen di mesye nou manti/Lè bum⁵⁷ yo kenbe w yo devore w/Se lè w mouri polis vini »[«*Quel Haïtien se vente de marcher dans les rues de New York sans un fusil ?/Je dis que vous mentez, messieurs/Lorsque les voyous te prennent, te dévorent/La police débarque seulement après ton trépas »*]

Cet extrait est à la fois un élément de description de ce qui se passe au sein d'un quartier de New York à travers les rapports de pouvoir, les jeux d'intérêts et les interactions nourries entre les bandes rivales et une sorte de justification du fait de chercher à se défendre en cas d'attaques d'un ennemi. Du coup, il y a toute une posture qui marche de pair avec cet ordre des choses : « ne pas marcher sans fusil ». Ce fragment de texte me semble très significatif de ce que représente, pour un jeune qui y évolue, la vie dans des quartiers comme Bronx, Brooklyn, Harlem, Watts,... dans les années 1970 et même au cours de la dernière décennie du XXe siècle. Ainsi, le rap en tant que haut-parleur (Milon, 2004) de ceux qui expérimentent la vie de la rue, sert de lieu d'expression de ce qui s'y joue comme réalité quotidienne. Puisque des violences de toutes sortes font partie intégrante de cette dite réalité, elles ne manquent pas d'alimenter les textes de rap en événements, images, fantasmes voire, parfois, en modèles d'actions à imiter ou à reproduire dans des circonstances particulières.

La prégnance de la *street life* transparait dans les textes des rappeurs qui en sont à la fois des produits. C'est pourquoi ils sont si enclins à tenir des propos paraissant souvent politiquement incorrects ; le monde dont ils parlent est fait de crimes, de sang, de drogue, de

⁵⁷ Ici le mot anglais “*bum*” (qui signifie clochard, voyou) est écrit tel qu'il est et garde sa signification dans le refrain qui est en créole haïtien.

coups bas, de vengeance, etc. Il peut être réel ou imaginaire. Ce monde particulier côtoie constamment le monde social, économique et politique mais avec ses propres règles et logiques de fonctionnement ; il ne s'y confond pas. Le rap constitue ce lieu de jonction de ces multiples mondes aux modes de fonctionnement différents ; le rappeur réussit très bien ce voyage entre les divers mondes à travers lesquels il déploie sa vie. Ses propos peuvent facilement prêter à confusion dans la mesure où il ne prend pas le soin de préciser de quel lieu il parle. C'est justement là où il peut créer des malentendus, susciter le dégoût et même la colère au sein de son auditoire. On admettra que si effectivement les rappeurs soutiennent des propos violents, cette violence peut être envisagée en tant que produit d'une ambiance de vie qui lui sert de conditions de création et d'expression. Aussi certains rappeurs parlent-ils de la vie des gangsters, des prisons, des pratiques criminelles profondément ancrées dans une réalité vécue quotidiennement par eux-mêmes ou/et par d'autres personnes avec qui ils partagent leurs conditions d'existence. Les rappeurs Snoop Dogg et 2Pac commencent leur musique *Street life* avec des propos très significatifs : « *Don't let this street life get ya down* » [Ne te laisse pas abattre par cette vie de rue] et « *Don't let this street life run you around* » [Ne te fais pas descendre dans cette vie de rue]. Ces mots ne sont pas anodins ; ils peuvent être appréhendés en tant que préceptes qui trouvent leur fondement dans les logiques de production de la vie dans la rue où l'on court le risque de se faire abattre à n'importe quel moment par des membres des gangs rivaux. La *street life* est ce lieu potentiellement dangereux dans lequel il est tout à fait déconseillé de se conduire vaille que vaille. Une simple négligence peut conduire à la mort. Plus loin dans le même texte, ces rappeurs avancent des paroles qui, de manière très explicite, mettent en exergue la banalité avec laquelle sont exprimés des propos que l'on pourrait qualifier de violents. « *My competition, minimal so I live so, criminal minded/Nigga can you hear me wave yo' pistols in the sky [...]/They wonder why I'm hard to kill, hard to let it go/How can I have fear, on my peers, live on Death Row* » [Ma compétition, minimale et je vis comme ça, gardant un esprit criminel/Négros, vous pouvez m'entendre vous saluer avec des coups de pistolets dans le ciel/Ils se demandent pourquoi je suis rude à tuer, rude à abandonner/Comment pourrais-je avoir peur, devant mes potes, live sur Death Row (Selon ma traduction)]

Ces bribes de discours font écho d'un large ensemble de textes qui contribuent à faire l'éloge de la vie dans les rues, une vie parsemée de pratiques souvent illicites entretenues par des gangsters. Le rap américain regorge de ce type de textes visant à célébrer la *street life* ainsi que

les modes de vie et les comportements qui s'y rapportent. Je peux citer par exemple *Gangsta Rap Made Me Do It Lyrics* de Ice Cube, *C.R.E.A.M* de Wu-Tang Clan, *Real Gangstaz* et *The Start Of Your Ending* (41st Side) et de Mobb Deep, *Thug life* de Snoop Dogg, *9 shots* et *Hustlers Ambition* de 50 Cent, *Hustler Musik* de Lil' Wayne, etc. Il existe des textes qui semblent faire état d'une extrême violence. Je veux particulièrement attirer l'attention sur un texte comme *Eye for an Eye* de Mobb Deep :

« *Let me start from the beginning, at the top of the list/Know wha'mean, Hav, situation like this/Another war story from a thirsty young hustler/Won't trust ya, I'd rather bust ya, and leave your corpse/*» [Laisse-moi partir du commencement, au début de la liste/Tu sais de quoi j'parle/Une autre histoire de guerre provenant d'un jeune hustler assoiffé/J te croirai pas, j te démolirais plutôt, et laisserais les flics découvrir ton cadavre] (selon ma traduction).

Dans le rap français, on peut également trouver beaucoup de textes de ce genre. Je peux par exemple me référer à des textes de Booba, l'un des rappeurs français les plus influents dans le gangsta rap. C'est lui qui a tenu les propos ci-dessous dans *Mauvais Garçon* :

« *Rafale de balles dans les amygdales, les faux négros me fuient
Reflète de mon époque, moi et mon glock et mes potes
Aucune confiance en leur justice et si le proc m'insulte
Comme une vulgaire salope de film de uc
Obligé d' tirer sur ce fils de pute
J'veux une cellule individuelle, avant qu'on s'entretue
La vie d' rue a fait de nous de dangereux individus
Dis bonjour au mauvais garçon, regarde les flammes dans mon iris
Que la nation brûle sous mes lyrics* »

Si je rapporte ces bouts de texte, c'est pour montrer qu'un rappeur est parfois prêt à tout dire dans son effort pour vaincre un adversaire, du moins à partir de ses écrits. Les propos qu'il soutient participent souvent de la démonstration d'une force physique et d'une intelligence sociale, qualités fondamentales à cultiver par un vrai gangster. Le *hustler* est quelqu'un de débrouillard ; il sait comment mobiliser son capital social pour survivre voire régner dans cette vie rude qu'il mène dans les limites du territoire sur lequel il fonctionne. Si ce *hustler* est un rappeur ou si un rappeur prétend être un hustler, il va faire montre d'une autre qualité

particulière : celle de pouvoir distiller un peu de poésie à travers la jonction de ses mots, le but étant de présenter quelque chose de potable artistiquement et musicalement. Mais la violence peut couler sans détour aux contours des paroles mi-chantées, dans le courant des *flows* du rappeur. Les paroles suivantes sont encore tirées de *Eye for an Eye* de Mobb Deep:

*If I'm out of town one of my crew'll take care of
ya
The world is ours and your team's inferior [...]*

*Kidnap your children make the situation
scarier
Life is a gamble, we scramble for money*

*Si je suis en dehors de la ville, quelqu'un de ma
bande s'occupera de toi
Le monde est à nous et ton équipe est
médiocre [...]*

*L'enlèvement de ton enfant rend la situation
plus paniquante
La vie est un jeu de hasard, on brouille les
cartes pour avoir de l'argent*

Si, à l'évidence, ce genre de propos mettent en exergue une violence souvent extrême, pour en saisir le sens, il me semble nécessaire de chercher à aller au-delà de ce qu'ils nous donnent à écouter dans leur immédiateté et leur brutalité pour entendre⁵⁸ ce qu'ils nous enjoignent de comprendre dans les rapports que détiennent les rappeurs avec leurs lieux et sources d'inspiration. A bien des égards, les textes de ce genre constituent une modalité d'expression de ce qui se vit dans la rue ou dans le ghetto lesquels sont pris jusqu'à présent pour des lieux offrant un cadre de pratiques favorable au rap et à la culture hip-hop en tant que tels. En ce sens, les paroles dites « violentes » peuvent être saisies en tant que poésie de la *street life*, indépendamment du rapport que détiennent les « poètes » — les auteurs des textes de rap, en l'occurrence — avec la réalité dont ils abordent les aspects les plus frappants. Pourquoi une telle exubérance de textes traitant des pratiques de gangsters et des hustlers, de la vie des rues sinon pour aborder dans l'espace public des questions relatives aux comportements des gangsters évoluant dans les rouages de la *street life* ? Que signifie une telle propension à décrire le monde des hustlers dans ses mécanismes de fonctionnement et dans ce qu'il offre comme préoccupations à la fois pour ceux qui en font l'expérience et ceux pour qui il paraît étrange et même carrément violent ?

Certaines musiques consistent clairement en une apologie de la vie des gangsters ; elles sont des sortes d'hymnes à une poétique de la vie des rues ou de celle des ghettos. Beaucoup de

⁵⁸Dans *Démarche relationnelle*, Alain Raoult établit une différence entre « écouter » et « entendre », où le second terme est bien plus que le simple fait de percevoir un message à l'aide de l'oreille. Considéré comme l'aboutissement de l'écoute, « entendre » suppose le dépassement de l'écoute « pour aller au cœur, au plus profond de ce qui se dit » (Raoult, 2004 : 112). En d'autres termes « entendre » implique l'idée d'une compréhension de la chose écoutée dans sa profondeur et dans sa portée.

musiques du rappeur Booba en sont de bons exemples. Je peux citer particulièrement *Gangster*, *Criminelle league* qu'il chante avec Kaaris sur l'album *Autopsie Vol 4*, *R.A.S*, *Bad Boy Street*, *Illegal*, *Marche ou crève*, *Game Over*, *Kalash*, *Bâtiment C*, etc. Dans *Gangster*, au troisième couplet, il débite :

*Sur scène ou dans la street, je suis à la hauteur
Tueur né, j'suis le leur-mé
Fuck être avocat fuck être un docteur
Je fus dealeur et voleur, je suis le bruit et l'odeur
Grosse bagnole, mental espagnol, force et honneur
Ils apprécient mes poèmes, demande à Benjamin Biolay*

A travers ses titres, ce rappeur très connu peint les décors du rap game en abordant les multiples aspects du monde de la rue et de celui des gangsters et en mettant en évidence la manière dont la pratique du rap frôle la criminalité. Les rappeurs du gangsta rap s'expriment comme si le lien rap/crime/argent facile allait de soi. Dans *Game Over*, Booba chante :

*« Le crime et la Z.I.K., c'est ça qui me plaît
Chaque jour que Dieu fait, du cash c'est ça que je fais »*

Dans sa musique *Avant de partir*, il ramène quelques éléments d'expériences personnelles, comme s'il cherchait à faire un bilan de sa vie. Dans ce cas, la rue apparaît comme une constante inéluctable qui tient lieu d'un cadre de façonnement biographique pour celui qui en a fait l'expérience.

*« La rue m'a pris autant qu'elle m'a appris
Une fabrique de cadavres, dramatique est le macadam
Noire est ma ceinture, au premier plan, un vautour
Un flingue, un 45 tours
Ta clique fait du lèche-vitrine
Pendant qu'on va chercher nos disques de platine »*

On tomberait dans une trop grande facilité si l'on devait considérer spontanément toutes les paroles soutenues dans les textes d'un rappeur pratiquant le gansta rap ou le rap *beef* comme des faits concrets. Certaines musiques semblent plus viser à attirer l'attention sur l'artiste qu'à faire état de ses expériences effectives. D'autres sont tout simplement des provocations. Comme exemple, je voudrais citer un titre comme *Smoke weed everyday* de Snoop Dogg. Deux autres

exemples probants sont *M anvi pran bal* et *Bad boy* du rappeur haïtien, Izolan. Dans le premier titre, celui-ci a exprimé un souhait macabre, celui de recevoir des coups de feu.

<i>Mwen twòp pou tè, m gengstè</i>	<i>Je suis trop pour la terre, je suis un gangster</i>
<i>M anvi pran bal</i>	<i>J'ai envie d'être atteint par des projectiles</i>
<i>M twòp pou rap, m hardcore</i>	<i>Je suis trop pour le rap, j suis hardcore</i>
<i>M anvi pran bal</i>	<i>J'ai envie d'être atteint par des projectiles</i>
<i>M twòp pou yo, m wòklò</i>	<i>Je suis trop pour eux, je suis insolent</i>
<i>M anvi pran bal</i>	<i>J'ai envie d'être atteint par des projectiles</i>
<i>Si w son w gengstè menm jan avè m</i>	<i>Si t'es un gangster comme moi</i>
<i>An nou di 'm anvi pral bal''</i>	<i>Disons 'j'ai envie d'être atteint par des projectiles''</i>

Cette musique a provoqué des débats dans l'opinion publique et a valu à Izolan d'être propulsé en termes de popularité auprès du public local. Cette musique aura mis en évidence la manière dont un texte provoquant peut contribuer à faire augmenter la popularité d'un artiste. Les rappeurs en sont conscients ; l'abondance des musiques relevant du gangsta rap que ce soit aux Etats-Unis, en France, en Haïti ou dans d'autres pays est très probablement liée à la conscience qu'ont les rappeurs de ce lien. Plus on provoque, plus on fait parler de soi et plus on sera connu dans le *game*, comme le disent certains.

Si certains textes de rap visent tout simplement à faire des provocations, d'autres peuvent s'accorder plus ou moins aux pratiques et actions de leurs auteurs. Certains morceaux de musique sont des éléments d'histoires personnelles où les rappeurs mettent en exergue leur proximité avec des mondes criminels. A vrai dire, la pratique du rap côtoie le monde de la délinquance. En effet, que ce soit aux Etats-Unis, en France ou en Haïti, nombreux sont des rappeurs connus qui ont eu des démêlés avec la justice de leur pays et ont fréquenté le milieu carcéral. Je cite par exemple des rappeurs américains comme Gucci Mane, Max B, Tru Life, C-Murder, G.Dep, Shyne qui ont été condamnés à une peine d'emprisonnement pour des infractions diverses, variables selon le cas : port illégal d'armes à feu, braquage, kidnapping, meurtre et trafic d'héroïne. Cette liste de rappeurs américains ayant fréquenté la prison est loin d'être exhaustive. En France, beaucoup de rappeurs ont également fait l'expérience de la prison. Je peux citer par exemple Lafouine, Booba, Mister You, Rohff, Lacrim, Alibi Montana, Niro, Seth Gueko, Coco TKT, Guizmo, Ikbal, etc. La Justice française a condamné ces rappeurs pour

diverses infractions : braquage, cambriolage avec séquestration, vol avec violence, trafic de stupéfiants, fusillade, tentative de meurtre, association de malfaiteurs, etc. Le rappeur haïtien Top Tchuco a écopé d'une peine d'emprisonnement pour viol. Ces exemples sont évoqués ici pour montrer qu'il peut exister un lien effectif entre les pratiques criminelles et les paroles soutenues par certains rappeurs dans les textes qu'ils chantent. A vrai dire, ce lien reste le principal argument de ceux qui voient dans le rap une pratique fondamentalement violente.

Il existe une deuxième catégorie de textes qui, de par leur contenu et leur forme, semblent faire état d'un type particulier de violence, à savoir celle exercée à l'endroit d'un ordre établi. Ce sont les textes où le rappeur s'insurge contre l'establishment ou tout organisme qui, de par sa fonction, semble le représenter. Le rap s'est souvent révélé comme un lieu de contestation sociale ; c'est ce qui fait que l'on soit plus communément porté à y voir une « musique engagée » sans prendre le recul critique que nécessite l'emploi de ce terme. En effet, depuis les années 1980, il existe des rappeurs et des groupes de rappeurs qui choisissent de se rebeller, du moins dans quelques-uns de leurs textes, contre ce qu'ils estiment inacceptable dans la société où ils évoluent. Très souvent, cette rébellion s'exprime en des termes véhéments. Ainsi trouve-t-on des textes de rap qui contiennent des propos politiquement incorrects se cristallisant en des expressions significatives comme « fuck the police » (« nique la police »), « Fight the power » (« combats le pouvoir »), etc. Ce type de textes viserait idéalement à transformer l'ordre des choses que l'on estime inacceptable. C'est une posture révolutionnaire qui s'y dessine : dans *When the revolution comes*, les Last Poets exprimaient clairement leur attente par rapport à une révolution qui apporterait des changements dans la société américaine. Ce type de violence — si violence il y en a vraiment — s'exprime à travers la brutalité des mots contenus dans des textes comme *Fuck The Police* de N.W.A, *Fight The Power et Rebel Without a Pause* de Public Enemy ou, dans le rap français, *La rage et Désobéissance civile* de Keny Arkana. Ces textes de rap, comme tous ceux qui relèvent du gangsta rap d'ailleurs, méritent un regard nuancé pour être saisis dans leur portée et dans leur complexité. Car si dans leur manifestation vive ils donnent lieu à des critiques fondées sur l'argument qui veut que le rap soit une incitation à la haine et à la violence, ces textes laissent écouter bien d'autres choses sur la dynamique politique des sociétés dans lesquelles ils prennent forme.

A condition de se dépouiller de tout prêt-à-penser sur le rap, on peut écouter d'autres messages que nous apporte cette variante musicale. Le rap ne constitue t-il pas également un

appel à la non-violence ? A écouter certains morceaux de rap, je pense qu'il y a matière à répondre par l'affirmative. Certains textes que l'on pourrait être enclin à qualifier de « violents », de par leur titre ou le sujet traité sont en effet, à bien des égards, des alertes concernant les méfaits de la vie de rue, notamment des pratiques de vie entretenues par des gangsters. L'un des exemples les plus convaincants est *Gangsta's Paradise*, une musique de Coolio qui a eu un grand succès dans les années 1990. Cette musique attire l'attention sur les conséquences des violences perpétrées entre les gangsters :

«They been spending most their lives living in the gangsta's paradise/We keep spending most our lives living in the gangsta's paradise » [Ils ont perdu leur vie en vivant dans le paradis des gangsters

Nous perdons notre vie en vivant dans le paradis des gangsters »] (Selon ma traduction)

Dans le refrain, l'auteur fait part d'une conclusion sur laquelle il invite les principaux concernés, les membres des gangs, à réfléchir.

«Tell me why are we so blind to see/That the ones we hurt are you and me » [Dis-moi pourquoi nous ne pouvons pas comprendre/Que ceux que nous blessons sont toi et moi]

Sans une écoute attentive de ce qui se dit dans cette chanson, on pourrait tout simplement s'en tenir au titre et penser que l'auteur fait l'éloge de la vie menée par les gangsters. Bien au contraire, ce texte constitue une sorte de plainte où l'auteur cherche à provoquer une prise de conscience sur les incidences néfastes de la vie des gangs aux Etats-Unis. Dans le rap, il existe plein de musiques dont le texte vise à décrire ce qui se passe entre les *hustlers* et les bandes rivales en termes de rapport de pouvoir, de pratiques et d'interactions. C'est le cas par exemple de *Gunpowder* de Wyclef Jean où celui-ci rapporte des éléments de récits liés aux méfaits de la violence. Peu importe si le cas dont il fait état est réel ou fictif ; dans cette musique l'artiste veut prôner la non-violence là où il y a des gens qui succombent sous les balles.

« Don't you know that we can't stop the violence,

no

Because the war is not over

until you can feel love, peace, and hear silence

But I smell gunpowder (Pow)»

[Ne savez-vous pas que l'on ne peut pas arrêter la violence, non

Parce que la guerre ne s'arrêtera pas

Tant que vous ne pourrez pas sentir l'amour, la paix et écouter le silence

Mais je sens de la poudre à canon (Pow)]

Ce texte vient comme un contre-exemple par rapport à ceux qui prônent le style de vie des gangsters d'une manière ou d'une autre. C'est la preuve que le rap peut tout aussi bien être

envisagé comme un lieu où il y a une sorte d'« apologie de la non-violence », même si un artiste peut surfer sur les deux extrêmes. Ce type de textes montre que dans le rap on peut aller bien au-delà de la violence qui semble sauter aux oreilles des novices. Le rap peut être également appréhendé comme un lieu par excellence d'une poétique de la vie des rues, des ghettos ; en témoigne par exemple une chanson comme *Ghetto Gospel* de Tupac. Il y a aussi de l'humour dans le rap. Je cite par exemple l'album *Première consultation* du rappeur français Doc Ginéco. Autant dire que le rap laisse écouter et entendre d'autres choses au-delà des propos que l'on qualifie de « violents ».

3.1.2 Le rap ou la reproduction des clichés sexistes et misogynes

A l'heure actuelle, la musique rap occupe une place prépondérante dans l'industrie mondiale du divertissement et attire l'attention sur ses aspects sociaux et politiques, d'où sa propension à provoquer ou attiser des polémiques autour de quelques questions de société. Les représentations que l'on a de la femme, la manière dont les rappeurs parlent de celle-ci dans les textes constituent l'un des plus importants sujets de débat auxquels prête cette pratique musicale. Ce sujet est intimement lié au rapport que détient le rap avec la violence, une question que je viens juste d'aborder. Le rap représente un véritable lieu où se laissent déceler un ensemble relativement cohérent de représentations que se font les rappeurs, ou plutôt les auteurs des textes, concernant la femme et les rapports sociaux de sexes dans une société. La figure de la femme telle que présentée à travers les textes de rap s'accorde aux représentations sociales dont font l'objet les femmes dans les sociétés contemporaines où le machisme semble avoir la vie dure et où prédominent des clichés sexistes. Dans beaucoup de sociétés, une attention particulière est accordée aux mécanismes sociaux de *production* de la femme telle que celle-ci se représente dans son rapport avec l'homme : être un homme ou une femme, cela ne s'inscrit pas dans les gènes, ce n'est pas du tout une donnée naturelle. Les générations antérieures, dans leur potentiel de socialisation, façonnent les individus d'une manière telle que ceux-ci parviennent à incorporer leur rôle d'homme ou de femme plus ou moins conformément aux attentes de la société. C'est ce que traduit la fameuse citation « On ne naît pas femme ; on le devient » de Simone de Beauvoir. Les sociétés occidentales ont attendu de longues années avant qu'une telle idée ait pu émerger et s'imposer en leur sein. C'est au prix de rudes efforts et de sacrifices que les femmes ont gagné quelques combats (Dugnat, 1999) dans leur lutte pour des sociétés plus justes et égalitaires où les

individus des deux sexes puissent être traités en égaux devant les lois et à travers les pratiques sociales. Malgré les acquis de cette lutte, dans les sociétés contemporaines les femmes continuent encore à faire l'objet d'un ensemble de représentations qui les défavorisent dans les rapports qu'elles détiennent avec les hommes.

La musique rap représente l'une des modalités d'expression de ces représentations sociales qui se construisent autour de la femme dans son rapport avec l'homme. Dans les vidéo-clips, la présence des femmes quasi-dénudées est comme devenu un fait banal. Avoir un corps attrayant, porter des petites tenues, avoir la capacité à se déhancher et à se saccader les fesses conformément à la puissance rythmique d'un morceau de rap paraissent comme des critères fondamentaux de sélection des femmes qui doivent figurer dans un vidéo-clip. Il faut admettre que ce fait n'est pas exclusif aux vidéo-clips du rap ; dans d'autres clips relevant d'autres genres musicaux, on peut faire le même constat. De nos jours, les images et scènes mises en avant dans certains vidéo-clips frisent la pornographie ; en tout cas la ligne de démarcation entre ces deux domaines pourrait se révéler très mince. J'évoque ici les vidéo-clips des morceaux tels que : *Min m Jean*⁵⁹ d'Evans Jean, *Mwen Emé'w*⁶⁰ du groupe Zenglen, *Adikte*⁶¹ du groupe Gabel et d'Alan Cavé, *Bredjenn Paradise*⁶² du rappeur haïtien DRZ, *Ass like that et My band*⁶³ de Eminem, etc. C'est une mode qui s'est longtemps installé dans l'entertainment américain et qui s'est ensuite généralisée dans d'autres pays.

Je pense qu'il serait vain de rechercher dans le rap exclusivement les raisons de cette pratique à user des images du corps de la femme dans les vidéo-clips. Ce serait en quelque sorte vouloir casser le thermomètre plutôt que de s'attaquer à la fièvre, pour utiliser une expression courante. Il me semble beaucoup plus pertinent de placer ce phénomène dans le contexte de l'évolution des sociétés postmodernes en mettant en évidence des facteurs fondamentaux comme le poids des technologies de l'information et de la communication, les modes d'investissement du corps de la femme dans la société de consommation et dans l'industrie du divertissement, la montée et l'influence de la pornographie, etc. En élargissant le cadre d'observation, l'on peut prêter une plus grande attention à manière dont la femme est représentée non seulement dans le rap mais également dans la musique en général, dans le cinéma, dans les spots publicitaires, ...et

⁵⁹ Consulté le 16 avril 2016 dans le lien suivant : <https://www.youtube.com/watch?v=QInhuswEQsI>

⁶⁰ Consulté le 16 avril 2016 dans le lien suivant : <https://www.youtube.com/watch?v=P-52QPHnxXM>

⁶¹ Consulté le 16 avril 2016 dans le lien suivant : <https://www.youtube.com/watch?v=jjZ1mDakT24>

⁶² Consulté le 16 avril 2016 dans le lien suivant : <https://www.youtube.com/watch?v=ik5dB2hv8SU>

⁶³ Consulté le 16 avril 2016 dans le lien suivant : <https://www.youtube.com/watch?v=Dm6hNnWYPP8>

l'on aurait une compréhension plus nuancée de cette question en lien avec le contexte socio-économique, politique et culturel d'une société donnée.

En observant de près le contenu des textes et des vidéo-clips y relatifs, on peut comprendre qu'il y a une instrumentalisation systématique du corps de la femme. En tant qu'objet de construction sociale (Le Breton, 2008), ce corps est réifié pour servir à des fins d'illustration, d'embellissement ou d'incitation.

C'est ce qui arrive le plus souvent dans les publicités⁶⁴ utilisant le corps de la femme pour augmenter le potentiel d'attraction d'un produit. Ainsi, dans les clips où il est question de fête ou de moments de réjouissance individuelle ou collective, la présence de la femme est fréquente. Le rap regorge de ces vidéo-clips où le corps de la femme vient comme ornement dans la mise en scène d'un style de vie à la *american way of life* dont on vente les aspects les plus alléchants : de l'argent à flots, des voitures de luxe, des corps féminins quasiment dénudés, des bouteilles de champagne, etc. Il faudrait visionner par exemple des vidéo-clips comme *Candy shop*⁶⁵ de 50 Cent et d'Olivia pour se faire une idée. Dans cette mouvance de « rap pornographique » qui est apparue tôt aux Etats-Unis avec manifestement 2 Live Crew, un groupe dont la commercialisation d'un album a été interdite en 1990 pour obscénité (Jouvenet, 2006 : 25), le corps de la femme a toujours été mis en avant dans les vidéoclips.

Ce aspect voluptueux s'est installé et imposé dans le rap pour devenir une caractéristique essentielle d'une variante très populaire – le rap bling bling – et tend non seulement à attirer d'autres rappeurs dans d'autres pays mais aussi à développer des rapports d'inter-influence avec d'autres genres musicaux. Dans une musique vidéo-clipée comme *La familia* du groupe haïtien Djakout Mizik, ce qui est mis en exergue, ce sont les mêmes choses que dans le rap bling bling : de l'argent, des femmes aux postérieurs redondants, des fêtes au quotidien, etc. Prononcés sur un

⁶⁴Pour s'en convaincre, que l'on se rappelle par exemple de cette gigantesque affiche publicitaire placée non loin de la place de Canapé-vert, à Port-au-Prince, en 2004. Cette affiche a mis en évidence les fesses nues d'une femme en bikini qui tenait en main une bouteille de bière Prestige. L'image a provoqué un tel choc chez des organisations féministes qu'elle a fini par mobiliser l'énergie nécessaire pour être marquée au rouge, là où elle était, à une hauteur d'environ 40 mètres, d'une phrase très forte : « *Koko fanm pa machandiz.* » (« Le sexe de la femme n'est pas une marchandise. »). A vrai dire, en Haïti, il y a beaucoup de publicités qui utilisent le corps de la femme pour attirer des clients. Je peux citer en exemple cette énorme affiche montrant la photo d'une jeune femme qui se présente sous sa casquette, le visage mi-couvert, les deux mains agrippées au rebord de son court sous-vêtement, comme si elle cherchait à le faire glisser jusque vers les pieds. Cette affiche publicitaire appartient à X-trême Rêd, une boisson énergisante produite par la compagnie Tropic S.A ; elle est placée dans plusieurs endroits à Port-au-Prince, au Cap-Haïtien, etc.

⁶⁵Consulté le 16 avril 2016 dans le lien suivant : <https://www.youtube.com/watch?v=SRcnnId15BA>

ton de rap, les quatre mots « *Money, drink, sex everyday* » (« de l'argent, des boissons, du sexe tous les jours ») sonnent comme l'ultime devise des membres de cette *famille* qui déclarent miser beaucoup sur son *banc arrière*, en l'occurrence les gens qui soutiennent le groupe financièrement.

Depuis la fin des années 1990, en Haïti, nombreux sont les groupes à tendance compas direct qui s'acharnent à projeter l'image d'une belle vie faite de richesse, de villas et de jolies femmes disponibles dans leurs clips, lors même que l'on sait que beaucoup de ces images sont prises dans d'autres pays offrant un meilleur cadre de vie que celui qui prévaut dans le milieu haïtien. Dans de tels vidéo-clips, le corps de la femme est usé comme un objet d'embellissement et de convoitise, ceci étant une stratégie pour *vendre* un produit qui peut être un single ou un album. Si les corps féminins sont régulièrement présents dans les video-clips, c'est surtout pour rendre la musique désirable⁶⁶. On peut se faire une idée de l'ampleur du phénomène de réification du corps de la femme simplement en observant l'expansion du rap bling bling à travers le monde.

Hormis dans les vidéo-clips, il faut surtout écouter certains morceaux de rap pour se rendre compte de l'usage que peut faire un rappeur de l'image de la femme. Dans un certain type de rap, le plus souvent le gangsta rap ou le rap bling bling, on parle en effet de la femme en des termes qui peuvent se révéler très choquants. Très souvent, la femme est désignée sous le vocable de « bitch » (salope) ou de « pute » dans le rap français. Il y a lieu de parler de dégradation ou de dénigrement de la femme. Ces termes grossiers se placent ça et là à travers les textes de ceux qui en font usage et tendent à devenir très banals dans leur emploi et dans leur portée, tellement ils sont fréquents. Parfois, ils peuvent servir de refrain. Le titre *Move Bitch* du rappeur américain Ludacris en témoigne. Ce fameux « *Move bitch, get out the way !* » (« Partez, salope ! ») a tant résonné dans un laps de temps et a eu un certain succès. Employés pour désigner une femme, les termes de ce type relèvent de la pratique du jive talk ou de shit talking existant parmi les communautés noires américaines ; ils peuvent parfois déboucher sur des obscénités très criantes (Lepoutre, 2001). Entendus pour la première fois, ces termes sont inacceptables mais à force d'être écoutés, ils deviennent comme admissibles et, donc, un peu trop ordinaires pour choquer un mélomane habitué. C'est peut-être l'un des

⁶⁶Voir Karim Hammou dans une intervention sur le sujet « Le rap est-il toujours une contre-culture ? » dans un numéro de l'émission *Les Matins de France Culture*. Consulté le 30 mars 2016 dans le lien suivant : https://www.youtube.com/watch?v=P1X531_TNoM

facteurs qui contribuent à un certain niveau de banalisation et à la perpétuation de cette pratique dans le rap. Les paroles exprimées ont presque toujours un lien avec la sexualité, comme si celle-ci constituait le pivot essentiel de tout ce qui viserait à défier à décence. Ainsi, lorsque la femme n'est pas traitée de « pute », elle représente un simple objet de satisfaction sexuelle soumis au désir et fantasmes de celui qui s'exprime : « *J'ai pas changé, j'mange des grecs dans mes voitures de luxe/Sinon rien d'neuf dans ma vie, à part que je pèse/Toujours pas de petite amie, que des meufs que je baise* » (Booba dans *R.A.S*). Dans *Kalash*, un morceau chanté par Booba et Kaaris, ce dernier avance : « *Elle pense que j'suis en train d'la doigter (hum hum)/J'lui mets mon gros doigt d'pied* »

Je pourrais facilement avancer plein d'autres extraits de ce type car le rap regorge de ces textes qui, concernant un aspect quelconque des rapports sexuels entre hommes et femmes, mettent à nu des représentations sociales de la virilité et de la féminité, les rapports sociaux de sexe, des fantasmes que suscite le corps féminin, etc. Ces bribes de textes ont pour point commun d'illustrer fort bien le fait que la femme soit considérée, du moins par celui qui s'exprime dans le texte, en tant qu'objet sexuel sollicitable et manipulable à merci, au gré de celui qui détient suffisamment de pouvoir pour en tirer tous les plaisirs possibles et imaginables. Là-dessus, j'émets l'hypothèse selon laquelle le rappeur est animé d'un souci de démontrer son pouvoir, impliqué qu'il est dans de multiples jeux d'inter-influences sur la scène et dans le marché musical et que, provocation ou pas, la sexualité est l'un des lieux réels et imaginaires où il fait l'expérience de ce pouvoir. Or, il ne saurait imaginer ni *vivre* ce pouvoir en dehors des cadres sociaux, politiques et culturels qui contribuent à charpenter sa vie, sa vision du monde, ses pratiques les plus intimes. Il est donc possible que celui qui soutient de tels propos, fasse de ses pratiques sexuelles réelles ou imaginaires, l'une des modalités d'expression d'un pouvoir effectivement exercé ou souhaité ou encore inventé, tout en reconduisant des stéréotypes dans ses représentations de la femme et dans ses interactions.

Certains textes de rap illustrent clairement que l'on peut frapper un adversaire dans sa virilité — et donc dans son être — rien qu'en s'attaquant à l'un de ses êtres chers qui peuvent être sa mère, sa sœur, sa conjointe ou même son arrière grand-mère. Pour que cette opération soit possible, il faut que, préalablement, une mère, une sœur, une conjointe, une arrière grand-mère et donc une « femme » soit conçue et intégrée en tant qu'objet d'attachement à protéger. Par

ailleurs, il faut et que tout acte sexuel – même fantasmé – n’obéissant ni aux normes et règles sociales établies ni au vœu du dit adversaire soit considéré et vécu comme un opprobre. Les racines de ce lien sont à rechercher dans les mécanismes de socialisation prévalant dans la société en question (Dubar, 2010). La femme est instrumentalisée, du moins dans le discours de celui parle, aidant ainsi à atteindre l’adversaire.

C’est exactement ce qui arrive lorsque Booba déclare que la meuf à ces « hommes » est bonne. C’est pour infliger une souffrance à ces hommes que le rappeur prend le soin de noter cet élément, sachant tout aussi bien que ces adversaires qu’il est honteux de se faire « prendre » sa « meuf » ou d’avoir une « meuf » qui se fait « niquer » par un autre. Ainsi se dessine à travers ces passages une sorte de complexe du mâle dominant, fruit d’un processus d’incorporation (Bourdieu, 1998) de valeurs, de manières d’être et de penser, de visions du monde, de pratiques liées à la construction des rapports de pouvoir entre les sexes dans une société donnée. Le rap, en tant que pratique sociale, n’est pas exempt de ce qui se joue à travers le jeu des rapports de force entre les femmes et les hommes dans une société donnée. Ainsi, il donne lieu à toutes sortes d’obscénités liées à la sexualité. En tout cas, c’est ce que l’on peut observer par exemple dans deux phrases de Booba tirées de *Criminelle league*, une musique qu’il chante avec le rappeur Kaaris : « *Oui monsieur le maire, j’suis à l’usine comme à la cuisine ça va vendre du ke-cra Ton père aurait dû se retirer de la chatte à ta mère avant de ché-cra* ».

On retrouve ses obscénités également dans *Sale pute*⁶⁷, une musique signée du rappeur Orelsan :

*« Tu es juste une putain d’avaleuse de sabre, une sale catin
Un sale tapin tout ces mots doux c’était que du baratin
On s’tenait par la main on s’enlaçait on s’embrassait
On verra comment tu fais la belle avec une jambe cassée
On verra comment tu sucés quand j’té déboiterai la mâchoire
T’es juste une truie tu mérites ta place à l’abattoir »*

Les propos de ce type montrent jusqu’où un rappeur peut pousser son imagination pour offrir un texte répondant à une envie de dire ; on le voit bien : les auteurs poussent très loin les limites de ce qui est permis ou interdit. C’est justement là où ils parviennent à atteindre une

⁶⁷Cette chanson a provoqué la réaction de Valérie Letard, ancienne secrétaire d’Etat chargée de la solidarité familiale, qui y voit une rare violence à l’égard des femmes dans la société française. Cette chanson est disponible sur Youtube (page consultée le 31 mars 2016). Voir le lien suivant :

finalité qui peut être celle de provoquer des instances – personnes physiques ou morales – exerçant un rôle de censeur et qui représente l'autorité dans une société dont le rappeur se moque pas mal. Le rappeur peut tout simplement vouloir aboutir à un texte qui soit inédit, original dans sa visée. En effet, lorsqu'Orelsan⁶⁸ a été interpellé par la presse française sur sa musique *Sale pute*, il a dit vouloir seulement montrer, par ce texte, comment à l'égard d'une même personne on peut passer d'un amour passionné à une haine extrême. D'après l'auteur, ces paroles – aussi choquantes qu'elles puissent être – répondent à une finalité artistique. Il a voulu aller plus loin. Or, plus l'auteur va loin, plus les paroles qu'il prononce sont choquantes. En présentant une image dégradée de la femme, une bonne partie des textes du rap bling bling sont d'autant plus choquants que les mentalités concernant la femme et son rôle dans la société ont commencé à changer depuis plus de 40 ans, du moins dans les sociétés occidentales. Cependant, la lutte pour l'égalité et la justice entre les hommes et les femmes dans le monde est loin d'être totalement aboutie. Un long chemin reste à parcourir. Les représentations sociales de la femme telles qu'elles se laissent déceler à travers les textes relevant du rap bling bling ou du gangsta rap constitue un exemple manifeste de l'ampleur du travail qui reste à faire pour parvenir à un meilleur équilibre au niveau des formes d'interactions et de rapports sociaux existant parmi les femmes et les hommes dans nos sociétés contemporaines. Là encore, la pratique du rap se révèle comme un thermomètre qui renseigne, pour ainsi dire, sur un aspect fondamental de la réalité sociale. Le rap n'aura pas manqué de faire preuve de son potentiel heuristique et, donc, d'inciter à un travail réflexif où il est plus pertinent de chercher à saisir sa complexité plutôt que de s'en tenir seulement aux pratiques préjudiciables et aux clichés sexistes qu'il reproduit.

La prise en compte de ce caractère heuristique du rap peut nous aider à éviter les écueils des idées reçues, des raccourcis et de la facilité. A vrai dire, le rap est une tendance musicale qui fait l'objet de beaucoup de points de vue. Que ce soit sur le plan de ses modalités pratiques ou en termes d'enjeux sociaux, la musique rap provoque des débats animés qui nécessitent le regard et l'éclairage des sciences humaines et sociales. C'est dans ce souci que j'ai voulu aborder les points les plus saillants du rap. Jusque-là, j'ai tenté de traiter deux des plus

⁶⁸Voir le débat « Faut-il censurer le Rap ? » à l'émission *Hondelatte Dimanche*, animée par le chanteur et journaliste Christophe Hondelatte et présentée sur « Numéro 23 », une chaîne de la TNT gratuite. Visionné sur Youtube le 31 mars 2016 dans le lien suivant : <https://www.youtube.com/watch?v=xzJYcWAZ07o>

importants aspects de la pratique du rap : il s'agit de la question de la violence à travers les textes et celle qui concerne l'image de la femme dans les chansons rap. Ces deux versants indésirables étant mis en évidence, il me reste à discuter d'une question tout aussi importante : il s'agit plus précisément de commenter une idée relativement partagée, celle qui met en doute la légitimité artistique et musicale du rap. Ce point de vue semble avoir la vie dure et mérite que je m'y penche avant de pouvoir passer aux éléments de réflexion concernant différentes dimensions de la pratique du rap dans le champ des sciences humaines et sociales.

3.1.3 Le rap face à l'épreuve de sa musicalité

Si de nos jours le rap s'installe dans divers recoins du monde, sa légitimité en tant que musique ne va pourtant pas de soi ; il lui reste peut-être beaucoup à faire pour parvenir à garantir et à pérenniser son droit de cité dans le panorama des musiques du monde. Peut-être qu'il n'y arrivera jamais. C'est en tout cas la position d'un ensemble de détracteurs qui, après toute analyse, semblent avoir un point de vue arrêté sur cette question. Mais les rappeurs pratiquants, selon toute évidence, font fi de cette critique ; l'expansion de cette pratique, l'attrait qu'elle suscite chez les populations de jeunes à travers le monde et sa place dans l'industrie mondiale du disque en attestent. Heureusement pour le rap ! Les rappeurs pratiquants et leurs fans, les maisons de disques, les promoteurs ont de bonnes raisons à s'en réjouir : chacun de son côté peut continuer à profiter de ce qu'il y a de bon dans le rap en dépit des remarques acerbes et accablantes qui visent celui-ci. Mais les jugements restent entiers. Sur quoi se fondent ces appréciations si sévères ? Quels en sont les principaux arguments ? Je vais juste évoquer quelques points de vue exprimés dans les débats entretenus dans la presse française⁶⁹ pour tenter de permettre au lecteur d'y répondre. Cette présentation n'a pas forcément pour but de développer un argumentaire qui viserait à démontrer que le rap est une musique contrairement au point de vue de quelques intellectuels que je vais citer plus loin. Dans les lignes suivantes, je

⁶⁹En cherchant sur Youtube des vidéos concernant des débats portant sur le rap, je me rends compte qu'il existe en France — le deuxième pays hôte du rap après les Etats-Unis (Perrier, 2010) — une base de données relativement grande sur cette question. En Haïti, il existe très peu de débats sur le rap, ce qui peut expliquer en partie le fait que je n'aie pas pu présenter des points de vue d'intellectuels haïtiens sur ce sujet. Du moins, les débats télévisés sur le rap haïtien ne sont pas logés en ligne. Le lecteur comprendra pourquoi je me réfère essentiellement à des propos soutenus par des personnalités françaises pour faire cette présentation. Ma maîtrise de la langue française plutôt que de l'anglais (expression parlée) en est une raison fondamentale.

m'attache tout simplement à présenter et critiquer les clichés qui discréditent le rap et qui tendent à lui refuser le statut de « musique ».

Les critiques qui visent le rap se réfèrent à un cadre théorique selon lequel une « bonne » musique est composée d'une mélodie, d'un texte et d'une harmonie. De manière plus ou moins implicite, ils se réfèrent également à une certaine conception qui veut qu'un morceau de musique soit quelque chose de créatif, d'original, d'inédit, comme si le musicien créait sa musique à partir de rien. Ils partagent également une conception suivant laquelle la musique est « agréable » à écouter⁷⁰.

Venons-en aux diverses conceptions qu'expriment quelques intellectuels sur le rap. Dans une vidéo intitulée *Les détracteurs du rap*⁷¹, Eric Zémour affirme que le rap est une sous-culture d'analphabètes ; le criminologue Xavier Reufer abonde dans le même sens en tirant une définition seulement à partir du terme gangsta rap : « *Le rap est sous-culture criminelle américaine.* » Dans la même vidéo, le philosophe Alain Finkielkraut, quant à lui, a avancé des phrases qui font référence à quelques composantes essentielles de la musique :

« De manière générale, il y a un lien consubstantiel du rap et de la violence. C'est une violence dans le rythme. Qu'est-ce que la musique ? C'est la mélodie. Il n'y a plus de mélodie. Il y a une vocifération monotone. Je réclame le droit de faire une critique esthétique et une critique politique du rap. »

Le premier constat que l'on peut faire concernant ces citations, c'est qu'elles sont entachées d'un ensemble d'idées reçues sur le rap, sur ses pratiquants et ses fans : si je résume le point de vue de ces trois personnages, je peux dire que le rap est un bruit monotone, rythmé de violence, fait par et pour des analphabètes. Imaginons un instant que nous soyons devant une telle définition que nous devrions adopter dans le cadre d'une réflexion portant sur d'une variante quelconque de musique. Probablement, plus d'un se sentiraient inconfortables. Car cette énonciation s'entacherait de trop de préjugés. Or, c'est une synthèse des opinions émises par des intellectuels connus concernant le rap. Ceci est pour montrer à quel point il est difficile, même à ces intellectuels connus, de se démarquer des idées reçues que l'on retrouve classiquement sur le

⁷⁰ Cette conception s'accorde parfaitement bien avec une définition très popularisée où la musique se conçoit comme « l'art de combiner les sons d'une manière agréable à l'oreille. »

⁷¹ Consultée le 18 avril 2016 dans le lien suivant : <https://www.youtube.com/watch?v=ByoL5w5pwyk>

rap. Je souligne particulièrement la facilité avec laquelle est établi le lien violence/criminalité/rap. A bien y regarder, ces propos servent moins à aborder de manière rigoureuse le rap en tant qu'objet complexe, à en proposer une définition critique qu'à exprimer le mépris de leurs auteurs vis-à-vis de cette pratique.

Pour Alain Soral, le rap n'est rien que « de la merde ». Ce sociologue s'est aussi exprimé dans *Les détracteurs du rap* (ibid.) : «*Ce qui m'inquiète le plus dans les paroles du rap, c'est pas leur brutalité, c'est la médiocrité du truc.* ». Ailleurs⁷², il a tenté d'aller un peu plus loin dans ses considérations sur le rap :

«*Moi, ce qui me gêne dans le rap, ... je n'aime pas que la musique soit trop encombrée de mots. Ça manque de respiration. C'est très rempli. Moi j'aime bien, finalement, que la musique puisse respirer et que le texte ne prenne pas toute la place.* » ;

«*Le rap, c'est pas pour moi. D'abord, j'ai pas l'âge. Et puis, ensuite, je suis un peu trop cultivé pour apprécier ça. Musicalement, c'est faible. Mélodiquement, c'est assez faible. C'est faible poétiquement par rapport à la poésie française.* ».

Ces commentaires contiennent les germes d'un argument qui s'appuie sur le fond et la forme des textes de rap (surcharge de mots, manque de respiration, faiblesse « poétique » et musicale) mais ils n'échappent pas non plus à la prétention et à au dédain de leur auteur. On retiendra que selon l'auteur, le rap n'est pas fait pour les gens cultivés. Ce type de commentaires ne permet pas, malheureusement, d'avoir un regard critique et impartial sur le rap, ce qui pourrait bien servir de point de départ à un travail réflexif visant à saisir la complexité de cette pratique musicale. Il rejoint en quelque sorte les clichés ordinaires portant sur le rap : médiocrité des textes, fermeture d'esprit chez les rappers, des attitudes néfastes pour le rap, etc. C'est dommage que des auteurs aussi reconnus et respectés ne puissent nous accorder la possibilité de dépasser les points de vue du sens commun sur le rap, lesquels points de vue sont très souvent truffés de prénotions et de sentiments personnels qui tendent à s'ériger en des arguments d'autorité.

A la lecture d'un texte intitulé *Le rap n'est pas de la musique*⁷³, on peut observer un certain effort d'argumentation surpassant les simples assertions concernant les manquements du rap en

⁷²Voir l'entretien intitulé *Alain Soral dissèque le Rap Français*, consulté le 18 avril 2016 dans le lien suivant : <https://www.youtube.com/watch?v=2XqJKYWrsho>

⁷³ Ce texte est publié par une personne identifiée sous le pseudonyme DearPear, intervenant dans un forum en ligne que j'ai consulté le 18 avril 2016. En fonction d'une faiblesse méthodologique majeure qui le caractérise (absence de références sérieuses), je ne peux nullement oser le ranger au rang des travaux rigoureux traitant du rap.

termes de musicalité. L'auteur tente de soutenir son opinion selon laquelle le rap n'est pas de l'art mais ressemble plutôt à la musique. Il fonde son raisonnement d'abord sur un ensemble de considérations sur l'art et, ensuite, il dégage ses idées personnelles sur le rap. Il part de quatre prémisses dont il tire des conclusions partielles lui servant de point d'appui pour analyser et définir le rap. Il s'agit des principes de l'inutilité de l'art, de sa créativité, de la quête esthétique et, enfin, celui de la nécessité de nuancer la notion de l'inutilité. Conçue en tant que l'art consistant à organiser des sons divers et des silences afin d'aboutir à un son inventé qui soit agréable à écouter, à admirer et à apprécier, la musique est à la fois une création, une représentation et un mode de communication. En ce sens, tout art a deux versants : son côté inutile (absence de but sinon la quête esthétique en soi) et sa dimension utilitaire (les usages qu'on en fait). Ainsi dans la pratique du rap se dégage une école artistique (le «rap artistique») et une école sociale (le «rap social»).

En ce qui a trait au rap artistique, une attention particulière est accordée à la rythmique, à l'usage de sons originaux, au flow du rappeur, etc. Le rap « artistique » est resté fidèle aux valeurs originelles du rap et à ses influences hip-hop. C'est une musique à part entière. Quant au rap dit « social », il peut être assimilé à « un discours sur fond de métronome » ; il a une rythmique simplifiée, lourde et monotone ; le flow est inexistant. Le rap « social » rejette son appartenance à un genre musical et à l'art en général. Ce rap priorise sa dimension utilitaire en réduisant le plus possible l'aspect artistique et esthétique du genre dans le but de favoriser le message qu'il contribue à véhiculer. Aussi la finalité du genre se réduit-elle au message transmis plutôt que d'aboutir à une création artistique. Le rap « social » n'est donc pas de la musique ; c'est plutôt un moyen de communication utilisé à des fins de revendication sociale. Voilà qui résume le texte.

L'auteur de ce texte a le mérite de tenter d'engager une analyse sur la question de la dimension artistique du rap, ne se contentant pas de relater de simples phrases calomnieuses vis-à-vis du rap. Cependant, la réflexion proposée comporte une faiblesse majeure, laquelle est inhérente à la méthode d'analyse de l'auteur. Il procède comme suit : d'abord, il scinde le rap en « rap artistique » et « rap social », ensuite, il s'en tient et réduit tout le genre musical à la

Je le considère donc strictement comme un matériau utile à cette présentation. Puisqu'il y a des représentations concernant l'aspect musical du rap, je crois qu'il n'y a aucun problème à me référer à un tel document que l'on peut critiquer, à raison, pour son manque de rigueur. Voir le lien suivant :

<http://forums.euw.leagueoflegends.com/board/showthread.php?t=1447297>

deuxième catégorie et conclut, enfin, au caractère non artistique du genre en général. La réduction est flagrante. Le raisonnement est d'autant plus périlleux que la thèse est osée (« *Le rap n'est pas de l'art mais ressemble à de la musique* »). Cette faiblesse profonde le rend très peu convaincant. Par ailleurs, la scission opérée s'accompagne d'une ambiguïté quasi-insurmontable : comment s'y prendre, en effet, pour établir une frontière clairement définie entre le côté « artistique » et le côté non-artistique du rap ? Plus précisément, qu'est-ce qui permet de reconnaître les limites de la musicalité ou de la non-musicalité dans un morceau de rap ? L'auteur établit le principe de l'inutilité comme critère fondamental de définition de l'art. Or, on ne sait pas toujours comment et dans quelle mesure une œuvre artistique est utile ou pas ; on ne peut pas prétendre connaître non plus à quel moment une œuvre arrêtera d'être artistique, utile ou inutile. Peut-on soutenir que l'œuvre de Picasso n'a aucune fonction sociale ni aucune utilité politique ? Sinon, arrête-elle pour autant d'être artistique ou ce peintre perd-il ses mérites d'artiste momentanément, au gré des multiples usages auxquels son œuvre donne lieu ? En raison du flou qui s'établit autour de ce principe de l'inutilité en tant que critère de définition de l'art, on risquerait de tomber dans le piège de la facilité, de la fausse opinion... et de s'y enfoncer encore plus à trop vouloir croire que l'art devrait être dépouillé de toute fonction psychologique, sociale, économique, etc. Il semble donc absurde de vouloir s'accrocher au message d'un morceau de rap pour trouver une bonne raison de lui enlever ou pas son caractère musical. Tout compte fait, j'ose penser qu'il est trop simpliste de vouloir décanter l'esthétique du rap de son but social et politique, d'associer son aspect artistique à une quelconque absence de finalité communicationnelle. C'est en quelque sorte se fermer les yeux sur le caractère complexe de l'articulation cohérente des diverses composantes de cette musique.

Les détracteurs du rap, particulièrement ceux que j'ai cités au début de cette partie, semblent négliger un paramètre important en exprimant leur point de vue : c'est que l'appréciation de la musique en tant qu'art peine à se soustraire de la tyrannie de la subjectivité humaine. Comme le commun des mortels, celui qui fait office de critique d'art est en effet un être de chair, de goûts et d'émotions; il ne peut que se référer à des règles esthétiques, de nature arbitraires, pour construire son jugement et son positionnement explicite et implicite par rapport à ce qu'il apprécie. Or, les préférences, la perception du beau, la capacité d'appréciation, les règles esthétiques qui sous-tendent le jugement d'une œuvre sont des constructions sociales incorporées à la faveur d'une immersion dans un milieu prêtant à des pratiques et des discours qui les

favorisent. Dans *La distinction*, le sociologue Pierre Bourdieu (1979) a mis au jour les déterminants sociaux de nos goûts. Il a montré comment des capacités que l'on pourrait croire « naturelles » ou « innées » d'apprécier sont construites par le biais d'un conditionnement social rendu possible grâce à un processus complexe de socialisation. En matière des considérations d'ordre esthétique, le vieil adage « des goûts et des couleurs ne se discutent pas » peut être mis de côté à condition de préciser le lieu d'où l'on parle. Cette notion complexe de lieu (Paquot & Younès, 2012) traduit l'impossibilité de penser un objet en dehors de tout contexte social. En d'autres termes, celui qui juge une œuvre artistique s'appuie sur un ensemble de références socialement construites et intégrées par les individus, c'est-à-dire des modèles esthétiques liés à des visions du monde, des conceptions du beau, des manières de sentir qui ne peuvent être extirpées du contexte social, culturel et politique dans lequel ceux-ci évoluent. En fait, tout au cours de notre parcours de vie, nous avons été amenés à développer des *habitus* (Dubar, op.cit.) liés à divers sphères de notre vie, plus clairement des dispositions générales du corps et de l'esprit ou des apprentissages dont nous sommes devenus comme inconscients, et qui concourent à déterminer nos attitudes et comportements en situation. Par conséquent, nos goûts en matière de musique — conçue en tant que domaine artistique consistant à agencer de manière rythmée et harmonieuse, des mots et une mélodie dans le but est de communiquer des sentiments, des messages, etc — résultent, des pratiques d'écoute que nous avons su développer jusque-là et notre sensibilité en dépend dans une certaine mesure. Si la musique exprime des contenus émotionnels suggestifs (Traïni, 2008), il y a des cadres sociaux dont les effets sur les individus servent de conditions nécessaires à l'expression des ces contenus.

Lors d'une conférence intitulée *L'atonalisme. Et après ?*, dans une présentation magistrale, Jérôme Ducros⁷⁴ a démontré que les compositeurs de musique tonale disposent un langage dont une bonne partie des règles est maîtrisée par le public, même si celui-ci est incapable de les énoncer. D'après lui, la connaissance que détient le public de ces règles sert de pivot au travail discursif du compositeur, c'est-à-dire à l'œuvre qu'il présente. Il stipule :

⁷⁴Cette conférence a eu lieu au Collège de France le 20 décembre 2012, dans le cadre de la chaire de création artistique de [Karol Beffa](#). Visionnée le 20 avril 2016 dans le lien suivant : <https://www.youtube.com/watch?v=Yot1zZAUOZ4>

« Ce ne sont donc pas certains sons qui vous déplaisent et pas d'autres, ce sont certains sons que vous admettez dans certains contextes et pas dans d'autres ; ce qui change la dimension de votre connaissance car alors intervient la notion du sens. »⁷⁵

Cette citation qui contient une dimension musicologique essentielle peut bien contrebalancer l'opinion de ceux qui voient dans le rap un son sale pour emprunter ce terme à Pierre Albert Castanet (1999). Leur position sur le rap s'apparente, finalement, à des idées fixes provenant très probablement des préjugés qui les empêchent de prendre le recul nécessaire pour comprendre le fait que leurs goûts en matière de musique, leur histoire, leurs expériences personnelles, leur éducation voire leur position sociale puissent les empêcher d'avoir un regard nuancé concernant le rap.

Dans cette analyse critique des opinions émises sur la légitimité musicale du rap, je voudrais faire deux considérations particulières. Premièrement, il importe d'évoquer certaines particularités du rap en tant qu'expression culturelle d'origine afro-américaine afin d'inviter à la prudence celui qui prétend tenir un discours sur cette pratique sociale difficilement cernable. C'est avec Robert Springer (1999) dans *Fonctions sociales du blues* que je vais lancer cette invitation. Cet auteur s'est référé à un ensemble de travaux antérieurs qui différencient la musique européenne de la musique africaine. Selon lui, la musique américaine hérite certaines caractéristiques des traditions africaines. Contrairement à la vision africaine, dans la conception européenne l'œuvre d'art est valorisée comme produit fini, fait pour être admiré. Loin de chercher à créer un produit figé une fois pour toute, la musique africaine, pour sa part, vise à refléter le réel. C'est une musique pragmatique qui évolue comme la vie et qui garde un contact permanent avec le vécu ; elle se caractérise par son réalisme. Selon l'auteur, c'est la raison pour laquelle cette musique est presque toujours chantée car les chansons s'expriment en fonction de la dynamique de la réalité qui leur donne lieu. Les paroles d'une chanson peuvent être sans cesse modifiées pour mieux s'adapter à la réalité. Il souligne l'importance vitale de l'expression chantée dans la société africaine contrairement à l'homme occidental pour qui paraît moins important le simple fait de chanter, l'artefact qui découle de cette expression accaparant toute sa valeur. Cette conception musicale africaine a pour corolaire de faire passer au second plan le côté esthétique de l'expression chantée : une musique sera considérée « *comme adéquate*

⁷⁵ Cette phrase débute vers 22 minutes et 15 secondes.

ou juste, plutôt que bonne ou belle, si elle a rempli sa fonction avec efficacité. » (Springer, 1999 : 11). L'auteur a avancé ces deux phrases qui sont très importantes à souligner :

« Il nous apparait donc très clairement que la musique africaine traditionnelle ne tend aucunement vers la création d'un extérieur esthétique admirable en dehors de tout contexte. Dans ses formes collectives et individuelles, elle est toujours "en contexte" et met éminemment en valeur les idées de fonctionnalité, de communication, de finalité. » (Springer, 1999 : 11).

Avec cet auteur, je peux dire que la musique européenne, plus particulièrement dans sa version classique, ne fait pas appel aux mêmes catégories d'appréciation que le rap, une expression musicale provenant directement des traditions culturelles afro-américaines. Il ne s'agit donc pas des mêmes référents esthétiques. Ne risquons-nous pas, dès lors, de nous enfermer dans un piège épistémologique et éthique lorsque nous nous évertuons à vouloir à tout prix juger de la beauté d'un art à partir d'un seul modèle pré-établi et dominant ? Pourrait-il exister une musique africaine si l'on devait s'en tenir au principe de l'inutilité pour définir l'œuvre d'art ? Un raisonnement fondé sur ce principe, peut-il nous permettre de saisir la portée et le sens de la chanson contestataire aux Etats-Unis dans les années 1960 (Delmas & Charles, 2005) et, plus largement, du gospel, du blues, du jazz... dans l'histoire si abondante de la musique noire américaine ? Un travail réflexif sur le rap exige une posture critique qui soit fondée sur une grande ouverture d'esprit, le sens de la curiosité et l'humilité. Il faut parfois changer de paire de lunettes de telle sorte qu'on puisse se défaire des images toutes faites et regarder avec recueillement ce que de nouvelles réalités nous imposent de voir. Il ne faut pas avoir peur de changer de paire de lunettes ; nos yeux n'en sortiront pas fermés. Au contraire, il y a gros à gagner en termes de savoir et de savoir-être.

Deuxièmement, je veux revenir sur un aspect particulier du rap qui occasionne une critique récurrente. C'est précisément l'idée selon laquelle il n'y a pas de création dans le rap. On dit souvent que les rappeurs n'inventent rien, copient des disques ; plutôt de composer une musique originale, le DJ travaille avec des sons préalablement enregistrés. Leurs sons sont picorés et bricolés de toutes parts, il n'y a donc pas d'originalité dans le rap⁷⁶. Les rappeurs ne

⁷⁶Cette critique du rap est rapportée par Olivier Cachin, lors d'une intervention autour du sujet « *Le rap est-il toujours une contre-culture ?* » à l'émission Les Matins de France Culture. Débat visionné en ligne le 30 mars 2016 dans le lien suivant : https://www.youtube.com/watch?v=PIX531_TNoM

connaissent pas la musique — référence faite au système de codification européenne (Keyes, 2004 : 5). Des idées de ce type suscitent tout un questionnement exprimant implicitement les doutes que l'on a sur la légitimité musicale du rap. Cette question mérite d'être abordée. Là encore, je vais convoquer un auteur dont la réflexion peut nous aider à avoir un regard critique et nuancé concernant cette question. Il s'agit de Richard Shusterman (1991) dans *L'art à l'état vif* où il prône l'élargissement et l'émancipation de l'esthétique qui concerne à la fois le social et le politique. Il propose une définition plus démocratique de l'art et cherche à défendre la légitimité esthétique de l'art populaire et à analyser l'éthique comme art de vivre. Selon lui, l'art de la vie et la culture populaire souffrent du fait d'être identifiés aux beaux-arts ; il faut que l'art soit libéré de cette conception qui l'éloigne des formes plus populaires d'expression culturelle. Autrement dit, il propose un modèle fondé sur le rapprochement entre l'expérience et la théorie de l'art. L'auteur conçoit le rap comme :

« un art populaire post-moderne qui défie certaines conventions esthétiques les plus ancrées en nous, conventions qui appartiennent non seulement au modernisme comme style artistique et comme idéologie, mais à la doctrine philosophique de la modernité et à la différenciation aigüe qu'elle introduit entre les sphères culturelles. » (Shusterman, 1991 :184)

Le rap puise dans un univers de matériaux les plus variés. Il s'approprie de contenus musicaux (morceaux de chansons populaires, de musique classique, les génériques de TV, les jingles des publicités et la musique électronique, etc) et de contenus non musicaux (fragments de discours, reportages télévisés et radiodiffusés, etc). Ce trait fondamental du rap a une signification esthétique fondamentale : *« c'est un défi lancé à l'idéal traditionnel d'originalité et d'unicité qui a longtemps asservi notre conception de l'art. »* (Shusterman, 1991 :190). C'est un défi face à la conception occidentale de l'art. Le rap, en tant qu'expression artistique post-moderne, vient briser la dichotomie établie entre création originale et emprunt dérivé, laquelle dichotomie plonge ses racines dans le romantisme — avec son culte du génie — qui considérait que les œuvres d'un artiste devaient toujours être nouvelles et exprimer sa personnalité singulière (Shusterman, *ibid.*). Ainsi s'est mis en place ce dogme qui fait carrément de la nouveauté radicale l'essence même de l'art, ce qui a été consolidé par le modernisme.

Toutefois, il y a lieu de se demander s'il peut exister une totale originalité dans la production des œuvres d'art, c'est-à-dire s'il est possible de trouver des réalisations artistiques exemptes de tout emprunt, de toute influence dans la mesure où l'artiste, en tant que membre d'une société, ne peut prétendre construire son œuvre dans un total ostracisme. Evoquons ici un exemple lié à ce que l'on appelle la marche harmonique. En musique tonale, l'usage de la marche harmonique est souvent prisé. En fait, c'est une sorte de suite logique dont un mélomane peut prévoir la fin au moment même où elle arrive ; au début d'une marche harmonique, on peut prévoir tout le reste du discours (le son qui se joue) jusqu'à 8 mesures à l'avance (Ducros, op. cit.). A force d'écouter la tournure des marches harmoniques à travers divers morceaux de musique, un mélomane développe une habitude et une certaine capacité à les identifier et à en prévoir la fin. Une musique dont la composition comporte une marche harmonique est-elle pour autant dénuée de toute originalité ? Richard Shusterman a peut-être raison d'observer que la question de l'originalité doit être repensée en termes de réappropriation et de transfiguration :

« dans le post-modernisme, il n'existe pas d'originaux intouchables, mais seulement des emprunts d'emprunts, des simulacres de simulacres ; l'énergie créatrice peut être libérée pour jouer avec les créations familières sans crainte de voir sa propre créativité démentie sous prétexte qu'elle ne produirait une œuvre totalement originale. » [Richard Shusterman, 1991 : 190-191].

De ce point de vue, je prends le risque de concevoir le rap comme un courant musical qui vient ébranler, en quelque sorte, le dogme de la nouveauté radicale de l'art et le caractère sacré des œuvres qui en découlent. Le rap, comme le hip-hop d'ailleurs, se construit en se déconstruisant et en se reconstruisant en permanence. Le rap donne lieu à toute une science du raffinement et de l'arrangement des sons puisés à travers des matériaux divers. Il se recompose en grande partie à partir du déjà entendu, offrant ainsi des œuvres fondées sur un travail de reconfiguration dynamique de l'ancien et du figé. L'usage du sampler (échantillonneur de sons) n'est-il pas un art à part entière ? N'est-ce pas une meilleure manière de faire *re-naître* que de manipuler des disques, d'en revisiter les morceaux classiques, de les retravailler, d'y ajouter d'autres ingrédients sonores afin de produire des sons inédits ? S'il valait la peine de s'attarder un peu à la question de la légitimité artistique du rap, peut-être serait-on amené à mettre en évidence une des caractéristiques de celui-ci,

lesquelles sont mentionnées par Richard Shusterman (1991 : 191) : « *les plaisirs de l'art déconstructeur — la beauté saisissante qu'il y a à démembrer et à dérober des œuvres anciennes pour en créer de nouvelles, à démanteler le familier et l'ennuyeux pour en faire quelque chose de différent et de stimulant.* »

Dans ce cadre-là, l'originalité en tant que principe absolu est désacralisée et la nécessité de la repenser est tout à fait mise au jour. Le rap n'aura donc pas manqué de brouiller les comforts affectifs, esthétiques, intellectuels et idéologiques que procure l'originalité. Une fois de plus, il se manifeste dans son importance euristique face aux idées préconçues, aux raccourcis et préjugés de tout type auxquels il est confronté.

Dans le cadre de ce travail, j'ai abordé trois aspects de la pratique du rap qui donnent lieu, en général, à l'expression des idées ordinaires concernant cette musique. D'abord, je me suis penché sur le rapport rap/violence qui prête à des amalgames. Ensuite, j'ai abordé la question très sensible de l'image de la femme à travers les textes de rap. J'ai enfin tenté de poser un regard critique sur quelques points de vue visant à discréditer le rap en tant que genre musical. Tout compte fait, dans les trois cas le rap se révèle dans sa valeur euristique, bien au-delà des appréhensions premières qui tendent à le réduire systématiquement à ses manifestations les plus décriées et, donc, à une pratique à mettre en quarantaine voire à la poubelle culturelle de l'histoire, s'il en est. Concernant le rap, certaines critiques sont fondées ; d'autres sont très loin de l'être. Les détracteurs peuvent brandir l'apologie de la violence et la manière de parler de la femme, le tout associé à des paroles obscènes, pour honnir le rap. Ils trouvent des mots, des expressions, des images — voire quelques faits relatifs à la vie privée de certains rappeurs — qui puissent alimenter leur argument ; mais de là à réduire le rap à ses seules dimensions de violence et de dénigrement des femmes, on court le grand risque de nager dans la logique aveuglante de la facilité. Il faut prendre les propos des rappeurs seulement au premier degré, c'est-à-dire sans analyse critique et sans recul réflexif, pour que les liens rap/violence, rap/misogynie soient toujours présents, réelles et généralisables.

En dépit de tout, le rap parvient à résister et dépasse les idées fixes qui visent à le déstabiliser, dans la mesure où il contribue à faire des révélations pertinentes sur la dynamique socio-politique des sociétés où il se pratique. Le rap est en effet un indicateur du social ; il peut être appréhendé comme une poétique de la vie des rues et des quartiers défavorisés et met en

exergue le travail qu'il reste à faire en matière de la lutte pour l'égalité entre les hommes et les femmes dans les sociétés contemporaines. En ce sens, on a raison de considérer le rap comme une forme de poésie, de commentaire social, d'analyses politiques, de critique de la culture, plus qu'une musique (Rabaka, 2012). En ce qui a trait à la critique visant à lui refuser le statut de musique, le rap répond fort bien. De par ses pratiques de recomposition et de création, il constitue un défi esthétique pour ceux qui croient que l'œuvre artistique doit être radicalement original et intouchable. Ce courant musical nous invite à des réflexions profondes sur ses divers aspects ; avec un peu de distance critique, son potentiel euristique peut être décelé. C'est donc ce que je suis amené, finalement, à constater à l'issue de mes analyses sur les idées premières auxquelles il donne lieu.

Un pas est franchi, une fois analysées et écartées les idées reçues entourant la pratique du rap. Il est nécessaire de pousser plus loin mes analyses sur le rap. En effet, il reste encore beaucoup de chemins à emprunter et à parcourir pour y parvenir. L'une des routes à prendre dans le cadre de cette thèse, c'est d'explorer les constructions savantes dont la pratique de la musique rap est l'objet jusque-là dans le champ des sciences humaines et sociales. C'est ce que je vais aborder dans la partie qui suit.

3.2 Au-delà des *a priori* : la pulsation rap au cœur des sciences humaines et sociales

La musique rap et le hip-hop en général font l'objet de diverses représentations, interprétations et réflexions ; pour s'en convaincre, il faut juste remarquer l'abondante production qui existe par exemple aux Etats-Unis et en France sur ce sujet. Les réflexions fusent de partout, les unes étant plus pertinentes que les autres. Sans un minimum de recul critique, il serait sans doute très difficile et même impossible d'en dégager un cadre de compréhension utile à clarifier, analyser et à situer les phénomènes connexes, tellement les discours qui s'y rapportent sont variés et parfois contradictoires. Je suis obligé de toujours sonder et situer tout discours de peur de tomber dans le piège des amalgames faciles. Tout d'abord, je veux citer particulièrement Lewis G. Craige (2009) dans *The truth behind hip-hop*, un livre qu'il écrit, dit-il, pour empêcher aux jeunes américains de se livrer à Satan. S'inscrivant dans une perspective théologique, cet auteur reste persuadé que le hip-hop vient du diable. Selon lui, cette culture est satanique,

démoniaque, malsain et répugnant ; c'est une bête surnaturelle, spirituellement importée qui détruit la nation américaine. Présentant ce point de vue *théologique* du hip-hop, ce texte s'inscrit dans une liste d'ouvrages qui portent spécifiquement sur le rapport du rap avec l'église ou la religion. Je cite par exemple *Noise and spirit : the religious sensibilities of rap music* d'Anthony Pinn (2003), *The gospel remix: Reaching the hip-hop generation* de Ralph. C Watkins, Jason A. Barr Jr., Jamal Harrison Bryant, William H. Curtis et Otis Moss III (2007), *From Jay-Z to Jesus :Reaching and Teaching young adults in the Black Church* de Benjamin Stephens III and Ralph. C Watkins (2009), etc.

Dans la continuité de ces ouvrages, Emmett G et Price III a publié en 2012 *The Black Church and Hip Hop Culture: Toward Bridging the Generational Divide*, un livre collectif qui réunit des leaders, des penseurs, des prédicateurs, des universitaires et praticiens américains. Ce travail traite d'un problème de désaccord générationnel au sein de l'église noire et considère des approches nouvelles pour restaurer la santé, la vitalité et un dialogue intergénérationnel entre la génération des Droits Civiques et la génération Hip-hop et, en conséquence, toutes les générations. Les contributeurs cherchent à :

«faire un bilan pour se débattre avec cette stimulante responsabilité consistant à proposer des commentaires opportuns, des analyses critiques et, dans certains cas, des stratégies pratiques visant le pardon, la guérison, la restauration et la réconciliation. » (p. xvi).

Conscients de l'influence dynamique de la culture hip-hop sur les pensées traditionnelles et sur les manières de communiquer l'un avec l'autre aux États-Unis et dans le monde, ce livre entend faire un rappel concernant le rôle prophétique de l'église face à la dominance internationale de la culture hip-hop et proposer des approches pratiques pour restituer la guérison, le dynamisme et un dialogue intergénérationnel là où il y a ce manque. Il cherche à stimuler, inspirer, encourager ce dit dialogue. En d'autres termes, le but commun poursuivi par les contributeurs est d'inciter « l'Église noire » à assumer sa responsabilité commune en vue de toucher d'autres personnes pour une meilleure société. L'Église noire a l'urgence de se réengager dans la vie des jeunes et des jeunes adultes qui composent la génération hip-hop. En 2013,

Monica Miller publie *Religion and Hip Hop* et contribue ainsi à alimenter les réflexions qui se font sur la culture hip hop dans son rapport avec la religion.

Si je mentionne ces ouvrages dans le cadre de cette thèse, c'est juste pour faire état de cet intérêt avec lequel on aborde, du moins aux Etats-Unis, les relations entre le hip-hop et l'église. Les réflexions qui en découlent conduisent, comme on vient de le voir, à des points de vue que je ne saurais accepter. J'en suis informé mais je ne suis pas dupe. Je ne suis pas du tout en train de soutenir que tous les propos soutenus dans de tels travaux sont à rejeter. Ce serait trop caricatural et trop catégorique de ma part. Cependant, je me sens bien obligé de garder une distance par rapport à ces textes qui, pour la plupart, appréhendent le hip-hop et le rap en tant que problème à résoudre, une culture dont les chrétiens doivent se détourner coûte que coûte. La mission de beaucoup de ces auteurs est de toucher les adeptes du rap, leur apporter la guérison et la délivrance (Emmett G. Price III, op. cit.).

Je me tourne vers d'autres catégories de textes qui offrent des analyses moins partiales et plus critiques. Il importe pour moi de faire le tour des travaux qui existent sur le rap et la culture hip hop ; pour établir ce panorama, encore une fois, je me réfère obligatoirement aux travaux réalisés dans les milieux anglo-saxon et francophone.

D'après Béatrice Sberna (2001), la culture hip-hop donne lieu à trois grands types de production littéraire en France. Le premier consiste en une analyse morphologique de productions artistiques suivant une approche poétique et musicologique. Le deuxième type de production est un état de la question sur l'origine historique des disciplines du hip-hop. Il se présente comme une sorte de récit historique autour des racines afro-américaines et de l'instauration des composantes en France. Le troisième porte sur la nature sociale du phénomène rap, associant de manière caricaturale rap/délinquance/banlieue/immigration. Je pense que ce mode de classement peut me servir si je fais un état des lieux sur les travaux disponibles en sciences humaines et sociales concernant le rap. Toutefois, il mérite d'être revu et même augmenté parce qu'il y a bien d'autres catégories de textes qui abordent divers autres aspects du hip-hop. Ici dans cette partie de la thèse, je garderai les trois catégories proposées par cet auteur et j'en ajouterai deux autres. Hormis les travaux auxquels j'ai déjà fait référence, les principaux ouvrages portant sur le rap vont donc être présentés selon cinq grands points. Deux éléments de précision s'imposent dans le cadre de ce survol : en premier lieu, je ne prétends pas présenter un

panorama exhaustif des travaux scientifiques portant sur le rap ; je me demande dans quelle mesure je pourrais y parvenir, cette pratique sociale occasionnant tellement de travaux de réflexion. En deuxième lieu, le classement de certains textes est peu ou prou arbitraire car aucun critère spécifique ne me permet de les situer clairement dans tel ou tel type de production littéraire au sujet du rap. Il existe en effet des ouvrages qui sont inclassables de par la diversité des questions qu'ils traitent, ils pourraient bien évidemment se classer sous plusieurs rubriques.

En ce qui a trait aux origines et l'émergence du hip-hop, je veux particulièrement citer *The rap attack* de David Toop (1991), *Droppin' Science* de William Eric Perkins (1996), *Hip hop's Amnesia* : de Reiland Rabaka (op. cit.), *A History of Hip-Hop: The Roots of Rap* de Hatch Thomas (2006), etc. Ces auteurs sont unanimes à reconnaître le lien existant entre les traditions culturelles afro-américaines et l'émergence du hip-hop aux Etats-Unis. R. Rabaka (2013) examine la musique rap dans son rapport avec le mouvement des Droits Civique et la culture populaire. Par le biais de ce livre, il cherche à reconstruire, dans le contexte américain, un pont symbolique entre la génération Baby boomer et la génération hip-hop, entre le mouvement des Droits Civils et le mouvement hip-hop. Selon cet auteur, la musique populaire noire et la culture populaire noire sont souvent incompréhensibles sans une connaissance de l'histoire de mouvements sociaux et politiques menés par des Afro-Américains. C'est pourquoi, pour comprendre le rap et d'autres formes de musiques associées au hip-hop, il est important de procéder à une analyse critique portant à la fois sur les musiques afro-américaines et sur les mouvements afro-américains auxquels celles-ci ont servi de bandes-son. Ce livre aborde donc, principalement, la manière dont la musique populaire noire et la culture populaire noire, dans l'après-deuxième guerre mondiale, ont fréquemment servi de bande-son et reflété le mouvement social et politique des Afro-Américains. Un auteur comme Hugues Basin (op. cit.) abonde dans le même sens lorsqu'il identifie deux grands mouvements liés à l'origine du rap, à savoir ce qu'il appelle la «négrité» et la lutte pour l'égalité des droits aux Etats-Unis. Mellonee Burnim et & Portia Maulsby (2006) estiment important d'introduire leurs lecteurs à la musique afro-américaine pour mieux expliciter ce que sont le hip hop et le rap. Ils prennent le soin de définir les diverses composantes du hip-hop et inscrivent l'émergence de cette culture dans le contexte des difficiles conditions socio-économiques du Bronx et du Harlem dans les années 1960 et 1970. Franck Hoffmann (2006), quant à lui, présente le rap comme une musique populaire américaine aux côtés du Rhythm and Blues.

Il existe aussi des textes qui, de par les détails et analyses fournis sur d'autres pratiques musicales, permettent d'éclaircir les racines du rap. Par exemple, dans *DJs & Toasters Jamaïcains: 1970-1979*, E.Doumerc et Kroubo Dagnini (2015) ont cherché à établir le lien existant entre les expressions et pratiques de «Dj» et de «Toasting» et la musique jamaïcaine, notamment la culture du sound system (système mobile de sonorisation). Ils conçoivent le toasting comme un art pratiqué par un DJ où celui-ci improvise des paroles mi-parlées mi-chantées sur une base musicale faite de versions instrumentales du reggae. Les termes «toaster» et «singjay» (contraction de l'anglais *singer* qui signifie «chanteur» et *deejay*) étaient parfois employés de façon interchangeable. Le singjay est un artiste vocal qui mélange des styles chantés et toastés dans ses morceaux. D'après ces auteurs, la pratique du toasting a émergé au tournant des années 1940-1950 en Jamaïque avec les premiers sound systems. A cette époque, le DJ ne faisait qu'improviser des paroles pour introduire ou conclure un morceau offert par son sound system. Mais le toasting a vraiment connu son extension dans les années 1960-1970 avec l'émergence du dub et du riddims.

E.Doumerc et Kroubo Dagnini (ibid.) met en évidence deux caractéristiques fondamentales de la pratique du DJing : l'improvisation et le commentaire social. Ils font remonter le talent du DJ dans l'improvisation et l'art du commentaire social au XVI^e siècle jamaïcain, à l'époque de la déportation des premiers Africains noirs dans l'île, ceux-ci ayant entraîné avec eux des traditions musicales provenant directement du continent africain. Le commentaire social, en tant qu'héritage des chants traditionnels africains, est devenu une caractéristique essentielle de la musique populaire jamaïcaine voire caribéenne. Les auteurs citent deux exemples de musiques populaires ayant cette caractéristique commune : le *momento* jamaïcain et le *calypso* trinitadien. Ils ont montré une ressemblance fondamentale entre ces genres musicaux et le rap : ce sont toutes des musiques qui décrivent les préoccupations quotidiennes des gens et ce, de manière métaphorique, humoristique et satirique. Avec de telles données empiriques, il est possible d'établir un lien entre la musique jamaïcaine et le rap en particulier. On comprend mieux pourquoi il y a tant de rapprochement entre la culture musicale jamaïcaine et la culture hip-hop.

Dans ce même ordre d'idées, Bruno Blum (2009) soutient que le rap est né en Jamaïque. Cet auteur raconte également l'histoire de la pratique du DJing, née en Jamaïque ; d'après lui, le rap s'y pratiquait sur des disques instrumentaux depuis les années 1950. L'argument avancé et

défendu par l'auteur consiste à démontrer que les pratiques musicales autour desquelles se construit le rap se sont incrustées bien longtemps dans la musique populaire jamaïcaine avant d'être reprises et popularisées par des musiciens non jamaïcains. Ce livre de Bruno Brum constitue une sorte de plaidoyer en faveur de la Jamaïque, surtout pour sa grande contribution à la musique populaire mondiale.

Si les textes que je viens juste de citer portent sur l'aspect historique du hip-hop et du rap, d'autres se penchent principalement sur l'expansion géographique de cette culture. C'est ce que fait par exemple Mickey Hess (2010) dans son guide régional de la pratique de cette culture aux Etats-Unis. Dans un travail précédent, cet auteur (Hess, 2007) a exploré les mécanismes de survie et de développement du rap comme l'une des musiques populaires américaines les plus en vue (*wanted music*) à la fois en termes de vente et en tant qu'objet de censure. Il met aussi l'accent sur la manière dont les histoires sur la carrière dans le hip hop redéfinissent le rôle du rappeur dans l'industrie musicale.

Plus nombreux sont des travaux qui font état de l'extension mondiale du phénomène. En effet, un ensemble d'auteurs se sont attelés à examiner l'ampleur du phénomène hip-hop dans le monde dans un contexte de mondialisation caractérisé par une américanisation culturelle (Corinne Plantain, 2009, 2011). En analysant le hip-hop dans sa multi-dimensionnalité, Prince III (2006) a mis en exergue la manière dont cette culture est devenue la voix des jeunes et jeunes adultes sur le plan international en dehors des critères de race, de classe, de genre, d'origine ethnique, d'affiliation politique, de situation économique. Selon lui, la capacité du hip-hop à habiliter, encourager et à embraser des jeunes se trouve favorisée surtout par l'effet des technologies et des changements de l'économie mondiale. En ce sens, Tony Mitchell (2001) s'est intéressé à analyser des racines du hip-hop développées en dehors des Etats-Unis ; il fut l'un des premiers auteurs à avoir contribué à combler un vide académique concernant ce sujet dans le contexte américain. Selon lui, le rap et le hip-hop en dehors des USA révèle la fabrique de cette musique populaire en tant que culture industrielle entretenue par des artistes locaux et leurs fans et demande du capitalisme global et de la domination culturelle américaine. Il a fait remarquer que le flux de la consommation de la musique rap au sein de l'industrie de la musique populaire continue de procéder hégémoniquement des USA au reste du monde avec un petit flux presque négligeable dans la direction opposée. Ce livre explore les appropriations locales et régionales du

rap et du hip-hop dans leur contexte social, culturel et ethnique. Adam Krims (2000) a mis l'accent sur la dominance culturelle et économique de l'industrie du rap à travers le monde et ses multiples effets culturels et politiques. Il souligne la grande expansion mondiale que connaît le rap depuis les années 1990 : « *il est très rare de nos jours de trouver un pays dans le monde qui ne connaisse pas une forme de rap, de l'honorable et sophistiquée scène de rap en France au "swa-rap" de Tanzanie et le rap surinamien de la Hollande.* » (Adam Krims, 2000 : 5). La musique rap change de visage dans différentes sociétés mais elle est présente partout sur la planète. Eric Charry (2012), pour sa part, a voulu rendre compte de cet essor planétaire du rap en circonscrivant son travail sur 9 pays du continent africain. Il offre un livre approfondi sur l'histoire du rap africain. Si je devais citer les textes qui font état de l'expansion du rap dans chaque pays ou dans toutes les parties du monde, je ne pourrais peut-être pas en finir. Dans beaucoup de pays du monde, là où le rap s'est implanté et développé, il y a des travaux scientifiques qui portent sur cet aspect de cette musique.

La signification sociale du rap est l'un des aspects les plus travaillés de la culture hip-hop dans le champ des sciences humaines et sociales. En fait, ils sont nombreux les auteurs qui abordent des questions cruciales occasionnées par le rap tel qu'il se pratique au sein de la dynamique politique et économique des sociétés. Je ne peux que citer quelques-uns de ces noms qui ont contribué à une meilleure compréhension de la place et du rôle de cette musique populaire dans la société américaine comme dans d'autres sociétés. Dans ce cadre-là, je veux particulièrement attirer l'attention du lecteur sur la contribution de Rose Tricia (1994) qui fait autorité dans le domaine. Dans son célèbre livre, *Black noise*, elle livre une réflexion en profondeur sur la manière dont les genres musicaux sont déterminés par les forces sociales, ce qui permet de comprendre les influences de la technologie et de l'économie dans le développement des forces culturelles. Elle situe le rap et le hip-hop dans un lien direct avec le processus de désindustrialisation urbaine dans années 1970 aux États-Unis, le paysage urbain postindustriel des années 1980 et avec leur impact sur les communautés afro-américaines des zones urbaines. L'auteur a soulevé une question fondamentale : qu'est-ce que la culture hip hop et qu'est-ce qui a contribué à son émergence ? (Tricia, 1994 : 26). Elle a pu déceler la relation qui existe, dans le contexte postindustriel, entre des changements substantiels au niveau des conditions économiques, de l'accès au logement, de la démographie, des réseaux de communication et la création des conditions qui ont nourri l'hybridité culturelle et le contenu

sociopolitiques du lyric et de la music du hip hop. Le hip-hop a donc été construit par les forces du marché, des idées culturelles dominantes et le contexte urbain postindustriel. Selon elle, le hip-hop est une bataille que mène sans fin un pratiquant pour le statut, le prestige, la reconnaissance d'un groupe et, donc, pour son estime. C'est donc un lieu de réinvention et de définition de soi. L'auteur a tenté de démontrer les nécessaires tensions existant entre les spécificités historiques de l'émergence du hip-hop et les ponts de continuité entre cette culture et beaucoup d'autres formes culturelles et pratiques des Noirs. C'est aussi un regard jeté sur les premiers stades du hip hop et ses relations avec des symboles et produits de la culture populaire et ses révisions concernant les pratiques culturelles des Afro-Américains, du moins. Quatorze ans après son premier ouvrage qui devient un classique dans le domaine, Rose Tricia (2008) a fait le tour des débats que suscite le hip-hop. C'est ainsi qu'elle a établi un top ten des arguments avancés par les détracteurs et les défenseurs du hip-hop ; ces arguments constituent des forces d'inspiration ayant gardé le hip-hop vivant comme une force de créativité, d'amour, d'affirmation et de résistance. Par rapport à la question qui constitue le sous-titre de son livre, elle propose une réponse :

« Debates about hip hop have become a mean for defining poor, young black people and thus for interpreting the context and reasons for their clearly disadvantaged lives. This is what we talk about when we talk about hip hop⁷⁷. » (Tricia, 2008: 5)

Pour certains, le hip hop est un problème créé par les Afro-Américains, lequel encourage des rapports sexuels non-protégés et représente l'immoralité sexuelle, infecte la culture américaine et la société américaine, fait l'apologie des crimes et de la criminalité et reflète le dysfonctionnement culturel des Noirs et la "culture de la pauvreté". En d'autres termes, le hip hop est principalement accusé de tous les maux. Certains détracteurs du hip-hop pensent que si l'on élimine cette culture et les mauvais comportements qu'elle supporte, les jeunes Afro-américains seront meilleurs à l'école, le racisme et les désavantages disparaîtront.

Quant aux défenseurs, ils soutiennent que les expressions du hip-hop commercialisé, en dépit de sa grande manipulation par l'industrie du disque, sont des vérités et l'expression des expériences singulières des rappeurs ; elles reflètent la réalité dans le ghetto ; dans ce cas, les propos des

⁷⁷« Les débats concernant le hip-hop sont devenus un moyen pour définir les pauvres, les jeunes Noirs et, de ce fait, pour interpréter le contexte et les raisons expliquant les préjugés qu'ils connaissent dans leur vie. C'est de cela que nous parlons, lorsque nous parlons de hip-hop. »(D'après ma traduction)

rappeurs sont le résultat de la pauvreté elle-même. Rose Tricia (ibid.) souligne le fait que les grands médias qui formatent ce débat ne construisent pas l'histoire du hip-hop d'une manière qui pourrait permettre un traitement sérieux du sexisme, du racisme, des réseaux de pouvoir et des forces historiques réelles qui ont créé les ghettos. Quand les spécialistes sont invités à prendre la parole dans des tribunes médiatiques, ils sont le plus souvent incités à garder une position pro ou contre le hip-hop, ce qui les empêche de proposer un regard plus complexe sur les questions y relatives. Par ailleurs, l'une des manières les plus usitées dans le mainstream des médias pour illustrer des conflits ou des désagréments entre rappeurs, c'est d'orchestrer les *beefs* entre rappeurs. Il est très difficile dans ce climat – depuis que les gens attaquent et défendent le rap avec la même ferveur habituellement réservée à la religion ou au patriotisme – de développer une pensée sérieuse (Tricia, 2008 : 6). Les perceptions que l'on a contre le hip-hop ont été utilisées comme une évidence contre les communautés noires pauvres des zones urbaines elles-mêmes. Depuis les années 1980 a émergé aux Etats-Unis l'idée selon laquelle les Noirs et leur culture sont les causes de leurs conditions et statut ; le débat public tourne vers l'acceptation facile de l'existence des ghettos noirs et de l'idée qui veut que les Afro-Américains en soient les créateurs. Ils sont pleinement responsables du choix qu'ils font d'y demeurer. Rose Tricia (ibid.) croit que les attaques contre la jeunesse noire américaine à travers le hip-hop maintiennent une injustice économique et raciste.

Dans la documentation française, il existe un ensemble de textes qui visent à rendre compte de la nature sociale du phénomène rap. Je cite, entre autre, des titres comme *Le rap ou la fureur de dire* (Lapassade & Rousselot, op. cit), *Rap, expression des lascars* (Boucher, 1999), *Quand le rap sort de sa bulle* (Martin, 2010), *Le rap underground* de Kheira BELHADJ-ZIANE (2014), etc. Les trois premiers titres sont des exemples de travaux portant sur le rap en tant que moyen utilisé par des jeunes des quartiers populaires pour exprimer les problèmes et difficultés liés à leurs conditions d'existence. Dans le troisième ouvrage cité, l'auteur part du titre d'un album à succès de la rappeuse française Diam's, *Dans ma bulle*, pour mettre en évidence, à travers une analyse sociologique, la manière dont le rap considère et introduit les mutations sociales dans le débat public.

Stéphanie Molinéro (2009) s'est intéressée à assoir une analyse sur un acteur très important mais jusque-là négligé dans les recherches portant sur la pratique du rap en France ; il s'agit de ce qu'elle appelle « les publics du rap ». En cherchant à répondre à la question « qui

écoute du rap en France ? », cet auteur propose un examen de la structuration sociale du goût pour le rap et des modes de réception établis au sein des publics.

Par ailleurs, il existe bon nombre de travaux de recherche qui approfondissent un ou plusieurs aspects spécifiques de la pratique du rap. C'est le cas par exemple lorsqu'un auteur choisit d'étudier la relation existant entre la musique rap et la culture (Rausch, 2011), le rap et le cinéma américain (Donaldson, 2007), etc. Ainsi trouve-on, dans la documentation scientifique concernant le rap, des ouvrages intéressants dont le titre associe le rap ou la culture hip-hop à un autre domaine de réflexion comme la race (Kajikawa, 2015), le post-modernisme (Potter, 1995), le féminisme (Anderson, 2003), etc. L'ensemble de ces travaux contribue à faire état de l'ampleur de la pratique du rap dans les sociétés où elle s'implante et à en approfondir la dimension sociale et politique.

Il existe un ensemble de travaux de réflexion qui tentent de saisir la manière dont les politiques publiques se servent du hip-hop pour proposer des réponses aux problèmes sociaux, du moins pour apaiser les esprits dans les quartiers difficiles. Ces travaux contribuent à éclairer ce que l'on pourrait appeler la politique du hip-hop ou du rap. Loïc Lafargue de Grangeneuve (2008) illustre fort bien cet angle de réflexion que comporte la pratique du rap. Il observe la manière dont les décideurs politiques font du hip-hop un véritable levier pour gérer ou résoudre quelques problèmes sociaux. Il a compris que les usages politiques du hip-hop reposent sur une certaine conception qui fait émerger cette culture des problèmes sociaux urbains, notamment de la violence dans les quartiers populaires. Aussi les pouvoirs publics misent-ils sur la culture hip-hop dont ils font « *le support du traitement des problèmes sociaux, précisément parce qu'elle en est issue.* » Lafargue de Grangeneuve (2008 : 12). Dans cet ouvrage qui a pour objectif de retracer la généalogie de la politique du hip-hop, de mettre au jour ses principaux acteurs, l'auteur examine l'orientation de la politique publique dont fait l'objet la culture hip-hop. Dans cette perspective, le traitement des problèmes sociaux urbains constitue l'un des principaux horizons des politiques publiques du hip-hop et celui-ci devient élément moteur du renouvellement et du rajeunissement de l'image de la ville, les politiques culturelles étant de plus en plus soumises à des logiques d'image. Karim Hammou (op. cit.) fait cette même observation lorsqu'il soutient que les pouvoirs publics reprennent à leur compte la définition du rap, appréhendé comme « *expression des jeunes des banlieues* » et en font un levier d'action sur les classes populaires. Jean Calio (1998), dans une analyse critique du rap envisagé en tant que « réponse des

banlieues », a fait état d'un ensemble de représentations sociales du rap et mentionné que le hip-hop a été d'abord imité, digéré et reconstruit en France. Ce fut une condition nécessaire pour que les pouvoirs publics puissent penser à intégrer le hip-hop dans «la politique de la ville ». A vrai dire, à l'heure de la mondialisation, il existe plein de tentatives qui traduisent le désir de restructurer la ville par la musique (Laffanour Anne, 2003); la production des lieux alternatifs de rassemblement autour de nouvelles sources sonores et la diffusion dans des espaces urbains les formes musicales les plus hétérogènes en sont des exemples. Autant d'actions qui alimentent une politique du hip-hop, un aspect important qui mérite l'attention des chercheurs en sciences humaines et sociales.

Dans la littérature scientifique portant sur le rap, il existe des travaux qui ont pour objectif de saisir la complexité esthétique de ce courant musical. Certains auteurs cherchent carrément à prouver la puissance esthétique du rap ; c'est le cas de Sylvain Berthot (2013) avec son ouvrage *Rap, Hip-Hop. 30 années en 150 albums*. Cet auteur prend le contre-pied de l'argument selon lequel le rap n'est pas une musique et tente, du même coup, d'en identifier le socle :« *Dans un Occident où musique est encore souvent synonyme de mélodie, il [le rap] semble être avant tout verbiage, discours.* » [Berthot, 2013 : 7]. Ayant pour visée de présenter au public des chefs-d'œuvre qui ont marqué la production artistique dans le domaine du rap, ce texte se classe aux côtés d'autres travaux bien alimentés qui portent sur cette dimension de la musique en question. Parmi ces ouvrages, je peux citer *Pour une esthétique du rap* de Christian Bethune (2004), *Check the Technique* de Brian Coleman (2007), *To the break of Dawn* de William J. Cobb (2007), *Le rap ou l'artisanat de la rime* de Julien Barret (2008), *Le rap français. Esthétique et poétique des textes* de I-M Martinez (2008) set *Book of Rhymes* d'Adam Bradley (2009), etc. Ces travaux tentent de saisir le rap en tant que réalité poétique et esthétique.

Enfin, parmi les travaux de recherche portant sur le rap, on peut identifier ceux qui comportent une dimension descriptive et pédagogique. *La voix du rap* d'Anthony Pecqueux (2007) et *How to rap* de Paul Edwards (2009) en sont deux bons exemples. Dans le premier, l'auteur engage une analyse descriptive autour des manières de faire des rappeurs où il cherche à déterminer comment ceux-ci procèdent pour faire du rap, le but étant de rendre compte du style d'intervention et surtout d'un style d'adresse à l'auditeur. Il mène son examen sur les œuvres en explorant les formes de la chanson rap qui est à la fois une « pratique musicale » et une « pratique poétique ». Ce travail s'accompagne d'un enjeu sociologique majeur : « *appréhender*

les manières de faire des uns au sein de leurs pratiques, pour comprendre la relation instituée par l'expérience à distance que forme le disque, entre les uns et les autres, rappeurs et auditeurs. » (Pecqueux, 2007 : 10). Le deuxième livre vise à expliquer comment faire du rap en partant de la compréhension qu'a l'auteur de ce que signifie « faire du rap ». En ce sens, c'est un travail très pédagogique qui décortique, à l'intention de l'intéressé, les composantes du rap, c'est-à-dire, les textes, le beat, le flow, etc. Sans un travail préalable d'observation et une compréhension de la manière dont les rappeurs pratiquants apprennent à faire du rap, il ne serait pas possible à l'auteur de suggérer des méthodes d'apprentissage de cette pratique musicale.

Voilà, en gros, un bref état de la recherche en sciences humaines et sociales concernant la culture hip-hop et le rap en particulier. Je peux dire que ce dernier type de production intellectuelle sur le rap rencontre en quelque sorte ma préoccupation dans le cadre de ce travail de recherche qui consiste à saisir la complexité des processus d'autoformation et de subjectivation du rappeur pratiquant. A travers ces deux travaux que je viens juste de citer, je peux accéder à une description des procédures mises en œuvre par un acteur dans la production d'une sonorité rap.

Toutefois, en dépit de cette multiplicité de travaux contribuant à dessiner les contours du rap et du hip-hop, il existe des déficits à combler en matière de la recherche scientifique sur la musique rap. L'un des aspects du rap qui font appel à des réflexions critiques est le processus de construction des savoirs par les rappeurs pratiquants et le sens que ceux-ci accordent à leurs apprentissages en tant que sujets socio-historiques, conscients des moyens mis en œuvre pour aboutir à ces apprentissages si fondamentaux. Et c'est justement là que je veux offrir une modeste contribution en réalisant cette thèse. A bien y regarder, devenir rappeur ça s'apprend et se comprend. Mais ce n'est pas un allant de soi. A ma connaissance, la très grande majorité des rappeurs – pour ne pas dire tous les rappeurs – n'ont pas été à l'école pour apprendre à faire du rap. Mais ils ont développé des habiletés, des savoir-faire qui font d'eux des rappeurs professionnels, certains ayant plus de talents que d'autres aux yeux d'un public habitué à la sonorité du rap. Or, il n'est pas donné à tout commun des mortels de développer des talents et des compétences en la matière. Pour y parvenir, ni un talent spécial ni une ferme volonté n'est suffisant. Si tout le monde ne peut pas se lever un beau matin de ciel bleu et s'autoproclamer « rappeur » ou « rappeuse », c'est que, en réalité, ce statut pour être mérité, exige un exercice constant d'acquisition de savoirs, de savoir-faire et de savoir-être qui participe de ce processus

complexe qu'est le devenir rappeur. C'est précisément ce processus que j'entends analyser et saisir dans le cadre de cette thèse. Si Anthony Pecqueux (2007 : 10) a cherché à aborder la question « *quelles sont les manières de faire, les méthodes employées par les rappeurs dans leurs pratiques chansonnières ?* », l'enjeu de ma réflexion est différent. Conformément au but que je me fixe, cette question pourrait se formuler de la manière suivante : « que construisent les rappeurs en termes de savoirs, de savoir-faire et de savoir-être pendant qu'ils font ce qu'ils font, suivant leur manière de faire ? ». Ce n'est pas la même posture réflexive. Dans ce travail, j'entends non seulement décrire les « manières de faire » des rappeurs pratiquants mais aussi appréhender la compréhension qu'ils ont de leur démarche, rendre compte de leur mode de socialisation et de construction de soi en tant que sujets pratiquants évoluant dans le contexte socio-économique, politique et culturel d'Haïti. Inscrite dans la filiation épistémologique et méthodologique de la recherche biographique en sciences humaines et sociales, cette thèse offre un apport à la compréhension des modes d'agencements de diverses formes de savoirs participant de la fabrication et de l'auto-fabrication du rappeur pratiquant. En d'autres termes, par ce travail je cherche à répondre à une lacune observée dans la littérature scientifique concernant le rap : comprendre la manière dont on devient un rappeur, c'est-à-dire saisir le processus complexe de construction et d'articulations des savoirs formels et informels qui fait d'un individu pratiquant un rappeur à part entière, un professionnel confirmé aux yeux de ses pairs ou, plus généralement, au sein de la communauté de pratique qui s'établit autour de la musique rap. Ainsi la recherche biographique permet-elle de saisir le processus complexe d'autoformation et de subjectivation auquel prête la pratique du rap. Cette présente thèse tire directement sa pertinence de cette finalité. J'entends non seulement apporter une contribution à la compréhension de cet aspect de la musique rap, en tant que pratique sociale, mais en même temps combler un autre déficit de connaissances en matière de réflexion sur la pratique des musiques populaires en Haïti et sur le rapport de celles-ci avec la dynamique du social. Je comprends donc la nécessité de regarder de près ce qui se passe au sein des pratiques entretenues par les rappeurs haïtiens pour aboutir aux objectifs poursuivis.

Néanmoins, avant de me pencher sur cet aspect fondamental du rap, il est important de dessiner le cadre social et politique dans lequel ces phénomènes ont lieu. Car il faut à tout lecteur au moins une idée claire de la dynamique socio-historique d'Haïti pour comprendre un phénomène qui s'y développe. Sinon, il lui manquera d'importants référents pour saisir et

apprécier les horizons de sens que je dégage plus loin autour de la pratique du rap dans ce pays. Dans le chapitre qui suit, je pose des balises nécessaires à la compréhension de mes analyses et interprétations autour de ce que j'ai pu réunir comme matériaux sur la pratique du rap en Haïti. Je cherche particulièrement à mettre en exergue des paramètres fondamentaux à considérer si l'on veut situer le propos de cette thèse. Le chapitre suivant constitue donc le cadre contextuel de ma thèse, pour faire usage d'une terminologie académique.

Chapitre 4 : Haïti, le diagnostic de la défaillance

Aucune pratique sociale, pour être saisie, ne saurait être considérée en elle-même sans aucun lien avec le cadre spatio-temporel dans lequel elle émerge et se développe. Les phénomènes humains sont toujours socio-historiquement situés. Ignorer ce fait, c'est se risquer à des analyses essentialistes qui, très souvent, font montre d'un décalage flagrant avec la réalité. Il est donc important, dans le cas qui nous concerne ici, d'apporter des éléments de clarification et de précision concernant le lieu d'où je parle en proposant cette réflexion sur le rap haïtien. Sinon, comment pourrais-je parvenir à faire comprendre le sens profond et la portée de cette pratique musicale dans les milieux populaires urbains de Port-au-Prince, en majorité des quartiers très précaires, à un lecteur pour lequel l'histoire, la réalité socio-économique et les tumultes politiques d'Haïti sont étrangères ou méconnues ? Serait-il possible de saisir le processus de subjectivation d'un individu en l'isolant totalement du cadre social où sa vie se déploie ? En tout cas, ce que je tente de développer comme réflexion dans le cadre de cette thèse doit partir de la réalité globale qui sert de paysage dans lequel les principaux concernés biographient leur vie, configurent les événements de leur existence, donnent sens à leurs multiples expériences singulières en tant que sujets socio-historiques (Delory-Momberger, 2004). Dans ce présent chapitre, le lecteur est invité à prendre connaissance de la réalité haïtienne, dans ce que celle-ci a de caractéristiques, c'est-à-dire des attributs susceptibles d'être *distillés* à travers le processus de socialisation et de biographisation de chaque individu, ce qui ne manque pas de participer au phénomène connexe de subjectivation des acteurs qui m'intéressent. Dans un premier temps, je présente la réalité haïtienne sous quelques-uns de ses aspects les plus déterminants, avec ce que cela entraîne comme sentiments chez ceux qui en parlent. Plus loin, j'évoque quelques problèmes qui jalonnent l'existence des populations les plus vulnérables. Ceux-ci constituent, en quelque sorte, les signes et symptômes à partir desquels un diagnostic morbide est établi concernant la situation du pays.

4.1 Un discours morbide

« *Nan dòmi m te ye m tandon w rele*
Mwen tandon w kouri m tandon w plenyen
Kouri reveye pou m wè sa k ap pase
Yo di m se Ayiti k prèt pou l trepase
Kouri lopital yo di m li pa p sove
Lè nouvell la gaye tout moun tonbe rele »
(Jean Bernard Thomas, *Ayiti*)

J'étais en train de dormir quand j'entendis des pleures
J'entendis des bruits et une plainte
Je me réveillai bien vite pour voir ce qui se passait
On me dit que c'est Haïti qui est sur le point de trépasser
A l'hôpital on me dit qu'il ne survivra pas
A l'annonce de la nouvelle tout le monde se met à pleurer

La situation globale d'Haïti, à l'heure actuelle, semble n'inspirer qu'un discours alarmant et désolant, comme si bon nombre d'observateurs étaient face à un spectacle macabre dont les effets immédiats entraîneraient la disparition de tous. Ce discours paraît sans équivoque. Avec empressement et résolution, le message est clairement exprimé : Haïti est à l'agonie ; il est important de procéder à sa réanimation. Le diagnostic est sans appel ; il ne reste qu'à prendre des mesures qui s'imposent pour éviter un tel gâchis pendant qu'il est encore temps. Gaspillage d'êtres humains, de ressources naturelles et surtout d'un patrimoine historique et culturel chèrement et fièrement acquis ! La mort d'Haïti est imminente, elle surviendra dans un temps indéterminé mais pas trop lointain. Elle se profile à l'horizon, dans les yeux béants des Haïtiens qui constatent au jour le jour le dépérissement de leur vie collective au gré des péripéties de tous genres qui jalonnent leur existence.

En lisant ces présentes lignes, quiconque n'a jamais pris connaissance de la dynamique politique de ce pays, ne détient aucune information concernant des faits minuscules relatifs à la vie qu'y mène la majeure partie de la population, peut avoir le sentiment d'être face à des propos romanesques. Pourtant, c'est un constat manifeste qui revient incessamment rien qu'en faisant connaissance avec ce qu'il y a de concret dans les conditions de vie des Haïtiens, à partir des œuvres artistiques et des travaux de réflexion menés sur des aspects spécifiques du déploiement de la vie sociale. Dès lors, les limites entre le réel et l'imaginaire deviennent très floues. Les anecdotes et analyses inspirées de cette appréhension sont légion.

Il est curieusement étonnant de voir avec quel acharnement s'expriment les artistes qui, bien évidemment, font montre de leur intérêt à aborder la situation d'Haïti. A la limite, peut devenir très inquiétante la récurrence de leurs propos dont le premier objet est la description du délabrement et de la dégringolade du pays. Beaucoup de chansons comportent des mots qui font état de la « maladie d'Haïti » d'une manière déterminée. Les propos suivants sont extraits de *Nou vle*⁷⁸ du chanteur Ansy Dérose :

« *Peyi n malad, li kouche/Fòk nou ba l lavi/Avèk pasyans konesans/N a trete li.../Si nou kole tèt n a jwenn chimen* » [Notre pays est malade, il est alité/Il nous faut lui donner la vie/Avec de la patience, de la connaissance/Nous le soignerons.../Dans l'union nous trouverons une voie]

On peut le voir très bien : dans ce titre qui constitue une sorte de manifeste pour la dignité, à la fin des années 1980, dans le contexte de l'après-dictature des Duvalier en Haïti, ces paroles sont clairement exprimées. C'est un pays délabré qui demande à être pris en charge par ses fils et filles. Cette chanson peut être rangée parmi un ensemble d'autres qui abordent la situation d'Haïti en de pareils termes. L'autre exemple d'extrait que je veux citer provient de *Bwa a mare*, le titre carnavalesque du groupe Koudjay pour l'année 1998. « *Se peyi m ki malad, o o/Se pa politik m ap fè anye !/Peyi a malad jis nan zo/Jou Bondye ede m mwen libere/M a pete chèn nan* » [C'est mon pays qui est malade/Ce n'est pas de la politique que je fais/Le pays est malade jusqu'aux os/Le jour où Dieu m'aidera à me libérer/Je briserai la chaîne.]

De toute évidence, au-delà du caractère poétique de ces paroles — un pays qui est malade jusque dans ses os de pays ! —, l'auteur a voulu attirer l'attention de l'auditoire sur le sérieux de la question : du moins là-dessus, il prétend ne pas faire de la politique. C'est une autre manière pour lui de dire qu'il est en train de décrire une réalité, de parler d'un phénomène incontestable dont l'observation est possible pour celui qui désire y prêter attention. Dans ce cas, une démarcation de la politicaillerie est tout à fait nécessaire pour que soient pris au sérieux les commentaires concernant la situation du pays. Ce que l'auteur décrit est trop patent, trop important pour être pris comme une parole de politicien, c'est pourquoi il est essentiel de prendre des précautions, de lancer une mise en garde : « *Ce n'est pas de la politique que je fais.* » Sinon cette parole risque de ne pas être prise pour ce qu'elle est, c'est-à-dire pour un élément de discours relatif à un fait indéniable ; du moins, ce risque est moindre avec une telle précision.

⁷⁸Voir le lien suivant (page consultée le 3 juin 2016) : <https://www.youtube.com/watch?v=hvljuiOpRBg>

L'auteur choisit comme refrain pour la chanson les propos qui suivent :

<i>«Peyi m malad sou do l kouche</i>	<i>[Mon pays est malade, le dos allongé</i>
<i>Ki doktè k ap geri maleng sa a pou mwen</i>	<i>Quel docteur soignera cette plaie pour moi</i>
<i>Peyi m malad sou do l kouche</i>	<i>Mon pays est malade, le dos allongé</i>
<i>Ki doktè k ap geri kansè sa a pou mwen »</i>	<i>Quel docteur soignera ce cancer pour moi]</i>

Ces propos illustrent la gravité de la situation d'Haïti, telle qu'elle paraît aux yeux de l'auteur du texte. Comparer l'état d'un pays à une plaie et, de surcroît, à un cancer, c'est vraiment aller loin dans la métaphore ; c'est faire preuve d'imagination, admettra-t-on. Pourtant, — et il s'agit là d'une remarquable collision remarquable entre réalisme et imagination — l'auteur parle d'une situation dont il sait pertinemment que la majeure partie de ses destinataires constate continuellement les diverses facettes, comme s'il n'était point besoin d'en faire ressortir les détails pour appuyer ses propos. Le destinataire est renvoyé à ses propres expériences par rapport à la réalité haïtienne pour trouver les preuves et une justification des propos soutenus dans la chanson. D'autres auteurs avancent des éléments de description de la réalité qui servent de « symptômes » de la maladie du pays. C'est le cas par exemple du rappeur haïtien très peu connu, Ekyl-h qui chante dans *Peyi m malad*⁷⁹:

« Peyi m malad/Li gen pwoblèm sante/Li pa gen tèt ansanm/O ! Pa gen linite/Tout jounen bal ap tire/Moun mouri/Tristès anvayi/Pa ka gen souri/Wi li malad nan tout kò l/Nou refize kole zepòl /Se mal k ap domine » [*Mon pays est malade/Il a des problèmes de santé/Il n'y a pas d'union/O ! Pas d'unité !/On entend des bruits de balles à longueur de journée/Les gens meurent/La tristesse nous envahit/Plus de place pour le sourire/Oui, il a mal partout/Nous refusons d'unir nos forces/C'est le mal qui domine]*

A partir des exemples de ce type, on peut comprendre que les symptômes dont il est question sont des problèmes réels auxquels des hommes et des femmes sont confrontés dans leur vie quotidienne. Ainsi, lorsque l'auteur de ce texte dit « *Peyi m malad/Li gen pwoblèm sante* », on peut y voir un pléonasme à condition de concevoir le « pays » comme une entité fictive n'ayant aucun lien avec la vie réelle que mènent les gens. L'énoncé « *Li gen pwoblèm sante* » signifie que dans ce pays, il y a bien de gens qui n'ont pas accès à des soins de santé même lorsqu'ils en ont grandement besoin. Dans le répertoire des chansons haïtiennes,

⁷⁹Voir le lien suivant (page consultée le 3 juin 2016) : <https://www.youtube.com/watch?v=3D9f-pMffVE>

nombreux sont les textes qui participent à l'établissement de ce que l'on pourrait considérer comme un diagnostic de la maladie du pays ; il s'agit toujours des problèmes réels rencontrés par les gens dans leurs difficiles conditions d'existence. S'il est vrai que ce sont de sérieux obstacles à une vie bonne et heureuse, à une vie souhaitable en tout cas, l'on peut comprendre le fait que les « symptômes » identifiés soient en lien direct avec l'existence de l'individu qui s'exprime, que celui-ci soit touché jusque dans son intimité même. Dans ce cas, il paraît presque naturel de chercher à attribuer le problème du pays à une cause ou à un ensemble de causes. Certains artistes parviennent à nourrir un discours fataliste où ils interprètent la situation d'Haïti comme le fruit d'une malchance. C'est Kendy, chanteur du groupe Flex, qui a fait ressortir ces propos dans la chanson intitulée *An devenn*⁸⁰ :

« Èske se nou menm ki pa gen chans/Èske se nou menm ki betize/Tout sa nou fè tounen kont nou/Nou an devenn » [*Est-ce nous qui n'avons pas de chance/Est-ce nous qui avons bêtisé/Tout ce que nous avons fait retourne contre nous/Nous sommes en déveine.*]

Ce discours, qui peut se révéler très inhibiteur, rencontre un contre-discours mais celui-ci s'exprime parfois avec nonchalance. Ce contre-discours est constitué, par exemple, de propos qui s'apparentent à ces quelques termes prononcés par Les frères Parent dans un morceau intitulé *Pa dekouraje*⁸¹ :

« Vye frè fò w pa dezespere/Peyi a poko antere/Mwen konn soufrans la di se vre/Men move van va sispann soufle e » [*Mon frère ne désespère pas/Le pays n'est pas encore enterré/La souffrance est dure, certes/Mais un jour il n'y aura plus de mauvais vents*].

A écouter ces paroles avec attention, on peut se rendre compte que l'auteur cherche à encourager son destinataire, à lui inspirer la force de résister face à une situation très difficile. Mais il faut considérer l'argument qui est avancé, c'est-à-dire la raison pour laquelle on doit garder de l'espoir : « *Peyi a poko antere* » (*Le pays n'est pas encore enterré*). A bien y regarder, il ne s'agit plus d'une maladie dans ce cas précis ; on est plutôt devant un « pays mort » dont l'enterrement peut survenir à n'importe quel moment. La seule lueur d'espoir que l'on peut nourrir devant un tel cas résulte du fait que l'enterrement peut ne pas avoir lieu. C'est un peu paradoxal d'utiliser une telle image dans une musique qui ne vise qu'à inspirer du courage à des gens qui éprouvent du désespoir à force de vivre dans de pénibles conditions.

⁸⁰Voir le lien suivant (page consultée le 3 juin 2016) :

⁸¹ Voir le lien suivant (page consultée le 3 juin 2016) : <https://www.youtube.com/watch?v=SDJrKSvue20>

Ces mots de réconfort trouvent un écho dans d'autres messages d'espoir exprimés à travers la musique ou par d'autres moyens. Le slogan « *Ayiti pa p mouri* » (littéralement, Haïti ne mourra pas) est devenu finalement très récurrent en Haïti depuis la fin des années 1990. Son usage a été exacerbé surtout après le séisme du 12 janvier 2010 qui a fait beaucoup de victimes au sein de la population haïtienne. Avant 2010, on ne pouvait constater que quelques gravures dont l'une des plus célèbres étant celle qui présentait la scène où, sur la surface des murs, à quelques endroits de la zone métropolitaine de Port-au-Prince, des enfants nus, des blocs de béton sous les pieds, tiennent une marmite de peinture et un pinceau à l'aide duquel ils écrivent à une certaine hauteur « *Ayiti pa p peri* », message composé de lettres dégoulinant petit à petit avant de sécher sous l'effet de l'air et de la poussière. Après janvier 2010, des messages de ce type ont multiplié ; à divers endroits sur les murs de la ville de Port-au-Prince, on peut lire « *Ayiti pa p mouri* », « *Ayiti pa p peri* », « *Ayiti pou Kris, Kris pou Ayiti* » (Haïti pour le Christ, le Christ pour Haïti), des slogans qui s'affichent tout simplement, d'une écriture qui ne fait pas penser à l'œuvre d'un artiste.

La récurrence de ces slogans a entraîné des réactions et interrogations. Arly Larivière, un musicien haïtien qui passe de présentation sur la scène locale, dans une musique titrée *Pays, Jeunesse, Futur*⁸² a soulevé une question non moins significative: « *Chak jou m tande y ap di/Ayiti pa p peri/Ayiti pa p mouri/Di m kisa nou fè pou sa* » [*Chaque jour j'entends dire/Haïti ne périra pas/Haïti ne mourra pas/Dites-moi ce que vous faites pour empêcher cela*]. Ces paroles de Larivière constituent, en quelque sorte, une prise de distance critique par rapport à des slogans consolants mais qui deviennent ternes à force d'être répétés à tort et à travers. Par cette musique, il est venu secouer le confort moral que tendent à procurer les slogans susmentionnés pour inviter celui qui écoute la chanson à une interrogation fondée sur les conditions de possibilité d'une *réanimation* d'Haïti. Remarquez qu'il est toujours question de l'agonie d'Haïti. L'auteur n'en disconvient pas du tout. Au contraire, il met en évidence la nécessité de faire quelque chose de peur que ce pays ne sombre effectivement.

Il n'y a pas que la musique et des dessins dressés sur des murs de Port-au-Prince qui soient le canal de ce discours morbide concernant le pays. D'autres types de production évoquent la maladie d'Haïti, laquelle maladie tend à devenir très banale, du moins à travers les énoncés de ceux qui s'y prononcent consciemment ou non. Les sources de ce discours

⁸² Cette chanson figure sur l'album *Konp'attitude* paru en 2014 sous le label de Fanfan mizik.

d'inquiétude sont d'autant plus variées que celui-ci se banalise et trouve de justification dans la dynamique de la vie quotidienne. Un simple tour sur internet peut permettre d'accéder à un ensemble de matériaux relatifs à cette vision selon laquelle Haïti est représentée comme un malade alité et même moribond. C'est ce dont je me suis rendu compte en tombant sur le titre très clair et décisif d'un roman dont la première partie est mise en ligne⁸³ : « *Le pays est malade* ». Dans ce pays mourant, presque tout est enclin à être malade. Ainsi est-il devenu très courant en Haïti, dans le langage ordinaire, d'entendre des phrases qui reviennent sans cesse, comme si les gens qui s'expriment de la sorte ne pouvaient trouver que ces termes pour traduire leur vision des problèmes spécifiques auxquels le pays est confronté. A un moment, on parle de l'éducation qui est malade. De manière quasi-permanente, on pointe du doigt les plaies du système politique haïtien⁸⁴. Certains peuvent voir dans le fonctionnement du système politique, un vrai symptôme de la maladie du pays ; c'est le cas par exemple lorsque sur le blog *Le Monde du Sud/Elsie news*, on lit « *Notre île est une société malade, fascisante* », titre d'une réflexion personnelle mise en ligne le 28 avril 2015 (article consulté en ligne le 10 juin 2016). A d'autres moments, on dit que le système de santé est malade, le système judiciaire est malade⁸⁵, le système agricole est malade, le système de transport est malade, etc. Autant dire que, dans les énoncés de ce type, la maladie devient une caractéristique essentielle de la dynamique du système social haïtien, un dénominateur commun à tous les sous-systèmes en fonction. D'ailleurs, même les plus hautes autorités n'échappent pas à ce discours morbide. Le président haïtien lui-même, Michel Martelly, eut à déclarer que le pays est très malade, au cours d'une cérémonie de remise des clefs de véhicules tout terrain aux agents d'un corps de surveillance environnementale, le 25 juillet 2012, au palais national, selon le réseau d'information Haïti Press Network (HPN)⁸⁶.

⁸³Voir le lien suivant (page consultée le 10 juin 2016) :

<http://www.caraiexpress.com/la-une/article/le-pays-est-malade-1er-episode>

⁸⁴Il est vraiment frappant de lire un titre comme « *La politique haïtienne désastreuse: épiphénomène d'une société malade* » qui qualifie sans ambages la société haïtienne. Posté le 6 décembre 2015 sur le site www.lescacosnoirs.com par Dareus Erne, cet article est accessible à partir du lien suivant (page consultée le 10 juin 2016) : <http://www.lescacosnoirs.com/la-politique-haitienne-desastreuse-epiphenomene-dune-societe-malade/>

⁸⁵Le 20 juin 2016, lors de la présentation de son fameux « Journal 4 très » présenté sur les antennes de la Radio Kiskeya, la journaliste Liliane Pierre-Paul a parlé du système judiciaire haïtien qui, d'après elle, est « malade et hospitalisé ».

⁸⁶HPN, 25 Juillet 2012.

La maladie du pays est parfois évoquée de telle sorte que soit soulignée l'idée de ses possibles répercussions physiques et psychiques sur les Haïtiens. Par exemple, dans un français pas trop correct, Louis (2011, p.123) écrit ce qui suit dans un livre dont le titre fait mention de la débâcle d'Haïti : « *Si Haïti est malade aujourd'hui, sa maladie doit être reflétée sur le visage de tous les Haïtiens quelque soit son milieu, sa classe sociale ou ses appartenances.* » Judith Blanc, psychologue clinicienne, parle de « la crise haïtienne » qu'elle tente d'appréhender en termes de psychopathologie à partir d'un article de presse qu'elle a publié dans un journal local, Le Nouvelliste⁸⁷, le 5 octobre 2015. Dans son article intitulé « *Sommes-nous une société de malades mentaux ?* », elle entend aborder ce qu'elle appelle la problématique de la santé mentale de la société en considérant, mentionne-t-elle, des paramètres d'ordre géographique, historique, politique, sociologique, éducatif, économique, culturel, écologique, etc. Je souligne que si je fais allusion à ce texte ici, c'est moins pour sa pertinence logique, théorique et méthodologique que parce qu'il parle de la dimension psychopathologique de la maladie dont on pense qui caractérise la société haïtienne contemporaine. C'est surtout cette citation qui a retenu mon attention :

« cette analyse psychosociologique du fonctionnement de notre pensée collective ambitionne donc de fournir un miroir, ou de proposer un nouvel angle de traitement dans le débat social sur "l'agonie psychique" de laquelle nous peinons tant à sortir. »

Voilà qui me permet de voir que la maladie d'Haïti, telle que présentée par ceux qui en parlent, est multiple et multiforme.

Si ce discours morbide est si récurrent dans le langage ordinaire, on peut comprendre qu'il puisse avoir une place importante dans la pratique des acteurs politiques. C'est ce qui fait que sur une banderole⁸⁸ du regroupement Réflexions citoyennes, il est noté cette inscription très significative : « *Les politiciens sans scrupule ont plongé le pays dans l'abîme. Patriotes, réveillez-vous pour le sortir de là.* ». Je veux particulièrement attirer l'attention sur l'usage, la récurrence et la banalisation du mot « abîme » dans des conversations courantes en Haïti. L'un des exemples le plus convaincants est peut-être cette blague très populaire dans les milieux pro-intellectuels où un homme politique haïtien (un sénateur ou parfois un député, selon le

⁸⁷ Consulté en ligne le 10 juin 2016, cet article est accessible à partir du lien suivant : <http://lenouvelliste.com/lenouvelliste/article/150560/Sommes-nous-une-societe-de-malades-mentaux#sthash.LmlVVK8w.dpuf>

⁸⁸Ce message fut affiché dans la rue, à l'Avenue Christophe, en face des locaux de l'Institut des Hautes études de gestion, des sciences politiques (Inaghe) de l'Université d'Etat Haïti. Je l'ai observé le 9 juin 2016.

narrateur), dans un français incorrect mais compréhensible, tenterait d'exprimer son désespoir par rapport à la marche du pays : « *Mais où vous-nous dans ce pays ? Le pays va de bîme en bîme, jusqu'à l'abîme final.* ». Dans le cas de la banderole, le recours au terme d'abîme pour parler de l'état du pays peut avoir un effet de ralliement, car nombreux sont ceux qui partagent l'idée selon laquelle le pays est miné par les politiciens haïtiens. L'auteur de ce message a compris la nécessité d'utiliser un mot qui soit à la hauteur de la difficile tâche de mobiliser les citoyens haïtiens à l'heure actuelle où ceux-ci sont tellement empêtrés dans des difficultés liées à leurs conditions de vie qu'ils trouvent mieux à faire que de se mobiliser en masse pour donner une leçon historique aux politiciens malhonnêtes. On en déduit qu'il faut des paroles très fortes pour traduire la réalité haïtienne dans ses multiples facettes, pour remuer la conscience des Haïtiens et les porter vers un engagement. Dire que le pays est dans l'abîme, c'est dire qu'il est dans un gouffre profond, dans un état critique et, donc, qu'il est très malade.

Ce discours morbide semble se construire non seulement à travers le langage ordinaire et dans les pratiques politiques des acteurs, dans la presse nationale, mais également, et surtout, dans la presse internationale et dans les écrits à prétention de scientificité qui abordent le cas haïtien. Raymond Succar (2011 : 99) dans son livre *Haïti : Héritage levantin* parle d'un « pays agonisant ». Par ailleurs, dans son article titré « *Haïti dans la spirale du désespoir* », paru dans le Monde diplomatique du mois d'octobre 1997, Bernard Cassen a comparé Haïti à un bateau qui coule. Il s'est référé à un constat dressé par la Chambre de commerce et d'industrie d'Haïti, constat qui, selon l'auteur, faisait l'unanimité à Port-au-Prince, du moins au moment où il écrivait l'article. Seulement trois phrases suffisaient pour que le constat, non moins alarmant, fût dressé : « *Le tableau est déprimant et fait peur. La nation est malade. Haïti est abattue et semble se résigner à mourir après avoir nourri tant d'espoir.* » Je pourrais multiplier des exemples d'extraits qui vont dans le même sens. Je vais m'arrêter à deux derniers passages où les auteurs avancent des hypothèses explicatives au lieu de se contenter de décrire la maladie du pays. Je m'excuse de la longueur de ces morceaux de texte et des erreurs orthographiques et grammaticales qu'ils comporteraient. Le premier extrait provient d'un texte intitulé *Pour une sociologie activiste et publique*⁸⁹ écrit par Lee Chance qui mentionne :

⁸⁹Ce texte est accessible à partir du lien suivant (page consultée le 10 juin 2016) : <http://www.tanbou.com/2008/SociologieActivistePublique.htm>

« Quelle que soit la lecture que l'on fasse de la société haïtienne ; quelque soit les prédispositions idéologiques et discursives que l'on adopte on ne peut pas nier que la société haïtienne est malade. Un cancer est en train de ronger les fondations de cette société depuis plusieurs décades et ce qui trouble le plus l'analyste extérieur que je suis, c'est l'absence d'une discursive constructive qui permette à la fois une prise de conscience sur les maux dont souffre notre patient mais plus fondamentalement une prise de conscience sur la nécessaire médication qu'il faut instituer. L'absence de discours n'est pas simplement un manque mais c'est un manque significatif d'une faiblesse de capacité des intellectuels de ce pays de prendre en main la production d'une rhétorique active. »

La deuxième bribe de texte est tiré de l'ouvrage *Explique-moi Haïti* de P. Pierre (2006, p.298). Celui-ci écrit :

« Haïti est un pays malade, certains disent qu'il est agonisant et qu'il est minuit moins cinq. Cependant tout n'est pas perdu et s'il est bien pris en charge, le malade peut retrouver sa vitalité. On peut en effet faire l'hypothèse que jusqu'ici, soit que le patient n'ait pas dit exactement au médecin de quoi il souffrait, soit que les traitements successifs employés dans le passé résultaient de diagnostics erronés basés sur des pistes mal investiguées. Dans un tel cas, les compétences accourues au chevet de l'agonisant doivent tout reprendre et agir avec prudence, en utilisant la méthode appropriée sans se laisser distraire encore une fois par ceux-là dont les intérêts et privilèges ne seront nullement dérangés par la disparition du malade. Ces nantis doivent un jour en venir à la conclusion que le calcul à courte vue du "un tiens vaut mieux que deux tu l'auras" n'est pas la solution gagnante, même pour eux-mêmes. Il est donc indispensable que les Haïtiens empruntent ce passage obligé du malade s'ils veulent remettre leur pays sur de nouvelles bases acceptables, en vue de rejoindre le peloton des nations dans la marche vers le développement. »

Si les deux auteurs posent le même diagnostic, ils en évoquent des facteurs explicatifs légèrement différents. Là où le premier voit le défaut d'une rhétorique active — qui devrait être construite par les intellectuels —, le second voit des méthodes d'intervention inappropriées, celles-ci étant entachées du biais de la distraction, laquelle distraction provient des nantis sans scrupule qui ne seraient pas dérangés par la « mort » d'Haïti. Ils s'entendent au moins sur un autre point : les maux dont souffre le pays sont mal diagnostiqués et il est nécessaire de lui proposer un traitement approprié.

De telles interprétations font écho à de multiples travaux de réflexion qui portent sur la situation socio-économique et politique d'Haïti depuis au moins un quart de siècle. Ces travaux, de par le rayonnement international de leurs auteurs, contribuent à la construction du

discours morbide qui traverse les représentations concernant le pays. Ils servent de référence à une presse internationale qui, friande de scoop et d'exotisme et, versée à fond dans le sensationnalisme, se lance parfois dans la pornographie humanitaire (De Montclos, 2009). Très souvent, ce qui attire la presse internationale concernant Haïti, ce sont surtout la pauvreté et les séries de catastrophes naturelles et politiques que connaît ce pays ; les nouvelles et les débats sont organisés et présentés autour d'un fait ayant un lien quelconque avec les péripéties et le déclin de celui-ci (Gorin, 2012). Si au fil du temps l'image de « pays maudit » est associée à Haïti dans la presse internationale (Rainhorn, 2012), si la situation de ce pays y est presque toujours envisagée en termes de tragédie (Colbert, 2011), ces représentations s'accordent bien avec des discours tenus par des chercheurs en sciences humaines et sociales.

Il est assez remarquable de constater le vocabulaire utilisé par des chercheurs pour parler de la situation d'Haïti. Dans son livre *L'an 501 : La conquête continue*, écrit 501 ans après le débarquement de Christophe Colomb en Amérique, Noam Chomsky (1994) inclut un chapitre titré « *La tragédie d'Haïti* ». A partir d'un ensemble de considérations historiques et géopolitiques, il a tenté de mettre en évidence les racines de ce que l'on peut appeler « le drame haïtien », à une époque où le pouvoir politique était contrôlé par une junte militaire qui venait de forcer à l'exil, le 30 septembre 1991, un président constitutionnellement élu. Ce coup d'État a eu de graves conséquences sur les conditions de vie des populations haïtiennes forcées de vivre sous l'effet d'un embargo imposé par les Etats-Unis. Cet auteur n'est pas le seul à envisager la situation d'Haïti en termes de drame. D'ailleurs, c'est à cette même époque que l'usage de notion d'« État failli » a été systématisé dans le lexique des sciences politiques et des relations internationales. En effet, Jan Verlin (2014) a montré par quelles pirouettes intellectuelles, depuis la première moitié des années 1990, Haïti a été construit et maintenu comme un Etat failli, sans nécessairement toujours répondre aux critères de définition de cette catégorie conceptuelle. Aujourd'hui, ce ne sont pas les vocabulaires qui manquent, selon lui, pour traiter le cas d'Haïti : c'est un État faible, défaillant, disloqué, une « république dysfonctionnelle », etc. A l'heure actuelle, il y a toute une rhétorique de la défaillance qui s'installe là où il est question de l'État haïtien. Jared Diamond (2006) voit en Haïti un pays effondré quasi-irréremédiablement. Je veux faire allusion aux réflexions consacrées à Haïti par André Corten (1998) qui considère Haïti comme un pays constitutivement faible. Pour lui (Corten, 2001 : 17) la dynamique sociale et politique de ce pays donne lieu à l'expérience du

mal politique qu'il définit comme « *l'acceptabilité de la déshumanisation, c'est-à-dire la possibilité que la déshumanisation corresponde à une syntaxe de raisonnement collectif.* ». Cet auteur parle d'un cercle vicieux de la désolation qui s'installe en Haïti.

Des chercheurs et acteurs politiques haïtiens nourrissent aussi cette rhétorique de la défaillance, contribuant ainsi à alimenter le discours morbide autour d'Haïti. Anne Lescot et sa collègue Florence Da Silva parlent de « pays en faillite » ; Sauveur Pierre-Etienne considère Haïti comme un État moderne qui a échoué. Il parle même d' « État fictif haïtien » (Pierre-Etienne, 2007 : 21). L'état actuelle d'Haïti est envisagé en termes de « drame » (Saint-Louis, 2006) et de « mal » (Laureus, 2013).

J'en déduis que ce discours morbide sur Haïti, s'il trouve ses racines et justifications, à vrai dire, dans les conditions d'existence des populations haïtiennes, fait tout aussi bien l'objet d'une construction qui tend à lui donner force et pérennité. Ce discours, qui constitue souvent un argument d'autorité, peut servir à la fois de motif et de cadre de référence à l'ingérence de puissances étrangères dans les affaires haïtiennes (Verlin, op. cit.). Le caractère omniprésent et hégémonique de ce discours morbide peut le rendre aveuglant en ce sens que les acteurs politiques et même des chercheurs risquent d'y recourir sans aucun recul critique et, donc, de ne pas pouvoir remarquer la manière dont il se construit et se reproduit dans leur langage et dans leurs pratiques. Aussi peut-il bien devenir très inhibiteur pour les acteurs haïtiens qui, une fois enfermés dans le carcan de leur « *faillite* » ou de leur « *agonie* », risquent de ne pas pouvoir se positionner comme de véritables sujets historiques pour développer leur pouvoir d'agir afin d'extirper de leurs conditions d'existence les causes profondes de cette « *maladie* ». On connaît les conséquences psychologiques que peuvent avoir des paroles défaitistes et des prophéties auto-réalisatrices (Corneau, 2004 ; Duclos, 2004). Est-il hors propos si je fais allusion ici à ce que décrit Françoise Dolto dans ce qui est appelé le « complexe du homard » ? Voici ce qu'elle écrit dans *La cause des adolescents* :

« Pour bien comprendre ce qu'est le dénuement, la faiblesse de l'adolescent, empruntons l'image des homards et des langoustes qui perdent leur coquille: ils se cachent sous les rochers à ce moment-là, le temps de sécréter leur nouvelle coquille pour acquérir des défenses. Mais si, pendant qu'ils sont vulnérables, ils reçoivent des coups, ils sont blessés pour toujours, leur carapace recouvrira les cicatrices mais ne les effacera pas » (Dolto, 1997 : 17).

Si je fais appel à cet auteur, c'est pour soutenir que, par analogie, le discours morbide qui s'installe autour de la réalité haïtienne peut fragiliser les principaux acteurs concernés — en l'occurrence les Haïtiens eux-mêmes — en les portant à nourrir et à intérioriser une vision alarmiste de leur situation et, par conséquent, une image négative et pessimiste d'eux-mêmes, laquelle image contribuera, en retour, à les faire éprouver un sentiment d'impuissance face à leurs difficiles conditions de vie. Ce sentiment d'impuissance peut entraîner une grande difficulté à devenir autonomes⁹⁰ pour poser des actions de transformation qui soient à la hauteur des multiples défis auxquels on fait face dans la société haïtienne. N'y a-t-il donc pas, dans ce discours morbide, un enjeu politique majeur pour l'avenir d'Haïti ? Comment dès lors poser la question du devenir sujet dans un espace social où se construit et se répand un tel discours ? Ces interrogations me semblent suffisamment pertinentes pour mériter une analyse approfondie. Mais avant d'y procéder, j'estime important d'accorder une plus grande attention à ce qui servirait de réels « symptômes » dont la reconnaissance contribue à l'établissement du diagnostic morbide sur Haïti. En d'autres termes, dans la partie qui suit immédiatement, j'aborde les faits qui, dans la réalité socio-économique et politique d'Haïti, constituent les fondements essentiels du discours morbide que je viens juste d'explorer.

4.2 Aux sources du diagnostic : des problèmes réels qui interpellent

Comment peut-on décrire le cadre global de vie des Haïtiens à l'heure actuelle ? Qu'est-ce qui le caractérise ? Quels en sont les potentiels effets dans la vie quotidienne des gens ? Voilà quelques questions qui se révèlent incontournables lorsque l'on cherche à saisir un aspect quelconque de la vie collective en Haïti. Ces questions méritent l'attention pour la simple et bonne raison que les réponses qu'elles appellent constituent le cadre de référence, le point de départ de toute réflexion sur Haïti. Qu'en est-il exactement ?

De nos jours, celui qui cherche à prendre connaissance des données empiriques concernant Haïti tombera toujours sur un tableau impressionnant et alarmant. S'il est à son tout premier essai, il risque probablement d'être choqué et se posera probablement de nombreuses

⁹⁰Delphine Thizy va jusqu'à parler d'une impossible souveraineté dans le cas d'Haïti. Voir « *Haïti ou la souveraineté impossible* », mémoire de master 2 qu'elle a soutenu en septembre 2003 à l'Université Lumière Lyon 2.

questions pour assouvir sa curiosité. Dressé devant lui, le tableau présentera une image complexe fortement marquée à la couleur de la pauvreté. S'il lit des textes concernant Haïti, là encore il pourra remarquer l'omniprésence d'une notion : la pauvreté. Il pourra donc se rendre compte à quel point cette notion a la vie dure quand il s'agit d'Haïti et des réflexions relatives à la dynamique sociopolitique de ce pays. Si ce curieux est encore disposé à aller plus loin dans sa quête, très probablement encore, il se demandera pourquoi cette notion est si fréquente et cherchera à s'informer d'avantage sur les faits. S'il cultive suffisamment le sens du recul, il pourra chercher à saisir la notion de pauvreté avec tout ce que celle-ci charrie en termes de complexité et d'ambiguïtés. Avec Serge Paugam (2009 [1991]), il pourra retenir que la pauvreté est une prénotion qui a su s'imposer, non sans difficulté, dans les sciences humaines et sociales. En effet, cet auteur a souligné que les chercheurs en sciences humaines sont partis des définitions courantes pour établir des critères distinctifs de la pauvreté, ils s'acharnent à mesurer le phénomène en établissant un fameux « seuil de pauvreté » et désignent donc les pauvres par des critères quantitatifs (Paugam, 2009 [1991]: 18-19). Conscients de tous les problèmes que posent ce type de critères, ils se mettent plus ou moins d'accord sur la non-satisfaction des besoins de subsistance comme condition fondamentale de définition de la pauvreté. Mais là encore il y a un obstacle à franchir : la pauvreté varie dans le temps et dans l'espace, selon les modèles d'existence évoluant dans l'histoire. De plus, elle diffère selon l'environnement, les habitudes culturelles, les modes de vie, ce qui fait qu'il est très difficile de comparer la pauvreté dans des sociétés qui ne se trouvent pas aux mêmes modèles et niveaux de développement économique. En fouillant dans ce livre, le curieux pourra garder en mémoire que dans les sociétés modernes la pauvreté ne se définit pas en elle-même mais plutôt « *par rapport au seuil de revenus qui augmentent avec l'augmentation de la richesse* » (Paugam, 2009 [1991]:19). En fonction de ces considérations, il comprendra l'importance d'une distance critique lorsqu'il s'agit de parler de la pauvreté d'un pays, une notion si relative. Cette condition préalable étant posée, il pourra alors chercher à s'informer des faits relatifs à la réalité haïtienne. S'il s'y met véritablement, il sera certainement informé et appréhendera quelques facettes de la situation globale d'Haïti.

Depuis plusieurs décennies, Haïti fait l'expérience de profondes mutations qui, très manifestement, ont à la fois leurs indices et conséquences économiques, sociaux et politiques. En effet, de 1946 à nos jours, le pays se trouve confronté à un ensemble de bouleversements

multiformes qui ont des répercussions importantes et durables sur le cadre global de vie des populations. Des chercheurs y voient une crise multidimensionnelle, protéiforme et permanente (Chéry, 2005 ; Dorvilier, 2012). Ces sept décennies sont loin d'être une simple parenthèse historique dans la dynamique sociopolitique haïtienne ; elles auront été accompagnées de nombreux événements déterminants dans la compréhension des cadres et modes de vie qui prévalent dans ce pays à l'heure actuelle. Si l'année 1946 est un repère important, je pourrais tout aussi bien remonter à une période plus ancienne pour y repérer des événements déterminants et des changements significatifs qu'a connus la société haïtienne sur le plan économique, social et politique.

En 1946, il s'est produit en Haïti des événements que certains dénomment, peut-être à tort, sous l'expression « révolution de 1946 » ; celle-ci a marqué toute l'orientation politique de l'histoire récente d'Haïti (Voltaire, 1988). Essayons de voir comment ce pays a évolué jusqu'à nos jours. Dans le contexte de la crise de 1946, un homme politique allait émerger sur la scène politique haïtienne : François Duvalier. Pendant trois environ décennies, soit de 1957 à 1986, celui-ci a instauré un pouvoir totalitaire dans ce pays. La terreur du régime des Duvalier aura eu de lourdes conséquences en Haïti sur plan social et économique. C. Rudel (1994) avance le nombre de trente milles (30.000) pour quantifier la totalité des Haïtiens assassinés sous le régime des Duvalier.

Le pouvoir des Duvalier a eu des retombées durables sur le plan socio-économique. Bien que François Duvalier ait prétendu être le représentant authentique de la « population noire », pour faire référence aux plus pauvres, les grandes aspirations des masses défavorisées n'ont pas été satisfaites sous son régime. Les couches sociales de conditions d'existence difficiles, paysannes et urbaines, en votant pour François Duvalier, s'attendaient à une amélioration de leur niveau de vie qui n'arrêtait pas de se dégrader surtout après le passage en Haïti du cyclone dévastateur, Hazel, en 1954. Mais cette espérance n'a été — et n'est encore — qu'une illusion car le régime a seulement engendré une poignée de riches, la famille présidentielle et les cadres proches et influents, hauts gradés de l'armée, ministres et secrétaires d'Etat, *Tontons macoutes zélés*, etc (Pierre-Charles, 1973). Par la corruption généralisée, les extorsions, les détournements de fonds et le népotisme qu'ils pratiquaient, les tenants du régime des Duvalier n'ont fait que constituer un nouveau noyau de riches et renforcer les disparités entre les laissés-pour-compte et les membres de l'élite économique qui a toujours eu le contrôle de

l'administration publique. Suivant J. Dewind & D. Kinley III (1988), la Commission internationale de juristes a estimé à 10 millions de dollars U.S par an les fonds soutirés du trésor public par les Duvalier et leurs alliés politiques. Ces fonds extorqués étaient déposés dans des banques à l'étranger.

Les richesses nationales ont été utilisées pour pérenniser le système répressif plutôt que pour financer un programme de développement socio-économique. M. Lundahl (1979) a montré comment la majorité des consommateurs haïtiens, les paysans pour la plupart, ont été touchés par les impôts directs perçus de manière disproportionnée sur les produits de première nécessité importés en Haïti (riz, farine de blé, poissons, savon, le kérosène, etc). Une politique deux poids et deux mesures a été appliquée, ce qui a favorisé les citoyens de conditions sociales plus aisées au détriment des pauvres. Par exemple, seulement 1100 personnes ont payé leurs impôts et les montants étaient tout à fait insignifiants entre 1970 et 1971 (Lundahl, *ibid.*, pp. 391-393). Le gouvernement misait sur les taxes perçues directement sur les denrées produites par les paysans destinées à l'exportation. Toujours selon Lundahl (*ibid.*, p. 97), l'État haïtien a prélevé par le biais de l'impôt plus de 40 % du revenu qui aurait été tiré par les paysans sur la production du café entre 1964 et 1971.

Avec les mécanismes mises en place pour percevoir les impôts sur les produits agricoles, livrés à eux-mêmes dans la culture de la terre en utilisant un outillage rudimentaire, les paysans sont devenus de plus en plus pauvres et abandonnent de plus en plus la culture de la terre, leur principale source de revenu, pour agrandir les villes avec les constructions anarchiques ; de là découle le début de la grande bidonvilisation constatée de nos jours en Haïti, surtout à Port-au-Prince. Parmi ceux qui restaient dans leurs localité, chaque année cinq milles (5000) ont abandonné la culture des denrées d'exportation (café, cacao, vétiver, etc) au profit des vivres (maïs, sorgho, haricot, ect) dans un climat d'absence de politique agricole (Anglade, 1982).

La grande migration ayant eu lieu sous le gouvernement des Duvalier était à la fois interne et externe. En effet après 1957, de nombreux Haïtiens, fuyant la terreur et la misère qui les tenaillaient, ont laissé le pays à destination surtout des Etats unis d'Amérique, alimentant ainsi le phénomène des « boat people », c'est-à-dire une immigration clandestine qui se fait par des bateaux très souvent de fortune. J.Dewind & D. Kinley III (1988 : 17) mentionnent le nombre de 550000 Haïtiens qui vivaient aux Etats unis d'Amérique entre 1957 et 1988 ; 75 % d'entre

eux y vivaient de façon illégale. Selon eux, déjà en 1980 plus de 230.000 Haïtiens vivaient dans d'autres régions du monde telles l'Amérique latine, l'Europe, le reste de la caraïbe, l'Afrique, etc. Avant 1957, un nombre considérable d'Haïtiens partaient travailler à l'étranger, surtout à Cuba et en République dominicaine dans des plantations de canne à sucre. Mais ce phénomène de migration s'est considérablement accentué après 1957. Cette massive migration externe était une solution envisagée surtout par des gens issus des masses défavorisées vivant dans les campagnes et dans des bidonvilles sans emploi ni aucune forme de protection sociale et qui sont, en plus de la précarité de leurs conditions de vie, assujettis à un pouvoir despotique. Nombreux sont ceux qui fuyaient le climat de violence, de persécution, de trahison et de méfiance généralisée qui régnait en Haïti ; de potentiels adversaires politiques du régime ont été contraints à l'émigration forcée. Beaucoup d'intellectuels haïtiens, dans ce climat de terreur, étaient formellement obligés de prendre l'exil, avec le risque de finir en prison s'ils s'opposaient à la décision du gouvernement (Pierre-Charles, op. cit.). Il y a donc eu une très grande fuite de cerveau, une perte énorme pour le pays.

Dans les années 1960, la baisse considérable des produits destinés à l'exportation et l'accroissement de la population haïtienne ont contribué à empirer les conditions de vie des plus pauvres⁹¹. En rapport avec ces deux facteurs, ont été enregistrés une faible ration alimentaire pour des centaines de milliers de personnes, l'accélération de la dévastation des forêts au profit du commerce de bois de chauffe (utilisés par les blanchisseries, les boulangeries, les raffineries artisanales...) et de charbons de bois destinés à être utilisés dans les villes pour la préparation des cuissons, de nombreuses maladies (diarrhées, paludisme, typhoïde, tuberculose,...) face à un système de santé très peu efficace où, pour les zones rurales, il y avait un médecin pour 10000 habitants, un très faible taux de scolarisation (17%) et un pourcentage de 90 % d'analphabètes (Rudel, op. cit., p. 65). Les infrastructures de communications (réseaux de téléphone, routes,...) se dégradèrent de plus en plus ; le PIB du pays était en baisse constante. Tous ces indicateurs et bien d'autres ont contribué à donner lieu à ce que plus d'un appellent « la crise de l'économie haïtienne » (Dorvilier, op.cit.), phénomène qui s'est révélé difficilement surmontable en dépit des diverses mesures adoptées par les gouvernements qui se sont succédé depuis. Dans ce climat de « crise », de grandes

⁹¹IHSI (Institut haïtien de statistique et d'informatique). (1971). *Recensement général de la population et de l'habitat*. Port-au-Prince : IHSI.

disparités persistent entre les populations des zones rurales et celles de la *République de Port-au-Prince* (Barthélemy, 1990), entre une oligarchie très riche et une grande masse très pauvre. C'est dans ce contexte socio-économique qu'Haïti fut classé comme le pays le plus pauvre du continent américain, un pays enfoncé dans un état de sous-développement dont les racines sont multiples et profondes (Joachim, 1979).

Conscient des problèmes liés aux conditions matérielles d'existence des couches les plus pauvres de la population, Jean Claude Duvalier lors de son accession au pouvoir en 1971 à la suite du décès de son père eut à déclarer qu'il allait faire une « révolution économique » qui devait suivre ce qu'il appelait la « révolution politique » réalisée par son père. En fait, il comptait s'appuyer sur un projet imposé à Haïti par le gouvernement américain pour aboutir sa « révolution économique (Pierre-Charles, op.cit.) Ce projet avait un volet politique en ce sens qu'il visait à promouvoir une certaine « libération politique » dont devait faire preuve l'administration Duvalier afin d'éviter les tensions sociales – ce qui était favorable à une justification de l'aide devant l'opinion publique – et à réorganiser l'administration publique haïtienne en créant une place centrale pour des organismes d'aides externes chargés d'élaborer une politique de développement pour Haïti en comptant sur la collaboration de la Banque Mondiale, de la Banque Interaméricaine de Développement, de l'Agence américaine de développement international (USAID), de la Banque internationale pour la reconstruction et le développement (BIRD), de la Commission économique pour l'Amérique Latine des Nations Unies (CEPAL). Sur le plan économique, ce projet visait à encourager l'investissement des capitaux transnationaux dans l'installation d'usines de sous-traitance au sein des grandes agglomérations et à promouvoir une agriculture d'exportation par l'installation de nouvelles plantations qui devaient être hautement productives (Mathurin, Mathurin & Zaugg, 1989). La conception et l'exécution de ce projet était bel et bien en accord avec le concept d'« Aide publique au développement » soutenu dans les relations internationales par les pays du Nord après la deuxième guerre mondiale. L'aide publique au développement charrie à vrai dire des motivations à la fois d'ordre moral, humanitaire, économique et stratégique car, dans le cadre de la mondialisation économique qui allait se développer plus tard, elle a permis aux pays riches non seulement de maintenir et de développer le système des échanges internationaux, d'augmenter la dépendance des populations du Tiers-monde face à beaucoup de produits de consommation, de bénéficier de certains privilèges militaires dans certaines anciennes

colonies, mais aussi d'avoir une garantie contre la montée du communisme et de se donner une certaine tranquillité d'esprit face à la misère des pauvres, après plus de trois siècles de suprématie occidentale (Dewind & Kinley III, op. cit., pp. 40-46 ; Latouche, 2005).

Ce projet s'ajoutait en quelque sorte à une liste d'actions — posées par le gouvernement américain dans le cadre de sa coopération avec Haïti dès le milieu des années 1940 — qui ont été stoppées en 1963. Il coïncide avec l'implantation et le développement progressif des organisations dites non gouvernementales en Haïti, institutions qui, intervenant dans toute une panoplie de champs, finissent par établir leur hégémonie en matière de l'intervention sociale en Haïti, affaiblissant ainsi de plus en plus les structures de l'État. Jean-Claude Duvalier n'aura nullement réalisé la révolution annoncée ; au contraire le projet s'est soldé par un échec en grande partie lié à des détournements de fonds, ce qui a entraîné une certaine méfiance chez les gouvernements pourvoyeurs de fonds, ceux-ci étant convaincus qu'il serait plus judicieux de créer des instances d'exécution et de contrôle des ministères haïtiens et d'acheminer une bonne partie de leur aide extérieure à travers les ONG (Mathurin, Mathurin & Zaugg, op. cit., p. 50).

Ce gouvernement a pris tout un ensemble de mesures économiques ayant renforcé le processus de dépendance d'Haïti de l'aide extérieure ; par exemple, les paysans haïtiens gardent encore le souvenir de l'élimination systématique des "*cochons créoles*" — une de leur principale source de revenus — exigée par les gouvernements américain et canadien en 1983. La dépendance d'Haïti vis-à-vis de l'aide externe n'a fait que s'amplifier.

En peu de mots, voici quelques faits qui, provenant d'un passé très proche, pèsent lourdement dans la balance socio-économique actuelle d'Haïti ; ils constituent en quelque sorte les racines contemporaines des difficiles conditions d'existence que connaissent les Haïtiens de nos jours (Castor, 2010). Ces faits sont des paramètres importants à considérer lorsqu'on cherche à comprendre pourquoi persiste le discours morbide sur Haïti, du moins la raison qui explique la pauvreté et la précarité si souvent évoquées pour qualifier les conditions d'existence de la grande majorité de la population. Ces considérations historiques étant présentées, il ne me reste qu'à me pencher sur de véritables symptômes, généralement repérés, qui permettent d'aboutir au diagnostic morbide dont il est question. En grande partie, ce dit diagnostic se fonde sur la situation socio-économique actuelle d'Haïti qui se laisse relativement représenter par des données empiriques.

4.3 Les statistiques d'une détérioration

« Jounen aprè jounen vi n ap debobinen

Pou anyen nou la, nou la pou anyen...»

(Wooly Saint-Louis, Kilè n ap di ase ?)

[Jouraprès jour nos vies déperissent

Pour rien nous sommes là, nous sommes là pour rien]

Si de nos jours la situation actuelle d'Haïti est très souvent comparée à celle d'un malade agonisant, — au pire, à un cadavre en décomposition —, c'est surtout parce qu'elle inquiète. L'ampleur de cette inquiétude s'exprime peut-être proportionnellement à la teneur des mots utilisés pour la traduire. Ce sentiment semble fondé, entre autres, sur un regard avisé concernant les faits émanant de la dynamique de vie de la quasi-totalité de la population haïtienne. C'est justement là où résident des données qui attristent et qui font peur. Les renseignements statistiques concernant Haïti et les faits observés quotidiennement à travers le pays ne permettent-ils pas, effectivement, de comprendre la hantise de ceux qui, d'une manière ou d'une autre, contribuent à l'établissement du diagnostic morbide ?

A vrai dire, Haïti offre très souvent un spectacle peu ou prou désolant. Pour s'en convaincre, il suffit de faire quelques observations autour de l'environnement physique du pays : une superficie quasi-entièrement dénudée ; des égouts à ciel ouvert ; des rues qui se transforment en marchés publics définitifs où se côtoient détaillants, camions, motocyclistes, piétons, à longueur de journée, le décor étant très souvent bondé de tas d'ordures et de flaques d'eau sale et nauséabonde ; les périphéries des villes s'agrandissant anarchiquement sous l'effet de réels problèmes de logement rencontrés par une frange importante d'une population qui ne fait que s'accroître, etc. Le cas de Canaan et de Jérusalem, bidonvilles créés au nord de Port-au-Prince après le tremblement de terre du 12 janvier 2010, en est un exemple patent ; une simple vue de ces espaces peut beaucoup renseigner sur les conditions d'existence d'une très grande partie de la population haïtienne. Ce tableau — qui est susceptible de frapper fortement l'attention d'un observateur peu habitué — s'accorde bien avec d'autres données relatives aux conditions de vie de la grande majorité de la population. J'ai déjà évoqué un ensemble de

problèmes sociaux auxquels Haïti est confronté depuis les années 1940 ; point n'est besoin ici d'y revenir. Je veux plutôt citer quelques-uns des problèmes les plus cruciaux qui frappent le pays, surtout après le séisme de janvier 2010 qui n'a fait qu'empirer une situation socio-économique déjà très difficile et fragile.

Haïti figure parmi les pays offrant les pires conditions de vie, à en croire les données annuelles rendues disponibles par le Programme des Nations-unies pour le Développement (PNUD). En 2015, à la 163^e place, Haïti fut classé parmi les pays ayant le plus faible indice de développement humain. Même si d'une année à une autre, le pays peut gagner quelques places dans ce classement, il ne connaît aucun changement significatif. En principe, suivant la logique de ce classement mondial, la place que détient un pays est le reflet du cadre global de vie qu'il offre à ses ressortissants comparativement à d'autres pays du monde. On peut tout aussi bien se faire une idée du cadre de vie des Haïtiens si l'on tient compte des données d'observations tirées *in situ*, c'est-à-dire dans la vie de tous les jours de la très grande majorité de la population. Les données d'observations pourraient avoir un certain degré de concordance avec les chiffres par lesquels on tente de saisir des aspects spécifiques de la réalité du pays. Si les indices méritent d'être considérés avec beaucoup de recul, ils ne sont pas moins significatifs de l'ampleur de la dégradation des conditions de vie des Haïtiens les plus pauvres. Il serait peut-être utile de se référer aux stratégies de survie employées par ceux-ci pour avoir une meilleure idée de la situation. En 2005, la Commission Economique pour l'Amérique Latine et les Caraïbes a fourni un rapport d'enquête sur cette question ; ce document a fait état d'une situation alarmante. Tout de suite après le tremblement de terre de janvier 2010, il y a eu, dans la presse internationale, un vif intérêt pour cet aspect de la vie des Haïtiens les plus pauvres. Pascal Priestley (2010) dans le documentaire *La vie quand même*⁹² a voulu rendre un témoignage vivant des comportements de survie adoptés par des Haïtiens quelques mois après le séisme. Avec Guillaume Gouet, qui se trouvait également en Haïti pendant le tremblement de terre, il a accordé une attention soutenue aux manœuvres opérées par les gens afin de pouvoir résister face aux difficiles conditions créées dans les endroits les plus touchés par cet événement tragique. A la fin de son documentaire, Priestley parle de « *combat troublant d'une*

⁹² Voir Pascal Priestley. (2010). « *Chroniques de Haïti : la vie quand même* », une production de TV5Monde. Juin. Consulté le 11 mai 2016 à partir du lien suivant :

<https://www.youtube.com/watch?v=7uUnv6byT6U>

nation à la fois brisée et étonnement sûre d'elle-même, d'un peuple étonnement debout ». Plus récemment, en 2015, Alexandre Spalaicovitch et Guillaume Lhotellier ont abondé dans le même sens en abordant, cette fois-ci, un autre aspect, tout aussi important de la vie haïtienne : le transport en commun sur des trajets qui relient Port-au-Prince et des villes de province. En effet, dans leur documentaire⁹³ intitulé *Les routes de l'impossible-Haïti, plus forte la vie*, ils présentent les péripéties à endurer par un passager haïtien désireux de se rendre d'un point à l'autre entre Port-au-Prince et certaines villes de province dont les routes sont en très mauvais état. Cette réalisation s'inscrit dans une série de documentaires réalisés dans plusieurs pays de la planète sur les risques encourus par des milliers de personnes pour gagner leur vie au volant d'un véhicule.

Le point commun qui existe entre ces deux documentaires, c'est le fait d'évoquer des faits concernant Haïti pour présenter des exemples de courage dans la débrouille, c'est-à-dire la capacité de mobiliser des énergies afin de mettre en place des stratégies pour pouvoir survivre. Ce dénominateur commun peut se résumer en cette phrase prononcée à 11 minutes 47 secondes dans *Haïti, plus forte la vie* : « *En Haïti, débrouille rime avec survie.* » Le réalisateur a vu juste. En effet, vu la très difficile situation socio-économique qui s'installe dans ce pays depuis plus d'un demi-siècle, une très importante partie de la population haïtienne est sommée de vivre dans la débrouille. Avec un taux de chômage variant entre 50% et 70 % pour une très grande population active au sein d'une population très jeune exprimée à 10 911 819 habitants (IHSI, 2016)⁹⁴, la majorité des couches populaires rurales et urbaines se débrouille pour rester en vie. Il s'agit vraiment d'une lutte pour la survie où beaucoup d'individus peinent à trouver de quoi manger. La preuve en est grande : dans une enquête menée sur les conditions de vie en Haïti en 2012, le manque de nourriture s'est révélé comme un problème crucial et même urgent. En effet, 63% des ménages ont déclaré qu'au cours des quatre dernières semaines précédant l'enquête, il était arrivé qu'un ou plusieurs de leurs membres aient passé au moins une nuit sans pouvoir assouvir leur faim, faute de moyens financiers. Une forte proportion des ménages (33%) ont affirmé qu'au cours du mois ayant précédé l'enquête, un ou plusieurs de leurs membres avaient passé une journée et une nuit sans manger (EMMUS V, 2012, p. 347). Cette étude aura révélé combien le problème de manque de nourriture est fréquent, en Haïti, dans les

⁹³ Visionné le 11 mai 2016 dans le lien suivant : <https://www.youtube.com/watch?v=E00NzAq2rsc>

⁹⁴ Voir le site internet de l'Institut haïtien de statistique et d'informatique, www.ihsi.ht

milieux ruraux comme dans les quartiers populaires des zones urbaines. En fait, ces données reflètent l'urgence qui caractérise la vie que mène une grande partie de la population haïtienne dont les conditions de vie ne cessent de se dégrader depuis plusieurs décennies. La faim envahit beaucoup de ménages qui peinent à y répondre adéquatement. Elle se laisse très souvent déceler dans le discours de beaucoup d'individus issus des couches populaires rurales et urbaines. Par exemple, elle s'est faite très récurrente dans les propos entretenus par quelques rappers haïtiens avec qui je me suis entretenu dans le cadre de cette étude. La question de la faim s'est répétée non seulement à titre d'élément d'expérience personnelle mais surtout comme détail crucial qui, se rapportant à la vie difficile des gens des quartiers pauvres, sert très souvent de motif ou de source d'inspiration à celui qui écrit et qui chante des chansons dotées d'un réalisme social.

En fait, ce manque de nourriture se traduit par exemple dans deux expressions si significatives et relativement répandues au sein des couches populaires haïtiennes, surtout dans les quartiers pauvres des villes : « *Vivre par la foi* » et « *Manger par malheur, boire par accident.* » Ces énoncés expriment de fort belle manière la situation de celui qui vit quasiment sans revenu, étant sans aucun emploi, à la merci de bons samaritains⁹⁵. Ces gens-là déploient leur existence dans une proximité étroite avec la faim qui, étant très récurrente, finit par s'installer dans leur vie de manière relativement durable. On ne panique pas devant cette faim ; on cherche tout simplement à y résister. Pourquoi s'affoler lorsque, de toute manière, on ne peut pas prévoir à quel moment de la journée on trouvera quelque chose à manger ? A quoi ça sert s'alarmer puisque, de manière générale, manger et boire sont des accidents qui n'arrivent pas au quotidien, contrairement à ce que tout le monde aurait souhaité ? Sauf que, il faut le rappeler, en 2008, il y a eu une émeute de la faim en Haïti, événement à la suite duquel les parlementaires ont donné un vote de non confiance au premier ministre d'alors, Jacques Edouard Alexis. C'est au cours de cette même période que, dans les couches populaires, on parlait de « *Grangou klowòks* » (une faim qui ronge les tripes, comme si elle aurait eu les mêmes effets que le chlore) pour désigner la faim qui tenaillait les gens les plus défavorisés.

⁹⁵Par référence à la parabole du bon Samaritain (Luc 10, verset 25-37) où Jésus racontait l'histoire d'un homme en difficulté qui était pris en charge par son prochain, ce gentilé est utilisé dans le langage courant en Haïti où le christianisme occupe une place prépondérante. Au sens où il est utilisé, le samaritain est celui qui vole au secours d'une personne se trouvant dans le besoin. Il peut être quelqu'un dans le voisinage ou qui vit à l'étranger, un ami de longue date ou une simple connaissance, un membre de la famille, un membre de l'église, etc.

Il importe de préciser que la question de manque de nourriture au sein des couches populaires de la population haïtienne n'est pas nouvelle. En effet, par le passé il y a eu, en Haïti, des périodes de disette suite à des catastrophes naturelles comme les cyclones Hazel (1954), Flora (1963), etc. La population haïtienne semble développer une certaine accoutumance par rapport au manque de nourriture. Il faudrait peut-être chercher à découvrir le lien existant entre cette accoutumance et le fait d'inculquer aux enfants haïtien le courage de résister face à la faim. A vrai dire, vers un certain âge aucun enfant n'est encouragé à pleurnicher s'il a faim. C'est même réprimé. Dans les couches populaires, il est souhaitable qu'un enfant puisse s'habituer à manger de tout et à passer des heures sans manger, de telle sorte qu'il puisse faire preuve de résistance lors des moments de manque. C'est pourquoi, en Haïti, c'est offensant de dire à quelqu'un qu'il a la tête d'un enfant qui « pleure pour du pain et du café ».

Si les enquêtes statistiques négligent les effets de ce manque de nourriture chez les adultes qui en font l'expérience, c'est tout à fait contraire dans le cas des enfants en bas âge. Le rapport d'enquête EMMUS 5 (op.cit., pp. 163-169) fournit un ensemble de données relatives à l'alimentation des enfants en Haïti. Selon ce rapport, 22 % des enfants de moins de cinq ans souffrent de malnutrition chronique, 8 % en sont atteints sous la forme sévère ; 5 % souffrent de malnutrition aiguë. Parmi les enfants de cette même tranche d'âge, 11 % présentent une insuffisance pondérale.

On trouverait sans doute suffisamment de matériaux à analyser si l'on devait étudier sérieusement la question de l'alimentation au sein des couches les plus pauvres de la population haïtienne. Là, j'évoque tout simplement le manque de nourriture comme problème auquel bon nombre de personnes sont confrontées au quotidien en Haïti. C'est vraiment une question de survie. Ces gens qui sont dépourvus de presque tout, pour survivre, se lancent dans toutes sortes d'activités. On peut prendre l'exemple de l'envahissement des rues dans les villes par des détaillants de tout type de produits. D'autres circulent à travers les recoins d'une ville pour collecter des objets usés (ventilateurs, fers à repasser, matelas, ustensiles en aluminium, bijoux, des pièces de monnaie, etc) à réparer et à revendre. Parfois, c'est au fond même des piles d'immondices qu'ils extirpent des objets qui doivent leur permettre de gagner un peu d'argent. Il y a également ceux qui deviennent des bricoleurs de toutes sortes d'objets. Il suffit d'avoir quelque chose à vendre pour rentrer des sous.

Dans ce climat général, même une très grande frange des classes moyennes haïtiennes n'est pas à l'abri de la précarité parce que leur pouvoir d'achat n'arrête pas de se réduire considérablement. De 1986 à 2016, le dollar américain a connu une très forte hausse au détriment de la monnaie haïtienne, la gourde, qui se déprécie constamment. De 5 gourdes pour un dollar U.S, on est passé à 62, 85 gourdes⁹⁶. Le bond est vertigineux ; il a de sérieuses conséquences sur la vie de la population d'un pays qui importe plus qu'il n'exporte. Les prix de tous les produits grimpent de manière définitive. La population haïtienne est finalement habituée à cette hausse indéfinie ; elle semble devoir s'y préparer en permanence. La vie devient très chère même pour ceux qui ont un emploi rémunéré. Nombreux sont des emplois des secteurs public et privé qui sont en réalité des sous-emplois. Avec un salaire minimum de 350 gourdes⁹⁷ (un peu plus de 5 dollars U.S) par jour, un ouvrier haïtien doit pouvoir répondre aux divers besoins des membres de sa famille.

Les couches populaires des zones urbaines, dans leur vie quotidienne, n'ont pas seulement à faire face à des problèmes de chômage, de sous-emploi et de leurs conséquences ; elles sont également confrontées à de sérieux problèmes de logement, surtout après le séisme de 2010. Chenet Jean-Baptiste (2014 : 74) parle d'une profonde crise de logement en Haïti, laquelle se caractérise par un habitat précaire et anarchique, la dominance d'une logique effrénée de profit fondée sur la propriété rentière. L'accès à un logement constitue l'une des plus grandes préoccupations des citoyens⁹⁸. De plus, la plupart des logements sont des habitats construits en dehors des normes prévues par l'État haïtien. Par conséquent, lors même que l'on a un endroit où habiter, celui-ci ne procure pas un confort matériel adéquat. Par exemple, lors du recensement réalisé en 2003 par l'Institut haïtien de statistique et d'informatique, il a été révélé que seulement 8.5 % des logements sont connectés au service public de distribution d'eau potable. Pour composer avec le manque d'eau qui sévit dans leur quartier, les habitants sont obligés de transporter l'eau d'une fontaine commune à leur domicile, lorsque cette solution existe (Verdeil, 1999). Parfois, ils se rendent très loin à la recherche de l'eau qui se fait rare. Ce problème existe depuis des décennies au sein des villes haïtiennes et n'a pas changé. L'EMMUS 5 (op. cit., p.12) a révélé que sur tout le territoire haïtien, seulement 7 %

⁹⁶Voir le taux de référence de la Banque de la République d'Haïti en date du 25 juin 2016.

⁹⁷ Il aura fallu attendre jusqu'à juillet 2017, au prix d'un grand mouvement de mobilisation contre la résistance des entrepreneurs, pour que l'Etat haïtien fixe et adopte ce montant pour le salaire minimum.

⁹⁸ Voir Oxfam International dans « *Haitians say jobs key to recovery* », 30 mars 2010.

des ménages disposent de l'eau sur place et que 34 % des ménages doivent se déplacer plus de 30 minutes pour s'en approvisionner.

L'accès à l'électricité est une question épineuse en Haïti. On connaît la galère des habitants de la majeure partie des quartiers pour avoir quelques heures d'électricité par jour. Selon les données de l'EMMUS 5 (op.cit., p.16), globalement, dans les milieux urbains 72% des ménages peuvent disposer de l'électricité alors que ce service est presque cinq fois plus rare dans les zones rurales. Pour ceux qui peuvent disposer de l'électricité chez eux, le plus grand problème c'est l'indisponibilité de ce service. Ordinairement, la majeure partie des heures d'une journée s'écoulent sans qu'il y ait de l'électricité à la maison. Il est très courant que tout un quartier reste plusieurs jours, voire une semaine ou deux sans électricité, pour des raisons diverses comme la défection d'un transformateur électrique, des travaux de réparation qui durent un temps indéterminé, etc. Le plus souvent, la raison de la rareté de l'électricité dans les maisons reste tout simplement non précisée. Il est très rare que les populations des quartiers les plus défavorisés exigent des explications de la part des responsables. Le grand manque d'électricité contribue à rendre les maisons encore plus inconfortables.

L'accès à des soins de santé est l'un des indicateurs clés de la qualité de vie d'une population. Or, il se trouve que, en Haïti, nombreux sont ceux qui n'ont cet accès. Le système de santé est constamment confronté à des problèmes qui affectent son fonctionnement et qui influencent la qualité des soins. Seulement les employés de la fonction publique et une frange des salariés du secteur privé ont droit à des services d'assurance en matière des soins de santé. La grande majorité de ceux qui survivent à partir des activités informelles ne sont pas assurés et doivent, donc, mobiliser une part considérable de leur revenu pour se payer les soins de santé lorsqu'ils sont malades. Ou ils doivent compter sur un proche parent ou ami. Les assurés ne bénéficient pas toujours d'un service de qualité.

L'Hôpital de l'Université d'État d'Haïti, le plus grand centre hospitalier du pays, est souvent en état de non fonctionnement à cause des mouvements de grève enclenchés par le personnel soignant pour réclamer de meilleures conditions de travail. Les conséquences de telles situations sont connues de tous : des malades qui succombent, des femmes enceintes qui ne trouvent pas de médecins au moment de leur accouchement, des blessés qui, s'ils parviennent à tenir, doivent se diriger vers d'autres centres hospitaliers pour trouver des soins nécessaires, etc. La non-adéquation des services des centres hospitaliers publics, leur

dysfonctionnement, le manque de moyen pour payer les services d'un centre privé occasionnent souvent le déplacement des patients de Port-au-Prince vers des hôpitaux situés dans des villes de province (Mirbalais, Cange, La Chapelle, etc.), au prix des péripéties de toutes sortes.

Les résidents des zones reculées rencontrent également d'énormes difficultés pour accéder à des soins de santé. Un patient doit parfois parcourir des dizaines de kilomètres à pied ou à dos d'âne pour aller dans un centre de santé qui, bien des fois, ne peut pas offrir les soins que nécessitent son cas. Dans l'arrière-fond de ce *pays en dehors*, le malade qui ne peut pas se tenir ou la femme qui doit accoucher est transporté dans un brancard jusque vers l'endroit où les voitures peuvent rouler en direction du centre hospitalier le plus proche. En Haïti, le système de santé connaît de graves problèmes qui méritent d'être étudiés en vue d'une amélioration des soins à prodiguer aux usagers. Les problèmes de non-accessibilité des soins de santé, en raison de leur indisponibilité, de leur manque de qualité ou de leur coût, contribuent donc grandement à la dégradation du cadre de vie des Haïtiens vivant en Haïti, surtout de celui des masses défavorisées qui n'ont pas assez de moyens financiers pour se payer le luxe de se rendre dans un pays étranger afin de se faire soigner en cas de besoin. C'est en fait un problème majeur auquel l'État peine à proposer des solutions.

Les problèmes de l'instruction publique constituent un important défi pour l'État haïtien. Parmi ces problèmes, on peut citer le nonaccès d'un nombre considérable d'enfants en âge scolaire à l'instruction. A partir des données collectées au cours du dernier recensement réalisé en Haïti (en 2003), l'Institut haïtien de statistique et d'informatique compte seulement 61% d'alphabétisés parmi les 10 ans et plus. Pierre Enocque François (2010) avance le nombre de 500.000 comme la quantité d'enfants haïtiens en âge scolaire qui sont exclus chaque année du système scolaire ; ce chiffre est en constante augmentation, selon lui. La majorité des écoles sont des institutions privées offrant un service payant. Les couches les plus pauvres des populations rurales et urbaines éprouvent de sérieuses difficultés à financer les études de leurs progénitures. Dans les zones rurales, les établissements scolaires se trouvent, dans beaucoup de cas, loin du lieu de résidence des élèves, ce qui peut entraîner du découragement chez l'élève comme chez son parent et, au final, des abandons. On voit comment le lieu de résidence et la situation socio-économique des parents d'un enfant peuvent constituer des facteurs de blocage et d'exclusion pour celui-ci. Exclusion du système scolaire, véritable ascenseur social en Haïti,

mais surtout, en conséquence, pauvreté, rejet, invisibilité sociale à l'âge adulte. Pierre Enocque François (ibid.), dans son ouvrage, a montré comment le système scolaire haïtien, à partir des inégalités des chances scolaires, contribue au renforcement des inégalités sociales en Haïti.

En 2011, le gouvernement a adopté le programme de scolarisation universelle et obligatoire (PSUGO) qui, en principe, devait résoudre sur tout le territoire haïtien les problèmes de nonaccès à l'instruction. Mais ce programme n'a pas réellement atteint les objectifs fixés.

L'un des signes les plus flagrants de l'échec de ce programme, c'est la présence constante des enfants à travers les rues des grandes villes haïtiennes. Les moins âgés servent parfois de prétexte à leurs parents qui gagnent leur vie dans la mendicité. Les plus grands, soit des enfants de 5 ans et plus, vivent et grandissent dans les rues en faisant tout pour trouver de quoi survivre : dépoussiérage ou lavage de voitures, mendicité, vols, etc. A aucun moment de la mise à exécution du programme de scolarisation universelle et obligatoire, il n'y a eu de suspension des activités de ses enfants à travers les rues. Le programme PSUGO et l'intervention des organismes nationaux et étrangers qui prétendent lutter contre les problèmes de l'enfance en Haïti comporte donc un grand paradoxe. Le simple fait d'observer le comportement de quelques enfants des rues dans les endroits les plus achalandés, à Port-au-Prince, comme les autoroutes de l'aéroport et de Delmas, le Carrefour de l'aéroport et le Champs de mars, peut permettre de constater un signe important de ce paradoxe : des enfants des rues qui, à longueur de journée, proposent — et imposent même parfois — leur service aux conducteurs des véhicules tout terrain consacré au service de l'État ou à celui de l'Unicef ou des organisations non gouvernementales œuvrant pour la protection de l'enfance en Haïti. Un enfant de 8 ans qui, profitant d'un embouteillage, essuie les vitres et la carcasse d'un véhicule de l'Etat ou de l'Unicef, dans l'espoir de recevoir 5 gourdes ! Qu'est-ce qu'il y a de plus paradoxal et de significatif dans la problématique de la protection de l'enfance en Haïti ? Depuis les années 1990, la présence des enfants à travers les rues des plus grandes villes haïtiennes se fait de plus en plus inquiétante. Ces enfants qui font de la rue leur principal espace de vie. Ils sont dans la rue parce qu'ils sont en quête d'un mieux-être que leur famille ne peut pas ou ne peut plus leur offrir (Lubin, 2007). A dire vrai, il existe un lien étroit entre les problèmes de divers ordres rencontrés par la famille et le phénomène des enfants des rues en

Haïti ; en grande partie, ces problèmes sont d'ordre économique et se manifestent dans un contexte d'instabilité politique, de récurrence des catastrophes naturelles, etc.

Les divers problèmes que je viens d'évoquer sont directement liés à une situation de marasme économique et politique dans laquelle se trouve le pays. Le séisme de janvier 2010 a suscité de nouveaux espoirs en Haïti. Partout, dans les réunions internationales, dans les projets, dans les documents scientifiques, Haïti fut présenté comme un pays à reconstruire ou à refonder (Saint-Éloi & Trouillot, 2010). Le séisme fut une « *une occasion unique pour un nouveau départ* » (Ansari, 2010). Par le travail de reconstruction qui devait s'ensuivre, Haïti deviendrait, cette fois-ci et pour une fois, un pays plus équitable où la pauvreté et l'instabilité seraient réduites. Par un projet de reconstruction de grande envergure, les Haïtiens devaient faire d'Haïti un pays émergent d'ici à 2030 par la transformation de la catastrophe⁹⁹.

Il a fallu construire sur des bases solides. Il a fallu aussi tenir compte des leçons du passé pour mieux penser l'avenir. Pour cela, les données empiriques concernant Haïti au cours de la période pré-séisme sont à considérer. C'est ce que préconise Gérard-François Dumont (2010) à travers le rappel qu'il a fait de quelques marqueurs de la pauvreté d'Haïti avant le tremblement de terre.

Suite au séisme, Haïti a bénéficié d'un élan de solidarité internationale incontestable. Une commission intérimaire pour la reconstruction d'Haïti (CIRH) a été formée. Co-présidée par le premier ministre haïtien d'alors, Jean-Max Bellerive et l'ancien président américain, Bill Clinton, cette structure a été créée par Cheryl Mills, la conseillère et chef de cabinet de Hillary Clinton et ministre des Affaires étrangères des Etats-Unis (Fatton Jr, 2014). Elle avait pour objectif de planifier et de mettre en œuvre des programmes et projets prioritaires pour la reconstruction et le développement d'Haïti de façon coordonnée, efficace et efficiente, à la suite du séisme du 12 janvier 2010. Cette commission devait non seulement élaborer et affiner des programmes de développement pour Haïti mais aussi évaluer les besoins et établir des priorités en termes d'investissement.

Mais la solidarité internationale s'est surtout manifestée par l'exubérance des organisations internationales qui intervenaient en Haïti dans le contexte post-séisme. Les ONG tentaient de répondre, à leur manière, aux multiples urgences qui rythmaient l'existence des

⁹⁹ Voir Gouvernement de la République d'Haïti, PDNA, « Les grands chantiers pour l'avenir », mars 2010, p. 8.

sinistrés. A côté de la CIRH, elles devaient contribuer à offrir à la population haïtienne un meilleur cadre de vie, les autorités haïtiennes ayant été jugées trop corrompues pour endosser tous seuls une tâche si noble (Fatton Jr, *ibid.*). La surabondance des ONG internationales en Haïti dans le contexte post-séisme a bien conforté l'idée selon laquelle Haïti est une « république des ONG ». Cette république plonge ses racines dans les politiques néolibérales qui lui étaient appliquées bien avant le séisme (Revet, 2014).

Toutefois, tout le dispositif s'est vite révélé comme une chimère. *Gwo van, ti lapli*¹⁰⁰, dit-on en créole haïtien. La commission pour la reconstruction a dû très tôt tirer sa révérence, son mandat n'ayant pas été renouvelé par le parlement haïtien. Beaucoup d'ONG fraîchement débarquées sont parties. Celles qui restent ont été pour la plupart implantées en Haïti bien avant la catastrophe de janvier 2010. La reconstruction n'aura donc pas lieu. Les organisations non gouvernementales sont accusées de contribuer à l'affaiblissement du pays (Chen, 2014). La commission intérimaire pour la reconstruction d'Haïti et les ONG, ayant eu plus de moyens financiers que l'État haïtien lui-même, n'ont fait que supplanter le gouvernement haïtien dans des affaires relatives à l'avenir des Haïtiens. Ainsi le pays est-il mis sous une tutelle masquée ; le gouvernement haïtien — qui était déjà faible et inefficace — a cédé sa souveraineté à la communauté internationale, incarnée par le CIRH, la Minustah¹⁰¹ (Mission des Nations-Unies pour la stabilisation d'Haïti) et les ONG (Fatton Jr, *ibid.*). En ce sens, le titre d'un article écrit par Christophe Wargny¹⁰² est très significatif : « *Haïti entre Dieu et ONG* ».

Pourtant, les promesses faites à Haïti après le séisme de janvier 2010 n'auront été qu'une mystification. Car, selon les données fournies par le rapport¹⁰³ de l'envoyé spécial de l'ONU pour Haïti en 2011, des acteurs non haïtiens ont reçu 99 % de l'aide post-séisme. Selon Robert Fatton Jr¹⁰⁴, « *une part significative de l'aide humanitaire et de reconstruction retourne*

¹⁰⁰ Pour une traduction littérale du créole au français, « un vent violent qui s'accompagne de très peu de pluies ». Cette formule traduit l'idée d'un projet dont on vante l'ampleur mais qui, en réalité, n'a pas ou ne peut avoir de résultats.

¹⁰¹ Cette mission militaire des Nations-Unies s'est installée en Haïti depuis 2004 dans le contexte des tumultes politiques qui ont abouti à l'éviction du président Jean Bertrand Aristide du pouvoir.

¹⁰² Christophe Wargny. (2011). Haïti : entre Dieu et les ONG. *Le Monde diplomatique*. Mois de janvier.

¹⁰³ Office of the Special Envoy for Haiti, « Has Aid Changed ? Channeling Assistance to Haiti Before and After the Quake », juin 2011.

¹⁰⁴ Pour les citations tirées de l'article de cet auteur, je ne peux indiquer les pages exactes parce que la version que j'ai lue n'est pas en PDF. Cependant, je souligne les points qui, dans le plan du texte, peuvent permettre de repérer plus facilement l'endroit d'où sont extraites les citations. Pour cette citation, voir l'article de Robert Fatton Jr (*ibid.*), particulièrement le point intitulé « Un régime d'État inefficace ».

même dans les pays donateurs. Par exemple, « plus de 75 % des fonds de l'USAID sont allés à des entrepreneurs privés à Washington D.C., dans le Maryland ou en Virginie ».

Doit-on pour autant penser que les ONG n'ont été d'aucune utilité en Haïti dans le contexte post-séisme ? Robert Fatton Jr (ibid.)¹⁰⁵ commente :

« Certes, Haïti n'irait pas nécessairement mieux aujourd'hui sans les ONG, puisque celles-ci apportent des fonds dont le pays a désespérément besoin ainsi que des services médicaux et d'autres services de base. Mais cette situation génère un cycle délétère de corruption et de dépendance. »

Le cinéaste haïtien Raoul Peck (2012) a consacré un documentaire à l'assistance offerte par la communauté internationale à Haïti par le biais des ONG. Le titre de sa réalisation est sans équivoque : il parle d'une « assistance mortelle » pour exprimer les effets nocifs de l'affluence et de l'intervention des ONG en Haïti après le tremblement de terre. Ce travail aura surtout mis en évidence la manière dont ces organisations non gouvernementales sont parvenues à établir leur hégémonie en ce qui avait trait à des initiatives concernant les Haïtiens — gouvernés comme gouvernants — qui, très souvent, ont été mis à l'écart.

Tout compte fait, la réponse proposée face aux dégâts du séisme se sera révélée très insatisfaisante (Biquet, 2013). Entre temps, le marasme persiste. Haïti s'enfoncé dans la spirale de la pauvreté et d'interminables discordes politiques. On vit au jour le jour comme toujours : dans la débrouille. Certains masquent les fissures de leur maison à coups de mortier et de peinture. D'autres, érigent leur demeure en béton armé sur les vestiges des maisons détruites dans l'après-midi du 12 janvier 2010. La débâcle d'une ville est érigée en un spectacle de bidonvilles¹⁰⁶. L'espoir d'une issue est loin. Mais les risques d'un désastre imminent sont encore là. Deuxième grande catastrophe survenue en Haïti en 2010, l'épidémie de choléra¹⁰⁷ rappelle, par sa persistance et son cortège de morts, que le pays est sous la menace d'une catastrophe sanitaire.

¹⁰⁵ Pour cette citation, voir l'article de Robert Fatton Jr (ibid.), particulièrement le point intitulé « Une république d'ONG ? ».

¹⁰⁶ L'administration de Michel Martelly s'est évertuée à faire peindre les maisonnettes de Jalousie, bidonville situé à proximité de Pétion-ville, un quartier logeant des gens riches, dit-on. Cette initiative visait vraisemblablement, à défaut d'autres alternatives, à embellir l'image de ce quartier qui s'érige face à des hôtels de Pétion-ville.

¹⁰⁷ Nombreux sont des éléments qui montrent que l'épidémie de choléra a été introduite en Haïti en 2010 par des soldats du contingent népalais des forces onusiennes. A la fin de l'année 2013, le bilan de cette épidémie s'était déjà élevé à 650 000 cas d'infection et de 8300 morts. Voir l'article intitulé « Modes de gouvernement en

C'est dans ce contexte actuel que le discours morbide sur Haïti prend chair et forme. C'est aussi dans ce contexte que je tente de situer le processus de subjectivation des rappers pratiquants qui expriment à leur manière ce qui mérite d'être dit concernant l'être-ensemble en général et, en particulier, les questions de société qui les interpellent en tant qu'observateurs et citoyens haïtiens. Ces diverses données concernant Haïti ne peuvent que constituer le lieu d'où ils écrivent, s'expriment, pratiquent du rap et où je tenterai de situer ma réflexion. Il reste toutefois la question de savoir comment ces multiples difficultés matérielles sont vécues par les principaux concernés, en l'occurrence les Haïtiens, surtout ceux qui sont les plus vulnérables. Cette question mérite que je m'y attarde avant de pouvoir articuler ma réflexion spécifiquement autour du processus de subjectivation des rappers qui biographient leur existence dans un tel contexte socio-économique et politique. Le chapitre suivant permet de poser un autre jalon important en ce sens.

Haïti après le séisme de 2010 ». de Jorge Heine et Jan Verlin. Voir tous les détails dans les références bibliographiques complètes.

Chapitre 5 : Le choix d'un outil conceptuel

On peut comprendre le fait que la réalité qui donne lieu à ce diagnostic morbide détermine d'autres incidences dans la vie des individus. Puisque l'existence de ceux-ci s'y déroule, les conditions objectives qui servent de lieu d'émergence et de cristallisation de ce discours cadrent aussi les expériences singulières des individus, ont des effets sur leurs sentiments les plus intimes, entraînent chez eux des dispositions d'être, les portent à nourrir des attitudes qu'il convient d'examiner. Je suis particulièrement interpellé par le sentiment ou le pressentiment de déchéance exprimé par les individus qui évoluent en Haïti. Je me questionne sur le processus complexe de construction identitaire, notamment sur les conditions de possibilité du devenir sujet dans cet espace social.

Avant d'aborder cette question si fondamentale, il importe pour moi de faire quelques considérations sur la société haïtienne contemporaine. Dans ce chapitre, je m'attèle précisément à un essai d'interprétation de cette société en basant mes analyses sur les sentiments subjectifs et les stratégies des individus face à la situation socio-économique et politique d'Haïti. Ce chapitre est une sorte de pont entre le travail de mise en contexte et celui qui consiste à aborder la question de subjectivation des rappers haïtiens. Ce pont est tout à fait nécessaire dans la mesure où la présentation des données objectives disponibles sur Haïti ne suffit pas à rendre compte de la manière dont le rappeur pratiquant devient sujet. Encore faut-il, auparavant, mettre en évidence la façon dont les acteurs endurent les situations qui les portent à entrevoir la déchéance. L'examen des stratégies qu'ils mettent en œuvre et de leurs expériences subjectives face à ce malaise social est une condition de possibilité d'un travail réflexif autour de la question de subjectivation. C'est donc ce que je me propose de développer dans ce présent chapitre.

Je me sens obligé de m'arrêter, à ce moment précis de ce développement, pour procéder à la construction d'un outil théorique me permettant de mieux regarder ce qui se passe dans la société haïtienne au cours des trente dernières années et d'en comprendre les potentiels effets dans la représentation que les acteurs ont d'eux-mêmes, leur rapport au social, leur pouvoir

d'agir voire dans leur positionnement politique. Cet outil théorique une fois élaboré, je procède à un essai d'interprétation des cadres de socialisation, de la construction identitaire et du processus de subjectivation des individus qui évoluent dans la société haïtienne durant ces trente dernières années. Ce que j'ai essayé d'ébaucher précisément comme cadre compréhensif, c'est la manière dont cet espace social, dans ce qu'elle détient comme ressorts, arrive à façonner les individus de telle sorte que ceux-ci, dans leur profonde intimité, éprouve des sentiments peu ou prou inhibiteurs reflétant la situation générale du cadre de vie dans lequel ils évoluent. Cette observation a un poids considérable dans ma tentative de compréhension du processus de construction identitaire et de subjectivation des rappeurs pratiquants haïtiens. La réalité haïtienne actuelle, eu égard aux conditions de vie des habitants et avec tout ce qu'elle comporte comme potentiel d'effets de façonnement, ne constitue-t-elle pas un bel exemple de l'idée « telle société, tels individus » ? Même si depuis Durkheim (1922, 1934), ceci tend à devenir un vieil adage émanant des sciences humaines et sociales, il est toujours nécessaire de questionner la dynamique des sociétés afin de pouvoir saisir le sens que les individus attribuent à leurs conditions et à leurs expériences. Puisque les conditions de socialisation ne sont pas données une fois pour toutes dans une société, il est alors pertinent de toujours y revenir lorsqu'on tente de comprendre les sentiments les plus subjectifs éprouvés par les individus, sujets conscients de leur existence. Voyons, à travers ce chapitre, quel outil conceptuel me permet d'atteindre cet objectif.

5.1 Détour théorique : l'ordre biographique comme catégorie analytique

«Tout comme la roche froide et apparemment sans vie, j'ai enfoui en moi des souvenirs issus des matériaux qui m'ont moulée. Temps et Lieu ont eu leur mot à dire. »(Zora Neale Hurston, Des pas dans la poussière)

Dans son autobiographie, Zora Neale Hurston (2006) dresse un tableau concernant des modes de vie qui prévalaient dans sa ville natale, Eatonville (en Floride), et au sein d'autres communautés afro-américaines durant la première moitié du XX^e siècle. Elle illustre la pauvreté des Afro-Américains, le racisme, les lignes de partage entre races, nationalités, classes sociales ou religions, etc. A travers, ses souvenirs, elle met en évidence des faits et événements qui

permettent de se faire une représentation de l'esprit de ce temps relativement lointain : des femmes noires accroupies autour du Trou St-Jean, lavant leur linge et pêchant ; des hommes qui allaient défricher, bâtir ou planter des orangeries ; des scènes de jalousie entre hommes et femmes ; des bagarres dans les couples ; séances de fouet à l'école ; des enfants du village qui apprenaient par cœur les tables de multiplication et qui jouaient à cache-cri, poule-ma-poule, cache-cache ; des contes discréditant les Nègres, etc. Elle parle de quelque chose qui faisait sa joie : « Enfant, j'adorais ces floraisons blanches, charnues, odorantes, mais sans leur accorder une importance particulière. Il y en avait dans tout le quartier. (Hurston, 2006 :19). Elle évoque aussi sa stupéfaction lorsqu'il découvrit, enfant, que des fleurs de jasmin du Cap, si nombreuses dans son quartier, se vendaient à un dollar la pièce à New York. Certains habitants de son village refusèrent de croire une chose pareille. Son autobiographie regorge de lieux, de faits, d'événements et d'habitudes qui campent le décor du temps mis en exergue : elle représente des hommes installés sur des caisses et des bancs qui donnaient de blagues sur la véranda du magasin de Joe Clarke, le cœur et le ressort du village ; de l'eau tirée de la pompe ; le pain à lessive Octavon qui gardait les enfants propres ; des sacs de farine de maïs blanchis utilisés comme serviettes de bain pour la famille afin que celles achetées au magasin restent douces et propres pour les invités ; de vieux journaux empilés qui faisaient office de papier hygiénique pour la famille; les feuilles du vieux catalogue Sears-Roebuck pour les invités ordinaires et, pour les hôtes de marque, le papier des patrons de robe (sa mère était couturière) qui était jugé plus doux. Les parents de Zora avaient de quoi se procurer du papier hygiénique ; ils ne pensaient pas à en acheter, c'est tout. Zora s'exprime dans un registre qui met parfois en évidence l'argot des Afro-Américains des années 1940.

En 2008, Annie Ernaux fait paraître une autobiographie *Les années* mettant en évidence des bribes de vies, des événements, des tendances, des pratiques, des objets, des croyances et représentations propres à la société française de l'avant mais surtout de l'après-guerre jusque dans les années 2000. Elle a su faire débobiner le temps, du moins le temps qu'elle a connu, à travers l'étalage de diverses photos captées de ses expériences et sentiments personnels, des faits et événements concernant la vie de sa famille, de son quartier, de la ville de Paris, de la France, etc. Elle parle des périodes de rareté, de l'usage du transistor, de l'emprise de la publicité et de l'Eglise, de la rigidité des programmes et disciplines scolaires, de la valorisation du travail du père de famille, du statut et du rôle de la femme, du mur de Berlin, de la guerre d'Algérie, des

progrès de la médecine, d'une mise en question des institutions traditionnelles, de la libération des mœurs, de la pilule contraceptive, des mouvements de jeunesse, de la société de consommation, de Mai 68, etc. Elle met également en exergue des faits aussi minuscules que révélateurs : des casseroles noircies et démantelées, des cuvettes émaillées dont on se servait à la maison du temps de son enfance, l'émerveillement devant des inventions qui devaient améliorer le confort domestique (machine à laver, téléviseur, frigo), la monotonie au niveau des distractions de l'enfant, les tabous sexuels, le besoin d'amour des adolescents, leurs goûts musicaux, la passion pour le premier amour, la tristesse provoquée par la guerre, le désir de lire des écrivains modernes, l'ennui durant les vacances, l'euphorie provoquée par la réussite au bacc, le passage à l'âge adulte, les conceptions du loisir, de la vie de mère, les débats sur la rentabilité du travail de la femme, la recherche du plaisir, les conversations autour des goûts de consommation, la nostalgie des temps, etc. Tout ceci est ordonné et présenté de telle sorte que le déroulement des temps en question puisse être accompagné de sentiments et émotions éprouvés par les individus concernés.

A partir de ces deux exemples, on peut observer que les auteurs portent dans leur être tout entier la marque des temps, contextes et circonstances qui ont servi de lieux dans lesquels leur vie s'est déroulée. A lire ces œuvres autobiographiques, on peut sentir l'esprit des temps, situations, événements et faits qui se sont configurés d'une manière particulière dans la vie dont l'histoire est racontée.

Ce phénomène complexe ne cesse de m'interpeller et me pousse à soulever tout un ensemble de questions. Comment les sociétés humaines dans leurs caractéristiques inhérentes, leurs nuances les plus subtiles et leurs allures particulières, parviennent-elles à se refléter dans les singularités individuelles ? Qu'est-ce qui fait que des vies singulières puissent figurer plus ou moins fidèlement les contextes socio-historiques dans lesquels elles se déploient ? On est là, en présence de deux questions concernant les deux faces d'une même réalité complexe, à savoir la concordance qui existe entre les particularités individuelles — en termes d'expériences significatives, de vision du monde, de sentiments, de manières d'être, de penser et d'agir, de présentation et de représentation de soi, etc.— et l'atmosphère globale de la dynamique de l'être-ensemble, y compris la dimension écologique de celle-ci, *stricto sensu*. A mon humble avis, ces interrogations méritent d'être considérées si l'on entend cerner la manière dont les réalités objectives atteignent les individus dans leur profonde subjectivité. Même un apprenti-chercheur

peut comprendre l'importance d'un tel objet — en l'occurrence, le fait que la vie d'un individu soit teintée par la réalité globale qui cadre son existence — dans les sciences humaines et sociales. Cet objet est encore plus important lorsqu'il est question d'analyser des pratiques d'acteurs ou le processus de construction identitaire. Je voudrais tenter de proposer quelques éléments de réponse à ces questions combien importantes pour la suite de ma réflexion.

Face à une telle problématique, il me semble raisonnable de recourir à des notions qui ont fait et qui continuent encore de faire leur preuve dans la compréhension et l'explication des phénomènes sociaux. Dans cette tentative de réponse, je procède à un examen critique de deux notions très usitées dans la littérature des sciences humaines et sociales, à savoir la « socialisation » et l' « ordre social ». Il s'agit non seulement de les considérer dans leur contenu et dans leur éventuel apport à l'élucidation des questions soulevées mais aussi de reconnaître leur limite. La notion « d'ordre biographique » me paraît plus appropriée et opérationnelle lorsque je tente de répondre à ces interrogations. Progressivement, le lecteur pourra prendre connaissance des éléments de contenus que charrie ce terme.

5.2 Ancrage théorique

La première notion que l'on peut évoquer pour comprendre ce phénomène complexe où les individus portent la marque de leurs temps et lieux de vie, c'est probablement celle de socialisation qui a fait l'objet de nombreuses et de sérieuses réflexions en sciences humaines et sociales. La notion de socialisation fait référence à un processus complexe d'appropriation de normes, de valeurs, de rôles, de principes d'action par un individu au sein des groupes sociaux auxquels il appartient. La personnalité d'un enfant se construit progressivement par l'intégration et l'incorporation des manières d'agir, de penser, des dispositions d'être, propres à des milieux sociaux dans lesquels celui-ci grandit et apprend à devenir comme d'autres individus issus des générations antérieures. Depuis les travaux d'Emile Durkheim (1922, *op.cit.*), le travail de conformation exercé par les groupes sociaux sur les jeunes enfants a été mis en avant. A la suite de cet auteur qui est considéré comme le père de la sociologie française, d'autres penseurs se sont mis à la tâche de déterminer la manière dont les êtres humains deviennent individus, c'est-à-dire des éléments d'un système social spécifique, lesquels éléments sont à la fois semblables et uniques, dans une certaine mesure. La question

de socialisation a suscité l'intérêt de nombreux chercheurs qui ont proposé d'intéressantes pistes d'analyse. Claude Dubar (2010, op. cit.) a présenté une synthèse des diverses théories y relatives. Il les a classées en trois groupes. D'abord il existe une approche qu'on peut qualifier de fonctionnaliste, celle selon laquelle la socialisation est conçue comme un processus d'incorporation des modèles de comportements propres à un groupe social donné. Dans cette première grande approche, on peut classer l'apport de Pierre Bourdieu (op.cit.) qui a insisté sur le processus d'incorporation par les individus des *habitus* propres à leurs conditions sociales. Le concept d'*habitus* se définit comme un système de dispositions durables et transposables ou, pour le dire plus clairement, des formes d'apprentissages enfouis dans l'individu et qui deviennent de véritables principes d'action lorsque celui est en situation où il doit agir ou réagir (Dortier, 2012). En d'autres termes, l'individu intègre inconsciemment des manières d'agir, des visions du monde, des manières d'être propres à son milieu social et son comportement est déterminé par ses apprentissages inconnus ou oubliés. Selon la deuxième grande approche dite culturaliste, c'est le même mécanisme qui se joue. Sauf que c'est la culture qui y est reconnue comme le facteur fondamental du processus de modelage de l'individu. En se socialisant, un individu apprend un ensemble de modèles de comportements adoptés et transmis au sein d'une société donnée. Selon cette approche dont les principaux représentants sont des anthropologues américains comme Magareth Mead, Ruth Bénédict, Ralph Linton et le psychanalyste Abram Kardiner (Mesure & Savidan, 2006), la formation des personnalités individuelles résulte d'une incorporation progressive de la culture de la société dans laquelle on évolue ; les cultures forment ce qui est désigné sous le terme de personnalité de base. La troisième approche considère la socialisation comme une construction à laquelle participe l'individu lui-même. Si les deux premières mettent l'accent sur le poids du déterminisme social dans la construction des individus, cette troisième approche souligne l'importance des interactions sociales dans ce processus complexe. L'individu est un acteur conscient qui participe à sa propre socialisation. Georges Herbert Mead ([1934] 2006), tenant de l'interactionnisme symbolique, est l'un des auteurs qui ont contribué à bâtir un modèle cohérent autour de la socialisation et de la construction de soi. La socialisation est envisagée comme un processus interactif où l'identité de l'individu, conçu à la fois comme un être social et singulier, est façonnée par un processus d'évaluation réfléchi et de comparaison sociale au sein des interactions construites avec les gens qui l'entourent.

Le concept de socialisation, à travers ces différentes approches, permet de comprendre la manière dont un milieu social parvient à façonner ses membres au point où ceux-ci parviennent à cultiver en commun des normes, valeurs, visions du monde, principes d'action, modèles de comportements, etc. Par ce mécanisme, les individus deviennent des êtres intégrés à leur milieu social et culturel d'appartenance, selon un ensemble d'attentes liées à la recherche d'un minimum de cohésion sociale.

Si ce concept si cher aux chercheurs et professionnels des sciences humaines et sociales peut aider à comprendre comment une société parvient à *fabriquer* des individus suivant les balises qu'elle met en place à une période donnée, il ne permet pas pour autant de saisir la manière dont les temps et les circonstances contribuent à faire des individus ce qu'ils sont. En d'autres termes, le concept de socialisation ne permet pas de saisir dans leur complexité les mécanismes qui concourent à faire *ressembler*, pour ainsi dire, les individus à la réalité sociale qui cadre leur existence matérielle et qui détermine leur conscience, pour reprendre la formule de Karl Marx (cité par Lallement, 1996). Lorsque, en recourant au concept de socialisation, on explique le devenir individuel par les mécanismes liés exclusivement à la construction des rapports humains, on dédaigne, sans même s'en rendre compte, les autres aspects tout aussi importants du processus par lequel l'individu devient ce qu'il est. Car, en plus d'être un élément socialisé, l'individu humain est un milieu signifiant, porteur de temporalités et de traces événementielles, détenteur d'expériences significatives de son rapport à un univers infiniment plus grand que le monde social. Ainsi suis-je amené à comprendre que ce qui se passe au fond du rapport individu/société, plus précisément les mécanismes sans cesse en branle au cœur de l'articulation dynamique des relations entre les individus et leurs environnements matériel, psychique et social ne saurait se résumer à des maîtres mots. D'où la nécessité de toujours garder une distance face aux catégories de pensée, du moins de prêter attention à leurs limites dans la compréhension des phénomènes humains.

Les individus humains, dans leur devenir biographique, reflètent plus ou moins exactement les contextes socio-historiques et culturels, les temps et circonstances dans lesquelles ils évoluent ; la compréhension de ce fait anthropologique majeur peut se révéler réticente à obéir à un cadre réflexif construit exclusivement autour du concept de socialisation. Une élaboration intellectuelle fondée sur la notion d' « ordre biographique », telle que je

tenterai de la construire plus loin, me paraît plus appropriée à une réflexion qui viserait à analyser et interpréter ce fait. Pour comprendre cette notion, il faut considérer le fait que le devenir individuel soit un processus complexe résultant de l'articulation des effets de socialisation, des expériences les plus singulières, du sens subjectif attribué à celles-ci, le tout se déroulant au sein d'un environnement physique dans lequel tiennent lieu un ensemble de faits, d'événements et de rapports qui sont de nature à marquer l'existence de tout un chacun. Dans le champ de la psychologie environnementale, Mosser & Weiss (2003) ont souligné le fait que l'environnement soit un haut vecteur de sens et d'identité, au delà de ses incidences directes sur l'individu. L'environnement physique dans lequel nous évoluons est porteur de significations et ne manque pas de nous signifier qui nous sommes. D'où l'importance d'une considération de cet élément essentiel dans notre compréhension de la manière d'être, de l'histoire et de la définition de soi des individus, êtres sociaux et singuliers. Les racines épistémologiques et théoriques de la notion d'ordre biographique se situent dans le sillage des travaux réalisés dans le cadre de l'approche biographique en sciences humaines et sociales ; elles s'enfoncent également dans le paradigme de la complexité, cadre réflexif très cher au savant Edgar Morin (1990). L'une des caractéristiques essentielles de l'approche biographique réside dans l'importance accordée à l'élément temporel et aux structures sociales dans l'analyse du parcours de vie d'un individu. C'est ce que soutiennent Stéphane Chantegros et ses collègues (2012 :13) en affirmant ce qui suit :

« Inscrit dans différents univers sociaux (qu'on les appelle champs, espaces, institutions, mondes ou autres), le devenir biographique d'un individu est une configuration complexe de temporalités croisées, plus ou moins nombreuses et interdépendantes, faites de périodes de stabilités (néanmoins rythmées par des routines) et de changements relativement prévisibles (espérés ou redoutés). »

Par ailleurs, l'approche biographique se caractérise par son vif intérêt à saisir l'enchevêtrement du commun et du particulier, de l'individuel et du collectif, à cerner le processus par lequel les individus donnent sens aux multiples événements et expériences de leur existence (Delory-Momberger, op. cit.).

Quant au paradigme de la complexité, il offre un cadre heuristique permettant de prêter attention au caractère difficilement saisissable et à l'imprévisibilité de l'être humain ; il nous met en garde contre les possibles errements que l'on risque à vouloir réduire la compréhension et/ou l'explication des phénomènes tant naturels qu'humains à des lois, à des causes uniques. Les principes énoncés par Edgar Morin (op.cit.) constituent des jalons qui me permettent de mieux poser mes analyses en lien avec la notion d' « ordre biographique » tout en faisant l'effort de garder une distance critique de peur de sombrer dans le piège des raccourcis et des prêt-à-penser qui, généralement, procurent le confort de la facilité. Avec cet auteur, je soutiens que le devenir biographique individuel, comme l'individu lui-même, est à la fois unique et divers, en ce sens qu'il évolue suivant un mouvement incessant articulant des éléments de ses conditions d'existence, son histoire personnelle, son rapport à l'environnement physique, ses expériences les plus intimes, etc.

5.3 Éléments de définition

Ces préalables étant posés, il est utile de se pencher particulièrement sur le contenu de cette notion. L'ordre biographique désigne une ambiance générale de vie qui, se construisant constamment à partir de la synthèse et de la configuration cohérente de tous les aspects de la vie individuelle et collective et, intervenant subtilement dans toutes les dimensions de la vie, tient lieu d'un cadre global dans lequel déroule l'existence des individus. L'ordre biographique combine tous les faits et événements, toutes les pratiques et représentations, tous les comportements, croyances et attitudes qui sont de mise dans un environnement social ; il s'installe comme une donnée incontournable et transversale en ce qui concerne la vie des individus. Il teint la vie de chacun des individus qui y évolue. L'une des caractéristiques fondamentales que détient cette ambiance de vie, c'est qu'elle se construit lentement et se présente comme un méta-contexte peu ou prou abstrait, accompagné des états d'esprit, des tendances concordantes dont l'influence se manifeste dans presque tous les domaines de la vie sociale : la politique, la culture, l'art, l'éducation, la publicité... voire la religion. En d'autres termes, dans la vie sociale beaucoup de phénomènes se manifestent selon des propensions propres à un ordre biographique; très souvent, les effets de celui-ci se font remarquer, suivant

leur ressemblance, au niveau des attitudes et comportements, de la qualité de fonctionnement des institutions, des orientations que prennent les choix des acteurs dans des domaines distincts. Un ordre biographique a ses répercussions concordantes au niveau social, politique, idéologique, éthique, etc. Si on y prête suffisamment d'attention, on peut remarquer la correspondance existant entre l'émergence de la musique *rabòday* – très souvent envisagée comme le signe d'un déclin social¹⁰⁸ – et l'aggravation de la misère, les manquements au niveau de l'offre des activités culturelles de qualité¹⁰⁹, le manque de structures offrant une formation de qualité dans le domaine de l'art, la facilitation par l'usage des réseaux sociaux d'une quête de visibilité, la prédominance du moindre effort et la quête de l'argent facile, l'accession spectaculaire de personnages improbables aux affaires politiques, etc. L'apparition d'une telle variante musicale et des pratiques y relatives n'était pas possible en Haïti dans les années 1940-1950. Car à cette époque prévalaient dans ce pays un contrôle social strict, une autre mouvance intellectuelle et culturelle, plus de difficultés pour faire de la musique, etc.

Dans un ordre biographique, les espaces physiques s'assemblent à des temporalités multiples, les éléments matériels les plus concrets se mêlent aux idéologies, états d'esprit et sentiments pour faire émerger une atmosphère particulière, fluide, intégrale et multidimensionnelle qui se répand et s'installe lentement et de manière prépondérante au sein d'un espace social, touchant ainsi les individus à la fois isolément et collectivement. L'ordre biographique ne se réduit ni à un contexte socio-économique ni à un contexte politique et culturel mais articule tous les contextes pour devenir un climat pluriel et globalisant dans lequel les existences individuelles, les pratiques, les comportements les plus disparates puisent leur vitalité. L'ordre biographique est donc, par-dessus tous les contextes, toutes les situations et circonstances, un climat général de vie qui règne dans un espace social donné, s'accorde de manière relativement parfaite aux visions du monde, pensées, pratiques, sentiments, aspirations et représentations de soi des individus.

¹⁰⁸ A ma connaissance, aucune étude scientifique sérieuse ne s'est intéressée à cette tendance musicale si populaire à l'heure actuelle en Haïti. Toutefois, celle-ci est l'objet de beaucoup d'opinions personnelles, souvent acerbes, exprimées surtout sur internet. Je cite ici « *Le Rabòday ou l'excellence de l'inculture* », texte publié le 7 janvier 2017 sur la page facebook de l'Art au Singulier Pluriel.

¹⁰⁹ La programmation essentielle du ministère haïtien de la culture reste l'organisation d'un carnaval annuel. Le Théâtre National, lieu par excellence de promotion et de divulgation de la culture fonctionne au ralenti depuis plusieurs années. A Port-au-Prince, pas même une salle de cinéma ne fonctionne depuis 8 ans. Ces faits coïncident avec la généralisation des programmations « *Ti sourit* », sortes d'activités de loisirs nocturnes se réalisant dans des quartiers populaires autour des animations de DJs, des championnats de football, etc. D'autres activités du même type sont souvent vues et dénoncées comme des scènes de débauche impliquant des mineurs dénommés *bredjenn*.

Il ne faut surtout pas envisager de la même manière « ordre biographique » et « ordre social », cette dernière notion répondant à des impératifs de sécurité, de tranquillité et de stabilité au sein d'un corps social. Pendant longtemps, l'ordre social a constitué un sujet de préoccupation pour la philosophie politique et la sociologie. Le sens de cette notion se traduit à travers cette question de Georg Simmel (cité par Padioleau, 1986) : « qu'est-ce qui rend la société possible ? ». Suivant la conception de Thomas Hobbes (cité par Thivet, 2010) l'ordre social découle d'un pacte politique conclu entre les membres d'une société politique. Il s'établit et se maintient par la force contraignante de l'État Léviathan ; c'est cet État qui, selon Max Weber (1921), détient le monopole de la violence physique. Jean Padioleau (op.cit.) a souligné la possibilité de répartir les courants sociologiques suivant les propositions d'explication qu'ils font en rapport avec la question de l'ordre social. Il a cité Talcott Parson (Padioleau, 1986 : 27) pour qui la prédominance de l'ordre dans une collectivité résulte du fait que les individus partagent en commun des valeurs, des normes et des règles communes liées à leurs rôles. Le marxisme, pour sa part, évoque le rôle de la domination dans les rapports de classes et dans les relations de pouvoir.

On peut remarquer que les diverses considérations sur l'ordre social, aussi nuancées qu'elles puissent être, ne suffisent pas à nous permettre de saisir la vivacité de la vie collective. Le concept d'ordre social ne permet pas de saisir toutes les nuances dont est entachée la dynamique de la vie sociale. Celle-ci est une réalité conflictuelle, mouvante, fluctuante dont émergent des faits et événements qui la renouvellent sans cesse, pendant que cette même réalité garde une certaine constance qui la fait apparaître comme stable.

L'ordre biographique ne se réduit donc pas à l'ordre social. En tant qu'ambiance générale de vie, l'ordre biographique inclut l'ordre social pour complexifier la réalité de vie qui donne lieu à l'existence humaine dans toutes ses dimensions. Par exemple, l'ambiance globale de vie qui règne en Haïti résulte, entre autres, des combats politiques, des conflits terriens, de la grande disparité sociale, des préjugés de couleur, de l'analphabétisme, de la dégradation constante des conditions de vie et de l'équilibre qui règne entre tous ces paramètres et bien d'autres encore. Par le fait même qu'il tienne en compte, dans sa définition, des modalités d'expression des subjectivités associées au déploiement de la vie collective, l'ordre biographique offre un meilleur cadre d'analyse face aux mutations rapides des espaces sociaux et aux effets parfois à peine perceptibles de la vie collective.

5.4 La construction d'un ordre biographique

Le recours au terme d'«ordre» peut masquer les modes de construction et d'établissement d'une ambiance de vie qui risque de paraître comme un phénomène toujours homogène et homogénéisant. En fait, il serait plus correct de parler de cette notion au pluriel plutôt qu'au singulier. Car une société n'offre pas le même ordre biographique partout et toujours. Il faudrait peut-être prêter une attention soutenue au mécanisme d'établissement d'un ordre biographique pour comprendre ce fait. L'ambiance de vie qui règne au sein d'un corps social est une construction résultant de l'articulation entre environnements de tout type et conditions de vie, des multiples rapports, des conflits, des actions, interactions des représentations entretenues par les individus et des sentiments éprouvés à l'égard d'eux-mêmes et de la réalité dans laquelle ils évoluent.

A bien des égards, les paramètres d'un ordre biographique commencent à se combiner là où il y a des êtres humains, ceux-ci existant toujours dans un rapport au monde. Ainsi est-il tout à fait possible d'observer cette ambiance générale de vie dans un quartier, une communauté, une ville, etc. Dans ce quartier, dans cette communauté ou au sein de cette ville se construit un ordre biographique qui rythme la vie des individus concernés. Dans les zones rurales et dans les quartiers populaires des villes haïtiennes, il n'existe pas le même climat de vie, même s'il s'agit d'un même pays. Ayant grandi dans le milieu rural, un adulte peut probablement évoquer des souvenirs d'enfance différents de celui qui a grandi dans une ville. Certaines préoccupations, certains motifs de tristesse et de joie de la jeune Zora Neale Hurston se différenciaient probablement de celles d'autres enfants qui vivaient à la même époque dans une grande ville comme New York où des fleurs de jasmin du Cap s'achetaient à un dollar la pièce.

Globalement, l'ordre biographique se systématise et devient une atmosphère commune à plusieurs quartiers, villes et communautés, jusqu'à se répandre dans une société donnée ; plus il se généralise, plus il devient systématique. C'est justement ce processus de systématisation de l'ambiance de vie qui lui confère les propriétés d'un ordre, c'est-à-dire quelque chose de subtile mais de cohérent qui sert de dénominateur commun au déploiement des existences individuelles. Plus un ordre biographique se répand au sein d'une société, plus il tend à être

totalisant. J'en déduis que la vie d'un individu se déroule de telle sorte qu'elle se situe au confluent de plusieurs ordres biographiques dont les plus restreints prennent place et s'articule, dialectiquement ou plus ou moins harmonieusement, au sein du plus global.

Aussi homogénéisante qu'elle puisse paraître, l'ambiance de vie qui règne au sein d'un espace social n'est pas stable et ne pourra jamais l'être dans la mesure où il existe en permanence de nouveaux paramètres qui apparaissent et qui influencent les représentations, pratiques et sentiments des individus. Edgar Morin (2014) utilise la notion « émergence » pour faire référence à un phénomène tout à fait nouveau qui surgit dans les actions et interactions sociales et auquel on ne s'attendait pas, par exemple la langue et la culture. Annah Arendt (2002 : 810), parle de la même chose lorsqu'elle souligne « *l'imprévisibilité inhérente à la créativité des hommes, à leur faculté de créer quelque chose de tellement nouveau que personne n'aurait pu le prévoir* ». La notion d' « émergence » joue un rôle fondamental dans la compréhension de l'ordre biographique. En effet, ce qui donne vie la dynamique sociale, qui rend possible l'apparition et la disparition des ordres biographiques, ce sont les multiples et constantes émergences émanant de l'évolution de la vie collective. Un événement si important comme le séisme du 12 janvier 2010 n'est-il pas, en Haïti, un paramètre important du climat de vie qui y règne actuellement ? Je pourrais également poser la question en ce qui a trait aux diverses catastrophes naturelles que les Haïtiens ont connues, notamment depuis les années 2000. Les faits dépendant des actions humaines sont tout aussi bien des données participant à la mise en place d'un ordre biographique qui pénètre et *travaille* les individus de sorte que ceux-ci portent du plus profond de leur être ses marques, sa sonorité, ses souvenirs, etc.

Entre un ordre biographique et les diverses émergences qu'il articule, il existe un rapport de récursivité au morinien du terme. Pour le dire autrement, un ordre biographique donne lieu à des émergences qui, en retour, sont configurées dans le processus de sa construction. La vie sociale évolue à travers des émergences qui laissent leur place à d'autres émergences. De même, un ordre biographique disparaît progressivement pour céder la place à un autre qui advient lentement. Puisqu'il se développe et s'établit de manière très lente et progressive, un ordre biographique ne disparaît pas totalement pour faire place au suivant ; au contraire, deux ou plusieurs ordres biographiques se rencontrent durant une période relativement longue, apportant ainsi des nuances significatives au climat régnant au sein du vivre-ensemble. Pendant que le premier se décline, l'autre se dévoile au fur et à mesure. A un

certain moment, ils se rencontrent, se frappent, s'enchevêtrent et se configurent pour faire émerger une ambiance nouvelle. Comme s'il s'agissait de l'effet d'un fondu enchaîné, pour recourir à un terme cinématographique : une image reste comme figée mais s'efface subtilement et, pendant que l'effet est en branle, une autre image s'affiche lentement jusqu'à éclipser totalement la première. Ce phénomène rend difficile la tâche de fixer les limites temporelles exactes d'une ambiance de vie, certains phénomènes pouvant se pérenniser pendant longtemps. Plus la période considérée est longue, plus il est possible de situer les limites d'un ordre biographique. L'inverse est aussi vrai, c'est-à-dire qu'il est d'autant plus difficile d'établir les bornes temporelles d'un ordre biographique que la période considérée est courte. A la prise de connaissance des modes de vie de l'enfant dans la société des adultes (Ariès, 1973) et les éléments d'histoire des pratiques éducatives à l'égard des élèves et des étudiants (Prairat, 1994) au cours de la période médiévale, on peut plus ou moins facilement identifier les traits distinctifs de l'ordre biographique qui prévalait en France par rapport à celui qui y a émergé à l'époque post-moderne. Globalement, il est relativement facile de différencier l'ambiance de vie qui régnait au sein de ce même pays au Moyen-âge de celle qui y régnait à la Renaissance, au siècle des Lumières, etc. Par contre, il sera plus difficile de déceler les traits caractéristiques de l'ordre biographique qui s'établit dans cette même société depuis les années 1980 jusqu'à nos jours.

En fait, il existe des mutations constantes au sein des sociétés, des pratiques entretenues par des individus d'une même génération mais qui disparaissent avec le temps sous l'effet de l'émergence d'autres pratiques. En Haïti, il est très peu probable que des jeunes nés vers la fin des années 1990 utilisent des lettres, à la manière des anciens, pour échanger des mots d'amour. En effet, ces jeunes ont grandi dans une période où il y a eu dans le monde et au pays de rapides et grandes avancées dans le domaine de la téléphonie mobile dont l'usage a été massifié. Les jeunes alphabétisés ont développé l'habitude de communiquer par des SMS et, actuellement, à partir de tous les réseaux sociaux auxquels ils accèdent. Dès lors, on comprend le fait qu'un même individu peut être à mi-chemin entre deux ordres biographiques simultanément, que dans son parcours de vie il soit au prises avec les influences de plusieurs pratiques et tendances.

Voilà un puissant outil théorique permettant de cerner la manière dont les sociétés, dans leurs mouvances et leurs nuances les plus subtiles marquent les individus de leur sceau en fonction des temps et circonstances qui rythment leur dynamique. Il sert de boussole pour mieux orienter un travail de réflexion dont l'objectif est d'examiner la question de subjectivation dans un contexte social particulier. C'est pourquoi j'ai jugé nécessaire d'y apporter, à l'avance, des éléments de précision et de clarification, de telle sorte que je puisse faire ressortir, plus loin, le lien existant entre les principales tendances caractéristiques de la société haïtienne actuelle et la dimension de subjectivation de la pratique du rap. Avant d'établir ce lien, il importe de regarder de plus près ces dites tendances. Il s'agit, en réalité, d'une grille de lecture pour situer et comprendre les principaux traits de la société haïtienne et leurs potentiels effets sur le devenir des individus. Dans ce qui va être développé à travers les lignes suivantes, l'accent sera mis surtout sur quelques caractéristiques que l'on peut reconnaître à la société haïtienne actuelle en observant et en analysant les moyens mis en œuvre par les individus devant la situations difficiles qui sévissent dans le pays. Je tente de limiter mes propos à quelques phénomènes observés dans ce pays sur une période de trois décennies, soit de 1986 à 2016.

Chapitre 6 : La société haïtienne : les lieux d'un ordre biographique déconcertant

« Kou m tande pwoblèm peyi m, m santi m dezole »
(Le groupe Koudjay)

[Quand j'entends parler des problèmes de mon pays, je me sens affligé]

Précédemment, j'ai présenté un ensemble de faits concernant la situation d'Haïti. Si ces données permettent au lecteur de se faire une idée de la situation générale d'Haïti à l'heure où nous sommes, leurs incidences sur les pratiques de vie des individus restent à explorer. Certaines questions demeurent pendantes. Comment les individus, par exemple, se positionnent-ils, en tant qu'acteurs autonomes, face à cette situation souvent qualifiée de chaotique ? Comment conçoivent-ils leur avenir selon l'ambiance générale de vie qui prédomine actuellement dans ce pays ? Quels enjeux sociétaux et politiques accompagnent les stratégies adoptées par les individus pour mener — ou pour chercher à mener — une vie juste, bonne et belle ? Autant d'interrogations qu'il reste à approfondir si l'on veut déblayer le terrain avant de pouvoir aborder la question du devenir sujet dans le contexte en question. Partant des éléments contextuels déjà évoqués au chapitre quatre et en faisant référence au contenu de la notion d'ordre biographique, je suis arrivé au moment où je dois approfondir ces questions. Dans cette partie, je me penche sur trois traits principaux de la société haïtienne contemporaine. Je veux parler précisément de ce qu'il convient d'appeler l'expérience de l'abandon, un imaginaire de partance et la production d'un soi souffrant. Parmi tant d'autres, ces traits constituent trois tendances fondamentales caractérisant un ordre biographique que l'on peut envisager en termes de déroute, de désappointement voire de honte, eu égard à la manière dont les individus vivent la situation générale d'Haïti. Quelle meilleure posture permettrait d'observer ces caractéristiques sinon celle qui consiste à jeter un regard sur les attitudes, comportements et les logiques d'action des individus ? Ces tendances méritent d'être

analysées. Dans les parties suivantes, je vais tenter de le faire. Nécessitant chacun un travail systématique d'approfondissement, les trois traits que je viens de mentionner sont présentés séparément, même s'ils entretiennent une étroite interrelation entre eux.

6.1 L'expérience de l'abandon

A observer les modes de relations établies entre une très grande proportion de la population haïtienne et l'État haïtien, on peut parler, dans une large mesure, d'un phénomène d'abandon, compris au sens d'un désistement des gouvernants dans leur mission de planification du bien-être collectif, les individus étant ainsi renvoyés à eux-mêmes pour se débrouiller afin de survivre, à défaut de pouvoir mener une vie souhaitable. L'abandon est entendu au double sens de l'inaction ou de l'indifférence de l'Etat haïtien et de la situation dégradante qui en découle, c'est-à-dire celle dans laquelle vivent la majeure partie de la population haïtienne. Comme François Dubet (1994 : 92) l'entend, le terme d'expérience réfère à la fois aux activités des individus, à leur capacité critique et à une distance qu'ils peuvent prendre par rapport à eux-mêmes. J'emploie le terme d' « expérience de l'abandon » pour désigner à la fois les modes de pratiques, de savoir-résister mis en œuvre par des gens pour parvenir à vivre dans le contexte d'une détérioration multidimensionnelle de leurs conditions d'existence, les structures de l'État se révélant indifférentes ou impuissantes, et la manière dont ils perçoivent et éprouvent émotionnellement leur vie dans cette condition. Précédemment, Lenz Jn-François (2011) a fait usage de cette notion dans le cadre de ses analyses autour de la construction identitaire d'un groupe de jeunes vivant au Bel-Air, un quartier populaire de Port-au-Prince. Je pense que cette notion peut traduire ce que vivent d'autres catégories sociales dans leur rapport avec l'État haïtien.

Il faut considérer divers faits et pratiques établis en Haïti pour comprendre l'expérience de l'abandon. Dans cette considération, l'accroissement constant de la population ne manquera pas d'attirer mon attention. Mais c'est surtout les représentations et attitudes liées à l'augmentation de la population qui m'interpelle le plus. Depuis le XIX^e siècle, il existe dans ce pays une valorisation de la procréation. Cette valorisation se laisse déceler surtout à travers des adages qui, dans les pratiques de vie, deviennent de véritables principes d'action. Je peux

citer des proverbes comme « *Pitit se baton vyeyès.* » (Les enfants sont des « bâtons de vieillesse ».), « *Bourik fè pitit pou do l poze.* » (En tant que bête de somme, l'âne procrée pour se reposer un jour.), « *Se Bondye ki bay pitit.* » (Les enfants sont des dons divins.), « *Pitit se richès malere.* » (Les enfants constituent la richesse des pauvres.), etc. Jouant un rôle prépondérant dans la vie des gens en Haïti, l'Église — sous ses diverses dénominations (catholique, pentecôtiste, baptiste, adventiste, témoins de Jéhovah, etc.) — contribue grandement à cette valorisation en soutenant, auprès des fidèles, l'idée selon laquelle un enfant est un don divin confié à la bienveillance d'un parent et, surtout, en interdisant les pratiques de contraception les plus connues comme l'usage des préservatifs, la ligature des trompes, l'avortement, etc. Dans ce climat, beaucoup d'enfants naissent sans que leurs géniteurs et génitrices puissent répondre adéquatement à leurs besoins les plus élémentaires.

Or, en matière de politique de population, l'État haïtien ne dévoile aucun projet d'envergure. Entre temps, les naissances arrivent à flots continus au point où, selon une projection de population basée sur le recensement général réalisé par l'Institut haïtien de statistique et d'informatique (op.cit.), en 2015, Haïti contient 10 911 819 habitants pour une superficie de 27750 km², soient 393 habitants par km², un indice synthétique de fécondité de 4 enfants par femme (en milieu rural) et de 3 enfants par femme (en milieu urbain). Cette même population se compose de 52 % de femmes et les jeunes de moins de 21 ans représentent plus de sa moitié. L'État haïtien, par le biais de ses fonctionnaires, doit composer avec ces paramètres en vue d'offrir un cadre de vie adéquat à la population.

C'est justement au niveau des réponses qui devraient être proposées face à ces faits que l'on peut observer le phénomène d'abandon. Déjà, l'État haïtien peine à doter ses ressortissants des papiers d'identité. Nombreux sont des enfants qui naissent, grandissent, deviennent adultes sans un document d'identité qui puisse faire état de leur appartenance à la nationalité haïtienne. Le Groupe d'appui aux rappatriés & réfugiés (GARR) fait tout un travail de plaidoyer pour porter les dirigeants à résoudre le problème criant qui existe en matière de l'état civil en Haïti. Beaucoup de parents, surtout ceux qui habitent les zones rurales, obtiennent un acte de naissance pour leur enfant au prix de nombreuses péripéties. Cet enfant devenu adulte, au moment où il doit régler quelques questions administratives, fait souvent face à des agents de la fonction publique qui lui font savoir que son acte de naissance n'est pas valable car n'étant

enregistré nulle part. C'est à ce moment-là qu'il doit entreprendre des démarches pour se faire enregistrer dans le registre des archives nationales : contacter un avocat pour obtenir un « jugement » qui puisse faciliter le reste du processus d'obtention des papiers d'identité. Dans ce même ordre d'idées, on peut observer qu'il est relativement difficile à un Haïtien d'obtenir des papiers d'identité, sauf à ceux qui ont des contacts suffisamment bien placés pour leur faciliter la tâche. Obtenir de simples papiers comme un document contenant le numéro d'identité fiscale, un timbre, ou même payer des taxes est un véritable casse-tête. Cela peut prendre d'énormes heures à l'intéressé. Il est donc évident que l'État haïtien ne permet pas à tous ses ressortissants de bénéficier des services de qualité. Ceux-ci sont obligés de composer avec ce fait soit en acceptant les services tels qu'ils sont offerts, soit en s'y dérochant volontairement, faute de temps ou de moyens financiers, en attendant le jour où ils auront vraiment l'obligation d'endurer les péripéties que cela coûte d'avoir des papiers officiels dans ce pays.

Si au niveau des services fournis par l'État haïtien on peut constater que les ressortissants haïtiens sont traités avec un manque flagrant de considération, c'est surtout leur nonaccès à des avantages sociaux qui constitue l'indicateur fondamental de l'expérience de l'abandon. En effet, en Haïti, il n'existe pas de système de protection sociale pour tout le monde. Les employés de la fonction publique et de certaines entreprises privées peuvent bénéficier des services d'assurance maladie et de pension après la retraite. Mais ce type d'avantages est réservé à une très mince frange de la population haïtienne. Une étude commanditée par le Bureau international du travail en Haïti a révélé que seulement 3.3% de la population haïtienne bénéficie du système de protection sociale qui existe dans le pays (Mathieu, 2000). Cette donnée prouve que les dictons précités correspondent à une certaine forme de réalisme dans le contexte socio-économique et politique du pays: ne pouvant plus travailler à cause de sa vieillesse, une personne va être prise en charge par ses enfants ; si elle n'en a pas, elle est soutenue par d'autres membres de sa famille. Certes, il y a un système de pension pour les retraités, une caisse d'assistance sociale pour les plus démunis et des « asiles communaux » pour les vieillards pauvres. Mais, comme l'a montré cette étude, très peu de personnes sont éligibles pour bénéficier de ces aides. On reste sceptique face à ce type d'aide, lorsque l'on tient compte de la montée du prix de première nécessité en Haïti. Combien sont-

ils, ceux qui, étant retraités, parviennent à vivre convenablement de la pension dont ils bénéficient ? Un fait est donc certain : en Haïti, les structures de l'État ne se font pas vraiment sentir auprès des personnes âgées surtout dans les zones rurales où les paysans passent leur vie sans avoir un emploi formel. Un paysan ou même un citoyen qui habite dans des quartiers pauvres, dans sa lutte quotidienne pour la survie de sa famille, ne peut donc que placer son espoir dans sa progéniture qui, selon lui, le délivrera de la misère un jour s'il en a la possibilité. C'est pourquoi beaucoup de parents haïtiens s'efforcent de consentir d'énormes sacrifices pour leurs enfants ; dans leur appréhension, la réussite de l'enfant signifie la leur également.

Il faut surtout analyser le train de vie des populations les plus vulnérables pour comprendre les modalités d'expression de leur délaissement par les instances étatiques. Puisque, en réalité, l'État ne parvient pas à créer suffisamment de conditions nécessaires pour permettre aux citoyens de vivre et de se réaliser, ceux-ci empruntent diverses voies pour y parvenir. Ainsi peut-on constater l'emploi d'un ensemble de stratégies surprenantes de survie dans ce pays.

L'indifférence des gouvernants, il faut le remarquer, se manifeste de manière générale, face à toutes les formes de dégradations que connaît le pays. Hormis l'absence des programmes d'assistance visant les familles, le développement et la pérennité d'autres phénomènes se révèlent comme les signes du détachement des hommes et femmes politiques du pays. Ici je m'arrête particulièrement aux diverses formes d'investissement que connaissent des espaces publics comme des terrains restés libres et les rues des villes depuis plusieurs décennies. En effet, faute de logements sociaux adéquats, les périphéries des villes sont envahies par des populations en quête d'un endroit où habiter. Pris dans leur ensemble, les constructions qui se réalisent de manière anarchique donnent à voir des maisonnettes empilées les unes sur les autres, les gens ne laissant généralement qu'un couloir relativement étroit pour accéder à leur demeure. A certains endroits des bidonvilles comme Cité Soleil, Cité-Lescot, Grand-Ravine, Belle-Air, Solino, Descayos ..., il est très courant d'observer le rapprochement qui existe entre êtres humains, animaux, piles d'immondices, mares d'eaux puantes.

Dans les marchés publics, les produits de toutes sortes s'étalent dans de mauvaises conditions d'hygiène ; aucune instance étatique n'intervient pour changer cette donne. Le

marché de la Première Avenue, quartier de la commune de Port-au-Prince peut particulièrement en témoigner.

Les dirigeants du pays sont bel et bien au courant de ces situations-là qui s'observent sans un grand effort. Il n'y a, à proprement parler, aucun projet d'envergure de la part de l'État haïtien qui viserait à résoudre le problème de logement dans le pays. Devant une telle espérance, les plus pauvres continuent de vivre leur vie tranquillement entre des murs de bétons, pour les plus capables, et des taudis souvent recouverts de tôles rouillés et trouillés. Extrêmement pauvres, d'autres se contentent de leur demeure super modeste, fait de bâches et de cartons, au vu et au su des dirigeants haïtiens.

A Port-au-Prince, Mornes l'Hôpital et Jalousie sont deux exemples flagrants de bidonvilles qui se sont développés de manière accélérée depuis la fin des années 1980 parallèlement au défilé du grand nombre de gouvernements qu'il y a eu au cours de cette même période. Couvrant une très grande partie de la chaîne de montagnes, ces deux bidonvilles se rencontrent pour offrir un tableau présentant des maisons incroyablement entassées.

Il n'y a pas que les périphéries des villes haïtiennes qui soient investies ; les rues constituent également des lieux où l'on peut constater de fortes concentrations de populations. Une seule différence s'impose cependant : si les villes s'agrandissent et se transforment en de grandes agglomérations anarchiquement construites, c'est pour loger les populations, pour leur donner un endroit où se reposer la nuit. Tandis que, pendant la journée, à ces mêmes individus, les rues des villes servent de cadre pour commercer, brasser, se mettre en mouvement afin de trouver de quoi continuer à vivre, lors même que ce soit une *vie au rabais* dans cette île aux mille problèmes, pour paraphraser Evelyne Trouillot (2010 : 7) dans son roman *La mémoire aux abois*. L'investissement de ces espaces publics est à la fois un indicateur et une conséquence du désœuvrement des autorités haïtiennes.

En tant que lieu habité (Magne, 2012), espace fondamental du changement social et spatial, un territoire de l'innovation matérielle et sociale (Augustin & Favory, 2010), les villes haïtiennes, durant ces dernières décennies, sont devenues des lieux d'ancrage et de figuration de la misère de populations urbaines. Elles connaissent de constantes mutations dans leurs formes matérielles et sociales ; les divers modes d'investissement qu'elles rencontrent contribuent à leur constante re-configuration. Mis à part la transformation des trottoirs en marchés publics quasi-permanents, trois pratiques particulières peuvent être envisagées comme

l'expression des transformations que subissent les rues dans les villes haïtiennes, notamment à Port-au-Prince, surtout pendant les deux dernières décennies : le commerce ambulants, l'établissement et l'essor des *bèfchenn*¹¹⁰ qui s'impose comme un métier à part entière, les services de taxis motos.

A bien observer, les rues haïtiennes, surtout les plus achalandées, sont des espaces multifonctionnels servant parfois de terrain de football ou de basketball — lors des moments d'accalmie —, d'espace de jeux (dominos, cartes, etc), de voies pour brouettes, motocyclettes, bicyclettes, voitures, camions et piétons, ces derniers ne trouvant pas nécessairement de trottoirs pour marcher. Beaucoup de routes n'offrent pas cette possibilité, en tout cas; celles qui l'offrent sont très souvent envahies par des activités commerciales. Dans un tel contexte, les rues deviennent des espaces de combats et de négociation entre conducteurs, commerçants, transporteurs et piétons, les règles de la circulation laissant très souvent leur place à d'autres règles implicites créées entre ces usagers. Il faudrait observer ce qui se passe dans une rue très fréquentée de Port-au-Prince pour s'en convaincre. Hormis des mendiants (adultes, enfants), un observateur rencontrera probablement des marchands ambulants qui, faisant des va-et-vient entre des véhicules qui roulent, offrent des produits divers : produits destinés à une consommation rapide (biscuits, bonbons, gomme à mâcher, boissons gazeuses, bidons ou petits sachets d'eau, etc), produits d'entretiens pour les véhicules, des lunettes de soleil, voire des outils utilisés pour l'entretien des maisons et des cours (pinces coupantes pour débrancher les arbustes). Les conducteurs d'automobile sont obligés de composer avec la présence de ces marchands ambulants qui s'imposent dans cet espace public comme les enfants des rues le font depuis les années 1990.

Dans les années 1990, à Port-au-Prince, il y avait des *bèfchenn* isolés qui encourageaient les passagers à monter dans un *tap-tap*¹¹¹ ou dans un bus. Il paraissait même bizarre de les voir en train de crier. Certains badauds s'amusaient même à imiter leurs cris : « *Delmas, Delmas, Delmas !* », « *Léogâne, Léogâne, Léogâne !* », « *Ayopò yo !!!!* ». On peut se rendre compte que, aujourd'hui, cette pratique s'impose comme un vrai métier de rue dans les grandes villes haïtiennes. Cette activité s'incruste désormais dans la dynamique quotidienne

¹¹⁰C'est un mot créole haïtien qui désigne celui qui crie pour attirer des passagers vers un véhicule privé de transport en commun.

¹¹¹Véhicule en forme de pick-up dont l'arrière est aménagé de deux bancs parallèles et d'une toiture, le *tap-tap* est couramment utilisé en Haïti à des fins de transport en commun.

des rues. Ce n'est plus une bizarrerie. Cette pratique s'est généralisée progressivement pour devenir un gagne-pain à de nombreux jeunes de sexe masculin, parmi lesquels d'anciens enfants des rues. Le travail du *bèfchenn* ne consiste pas nécessairement à renseigner les passagers sur la destination des véhicules de transport en commun — les usagers étant habitués aux circuits — mais plutôt à les encourager à y monter. C'est en quelque sorte, une forme de marketing de rue. Le véhicule une fois rempli, le conducteur paye le *bèfchenn* au prix du trajet ; il lui donne un montant égal à celui qu'un passager doit payer. Parfois, le conducteur n'a pas de choix : pour garer dans un point afin de trouver des passagers, il faut accepter le service du *bèfchenn* même si, visiblement, celui-ci n'est pas d'une grande utilité dans le chargement du véhicule. Il serait intéressant qu'il y ait des travaux de recherche en sciences humaines et sociales qui examinent en profondeur cette pratique de rue en Haïti.

Il existe une autre pratique de rue qui constitue une conséquence ou une réponse face à l'expérience de l'abandon en Haïti : le développement fulgurant à Port-au-Prince, des services de taxis-motos depuis la fin des années 2000. Bien des années avant, il y avait une certaine habitude à l'usage des motocyclettes dans quelques villes comme le Cap-Haïtien, les Cayes, les Gonaïves, Jérémie, etc. A Port-au-Prince, la circulation des motocyclettes était rare jusqu'au début des années 2000. Mais vers le milieu de cette décennie, timidement, le nombre de motocyclettes ont commencé à augmenter en raison du développement des services de taxis motos, manière apparemment facile de résoudre des problèmes d'embouteillage dans plusieurs communes de la zone métropolitaine de Port-au-Prince. Actuellement, les rues de la ville regorgent de ses taxis motos garés à tord et à travers des recoins les plus improbables ; ils circulent entre voitures et camions, transportant bébés, jeunes et vieillards. Parallèlement, il y a des motocyclettes offrant un service privé à ceux qui en ont le désir et les moyens nécessaires. La circulation des motocyclettes à Port-au-Prince donne du fil à retordre aux autorités haïtienne parce qu'elle occasionne deux grands problèmes de sécurité. En effet, par le fait même que beaucoup de motards conduisent mal, ils mettent leur vie et celle de leurs clients en danger. Le service de circulation routière de la Police nationale prend parfois des mesures pour réduire les risques de dangers liés à la conduite des motocyclettes en Haïti. Mais le problème reste entier. Le plus souvent, les débats concernant la circulation de ces véhicules se réaniment dans les médias suite à des cas d'assassinat commis par des individus circulant à motocyclettes.

C'est le deuxième problème de sécurité que pose l'usage de ces véhicules, du moins à Port-au-Prince.

Ces différentes pratiques dont je viens de faire état contribuent à configurer l'ordre biographique existant dans les milieux urbains ; entre autres, elles constituent des indices de l'expérience de l'abandon dont atteste le rapport de l'État haïtien avec une très grande proportion de la population haïtienne, celle qui vit dans la misère les zones rurales et dans divers quartiers pauvres des zones urbaines. A bien des égards, ces stratégies de survie cadrent bien avec un slogan qui tend à s'imposer en tant qu'un vrai principe de vie en Haïti depuis la fin des années 1990 : « nager pour sortir ». Cette expression est d'autant plus significative qu'elle serait provenue à la fin des années 1990 de René Préval, alors chef d'État, face l'extrême complication de la situation d'Haïti. Elle a été vite reprise dans le langage courant. Comme on peut le remarquer, « nager pour sortir » est une figure de style exprimant l'image d'un naufrage; c'est une autre manière de nommer une situation de péril devant le détachement et l'inaction des autorités de l'État. Cette formule signifie que les individus sont renvoyés à eux-mêmes pour trouver leurs moyens d'action afin de sortir de cette situation extrêmement difficile. C'est donc une injonction désespérante qui renforce la déresponsabilisation de l'État en même temps qu'elle en est l'expression. « Nager pour sortir » suppose, en effet, des logiques de la débrouille au cœur d'un combat au quotidien pour résister. La débrouillardise rime bien avec un néologisme, *brase* (lire brasser), qui finit par s'imposer dans le langage courant et dans la dynamique de vie de beaucoup d'individus surtout dans les quartiers populaires (Jean-François, op.cit.). Cette expression peut être envisagée comme une porte ouverte sur diverses formes de stratégies de survie. Ainsi peut-elle impliquer la recherche d'une intégration dans l'administration publique afin de pouvoir *se défendre* car dans ce difficile contexte socio-économique il est plus qu'obligatoire d'avoir sa place (De Gaulejac & Leonetti, 2008), de la garder ou, à défaut, de l'espérer ; sinon c'est la déchéance de l'individu. D'autres qui n'ont pas d'emploi vont essayer de se débrouiller au sein même des structures de l'État, en proposant en parallèle leurs services aux usagers désireux d'être desservis plus rapidement qu'ils ne le seraient s'ils s'adressaient directement à des agents de la fonction publique.

Pour *sortir*, un acteur peut également s'appuyer sur un politicien puissant qui lui permet de jouir de certains avantages matériels, financiers et/ou sociaux. Aussi la politique devient-

elle de plus en plus l'un des horizons de délivrance en Haïti ; c'est une manière de se mettre à l'abri de la faim et de la pauvreté dans le contexte de la pratique d'une politique du ventre (Bayart, 1989). C'est donc un lieu de réalisation de soi en termes de projets financiers et de mobilité sociale où l'acteur, en cherchant constamment à consolider son réseau de relations et de pouvoir, veut assurer le plus possible les moyens de sa vie dans un contexte de rareté, de vulnérabilité et d'imprévisibilité.

Hormis la pratique de la débrouille, les populations adoptent d'autres réponses face à leur abandon. En matière de sécurité publique, par exemple, tout un ensemble de mesures sont adoptées pour se protéger contre les assauts de toutes sortes lors des moments de crises. On peut constater que la plupart des murs de clôture des maisons des zones dites résidentielles sont couronnés de rangées de barbelés en plus d'avoir une hauteur qui empêche de voir les cours, voire parfois les maisons. Ainsi la ville devient-elle comme un camp militaire, barricadée et repliée sur elle-même. Ces mesures de sécurité se sont progressivement développées depuis la fin des années 1980 et coïncident avec la montée intermittente du climat d'insécurité dans les villes, au rythme des conflits politiques, du banditisme, de l'exacerbation du kidnapping (à partir de 2004), etc. Les habitants de certains quartiers populaires de Port-au-Prince sont habitués à l'organisation de ce qu'ils appellent des « brigad vililans » (brigade de vigilance) pour se défendre contre des gens armés qui y semaient le trouble au cours de la nuit surtout entre la fin des années 1980 et le milieu des années 1990.

Voilà, en gros, quelques faits et pratiques que l'on peut évoquer comme signes de ce que j'appelle une expérience de l'abandon en Haïti. Ce sont des pratiques de vie qui surviennent à la fois comme expressions et corollaires de l'indifférence et de l'inaction des gouvernants. Elles consistent à pallier les manques là où l'État haïtien devrait intervenir pour poser des actions concrètes afin d'apporter des solutions. Plus il y a des manques, plus il y a des propositions de réponse par la population. Quand une population se trouve devant un système judiciaire qui a du mal à rendre une justice effective, il est logique qu'elle soit encline à adopter des mesures pour se protéger. Très souvent, ces mesures ne cadrent pas avec ce que prescrivent les lois de ce pays. Ainsi se retrouve-t-on dans une situation chaotique qui entraîne un climat quasi-général d'insécurité et d'incertitude. Je pourrais pendre des exemples dans un autre domaine-clé comme l'éducation. Je n'ai donc pas repéré toutes les pratiques mises œuvres en Haïti en lien avec l'expérience de l'abandon. Les situations évoquées suffisent à

corroborer empiriquement ce fait qui constitue l'un des paramètres importants de l'ordre biographique valide en Haïti à l'heure actuelle. Parallèlement à cette expérience d'abandon, il existe un phénomène connexe, complexe, tout aussi important à considérer pour comprendre l'ambiance de vie qui prévaut en Haïti à l'heure actuelle. C'est ce que je vais développer tout de suite dans les lignes suivantes.

6.2 Un imaginaire de partance

*« Yo pa t menm gen yon destinasyon
Yo sou dlo, sou kont vag, sou kont van
Nèg sa yo te gen yon sèl vizyon :
Kite Ayiti fè kap yo pran van pou y ale »
(Bélo, Istwa dwòl)
[Ils n'avaient même pas une destination
Ils étaient sur la mer, à la merci des vagues et du vent
Ces gars n'avaient qu'une seule vision :
Quitter Haïti, mettre du vent dans leur voile pour partir]*

L'une des conséquences de la détérioration constante des conditions de vie en Haïti, c'est de porter de nombreux individus à chercher, de manière effrénée, un autre espace de vie qui puisse leur garantir une certaine sérénité. Il se trouve que, aux yeux de la majeure partie de la population, ce sont les pays étrangers qui offrent ce cadre de vie autre. Devant leur situation sociale et économique si difficile, partir devient l'une des plus importantes options qu'ils puissent adopter dans leur vie. Ainsi l'importance de l'ailleurs se trouve-t-elle amplifiée : coûte que coûte, il faut trouver un autre endroit pour vivre. L'ailleurs devient, en quelque sorte, un incontournable horizon de délivrance dans cette situation de sauve-qui-peut. C'est l'ensemble des attitudes, des représentations et des choix des individus en lien avec ce phénomène d'émigration que je compte analyser sous l'expression d'« imaginaire de la partance ». Ma réflexion se fonde sur des matériaux composites, constitués de données d'observation de la vie quotidienne, des textes de musique, des articles de presse, des recherches empiriques menées en sciences humaines et sociales, etc.

A vrai dire, depuis la première moitié du XX^e siècle, Haïti joue le rôle d'un important réservoir de main-d'œuvre pour d'autres pays de la Caraïbe, notamment pour Cuba et la République Dominicaine, dans le contexte d'une domination américaine dans la région (Pierre-

Charles, op. cit., p. 51-56). Une première vague d'émigrés devaient rendre utile leur force de travail dans des usines de production dont la mise en œuvre était orchestrée par les États-Unis d'Amérique.

A partir du début des années 1970, un phénomène important a émergé : le débarquement des *boat people* haïtiens sur les côtes de la Floride (Icart, 1987). Dans le langage courant, cet anglicisme est utilisé pour désigner des voyageurs clandestins qui empruntent des embarcations de fortune à la recherche de meilleurs endroits pour vivre.

Depuis plusieurs décennies, ce type de voyage est devenu une activité récurrente en Haïti. Dans le créole haïtien cette pratique s'appelle *kannètè*. C'est une pratique qui rencontre une certaine généralisation en Haïti ; son intensité varie épisodiquement, en fonction du climat économique et politique qui règne dans le pays dans un contexte donné. En tant qu'activité illicite et clandestine, il est très difficile de dénombrer avec exactitude le nombre de personnes qui ont laissé Haïti par cette voie. Mais on peut parler en termes d'approximation : au milieu de l'année 1981, le Service américain d'immigration et de naturalisation estimait à 45.000 le nombre d'Haïtiens qui étaient arrivés aux États-Unis par voie illégale (Dewind & Kinley III, Op.cit, p. 11). On connaît les endroits où se dirigent ces bateaux de fortune. Les voyageurs visent les côtes des États-Unis ou des États de la Caraïbe comme le Bahamas, les îles Turks et Caïcos, le Porto-Rico, les îles Vierges, etc.

Depuis les années 1980, il existe une certaine sensibilisation qui vise à décourager les intéressés à prendre cette voie pour quitter le pays. Cette sensibilisation se fait, entre autres, à travers des textes de musique populaire écrits par des artistes interpellés par la question. Le caractère extrêmement dangereux et risqué de ce voyage est souvent mis en exergue : manque de résistance et surcharge des bateaux, précarité des conditions de voyage (manque de provisions, absence de gilets de sauvetage, etc), absence de garantie d'une arrivée à l'endroit visé, etc.

*Canter*¹¹² reste l'une des premières musiques traitant de ce risque. Elle contient des propos si convaincants :

« *Ou di w ale Miami/Ou pa konn si w ap rive/Ou kite timoun grangou/pou w ale peye kannètè/Lè w rive nan fon lanmè/kapitèn lage w nan dlo* » [Tu dis que tu vas à Miami/Tu ne

¹¹² Musique chantée par Ti Manno avec son groupe Gemini All Stars. Cette musique a été ajoutée dans une compilation réalisée en France en 2014 par le label AD Music.

sais pas si tu y arriveras/Tu laisses des enfants affamés/Pour aller payer le kanntè/Loin sur les eaux/Le capitaine te jette à la mer]

Dans une annonce circulant de manière quasi-permanente sur les ondes de la radio La voix de l'Amérique en Haïti, il est clairement déconseillé aux auditeurs haïtiens de se risquer à des voyages clandestins pour tenter d'accéder au territoire américain.

Il suffit juste de penser aux conditions de voyage des passagers faisant l'expérience du *kanntè* pour comprendre les risques qu'ils encourent en utilisant ce moyen pour atteindre d'autres terres. A défaut de pouvoir faire parler des gens qui en ont fait l'expérience, on peut s'en tenir à la récurrence des naufrages¹¹³ de petits bateaux transportant des Haïtiens vers des îles de la Caraïbe ou vers les États-Unis. Les nouvelles concernant de naufrages qui font des morts et des disparus relèvent désormais de l'ordre des faits divers en Haïti. En tant que clandestins, même en étant sur le territoire américain, on n'a pas de garantie qu'on va pouvoir y demeurer selon ses vœux. On peut se souvenir encore des foules d'immigrants clandestins haïtiens interceptés par la marine américaine et gardés à la base Guantanamo dans les années 1990 lors de la période de l'embargo imposé sur Haïti par les États-Unis d'Amérique. Beaucoup de ces clandestins ont été déportés en Haïti, le gouvernement américain les ayant jugés non qualifiés pour avoir l'autorisation de rester aux États-Unis (Dewind & Kinley III, op.cit, pp. 11-15)

Celui qui se lance dans un projet de *kanntè* sait qu'il joue pile ou face, c'est-à-dire qu'il risque de mourir en cherchant à rentrer par cette voie au pays visé. Il semble exister une certaine conscience du danger existant et que c'est de manière résolue que la personne risque sa vie pour la gagner au lieu de rester les bras croisés et de mourir dans la misère. Dans *Istwa dwòl*, le chanteur Bélo exprime bien ce comportement extrême, mortifère à la limite. Il reporte

¹¹³Le 29 août 2014, la journaliste Nancy Roc a rapporté que, selon une source de la marine dominicaine, un mort et 23 disparus ont été dénombrés suite au naufrage au large de Porto Rico d'un bateau qui transportait des clandestins Haïtiens et Dominicains vers Porto Rico. Voir le lien <http://nancyroc.com/naufrage-au-large-de-porto-rico> (Page consultée le 7 novembre 2014). Le 26 novembre 2013, le réseau Tout Haïti a relayé une information de Radio Canada selon laquelle il y a 10 morts et 30 disparus lors d'un naufrage d'un bateau de *boat people* haïtiens au large de Bahamas. Voir le lien <http://www.touthaiti.com/les-caraibes/2977-10-morts-et-30-disparus-lors-du-naufrage-d-un-bateau-de-boat-people-haitien-au-large-de-bahamas> (page consultée le 7 novembre 2014).

Le 28 juillet 2009, le réseau 24 Heures a rapporté les informations de l'Agence France Presse concernant la mort de 2 personnes et la disparition de 85 autres lors du naufrage d'un bateau qui transportait environ 200 émigrants haïtiens au large des îles Turks et Caïcos. Voir le lien <http://archives.24heures.ch/actu/monde/tragique-naufrage-nombreux-boat-people-haitiens-portes-disparus-2009-07-28> (page consultée le 7 novembre 2014). La liste de ces cas de naufrage est très longue.

les propos de l'un des personnages dont il raconte la mésaventure sur les eaux, dans un *kanntè* en péril :

« *Gen youn ki di pase pou l ta tounen/Li ta pito lage kò l bay reken/Li jèn li nan peyi l li gen de men, chak jou solèy la leve li jwenn li pa p fè anyen.* » [L'un d'entre eux affirme qu'au lieu de retourner dans son pays/il préférerait se jeter aux dents des requins/Il est jeune, il est dans son pays, il possède ses deux mains/Il reste chaque jour à ne rien faire...]

C'est cette même idée qui s'exprime dans le texte du poète Syto Cavé, *Kilè n ap di ase*, chanté par Wooly Saint-Louis :

« *Pito reken vale m tan pousyè kouvri m jouktan li antere m
Pito m kontre lanmò nan chache wout lavi* »

[*Mieux vaut être englouti par un requin que d'être recouvert de poussière jusqu'à y être enterré. Mieux vaut rencontrer la mort en cherchant la route de la vie...*]

Ces deux extraits de textes montrent jusqu'où beaucoup d'Haïtiens sont prêts à aller dans leurs sacrifices pour atteindre un autre pays qui leur offre de meilleures conditions de vie et, également, à quel point ils peuvent être amenés à détester la situation dans laquelle ils évoluent. De manière évidente, Haïti y est représenté comme un espace à fuir à tout prix. Le pays est d'ailleurs désigné comme un enfer à travers des conversations courantes, des textes de musique et des œuvres littéraires. Pour décrire la situation, le groupe Masters a avancé les mots qui suivent dans l'opus *Chanjman*, lequel est devenu un classique :

« *Gen sa ki eseye sove pou wè si vi yo ta chanje/Gen sa ki pran kanntè/Anpil anpil nan yo mouri nan fon lanmè/Gen sa ki rive ki di " Bèni soit l'Éternel ! M kite tè mizè sa a. M kite tè lanfè sa a." »* [Il y a ceux qui essayent de se sauver afin de connaître un changement de vie/Il y a ceux qui prennent des kanntè/Beaucoup d'entre eux meurent au fond de la mer/Ceux qui y parviennent disent : " Bèni soit l'Éternel ! J'ai quitté cette terre de misère. J'ai quitté cette terre d'enfer." »]

Dans son roman *Bèbè Golgota*, Pierre Michel Chéry (2009 :11) prête ce même type de propos au personnage principal Rigal Garil dans une comparaison entre la situation d'Haïti et la détresse des voyageurs sur le petit bateau dans lequel il se trouvait lorsqu'il cherchait à se diriger vers le Bahamas: « *Si gen moun ki te kwè lanfè pi dous pase Ayiti, yo pral aprann apre Ayiti gen lanfè toujou.* » [S'il y a des gens qui pensaient que l'enfer était mieux qu'Haïti, ils apprendront qu'il existe d'autres enfers.]

Qu'elles proviennent des musiques populaires, des articles de presse, des œuvres littéraires et d'autres types de sources, ces données illustrent le lien existant entre la misère qui sévit en Haïti et la propension générale vers l'émigration. Elles portent sur l'immigration clandestine dans d'autres pays.

Mais il existe également, en Haïti, une tendance généralisée vers une émigration massive et légale. En effet, si beaucoup d'Haïtiens risquent leur vie dans des voyages clandestins, de nombreux autres – en quantité peut-être plus importante – parviennent à entrer légalement sur des territoires étrangers, c'est-à-dire en ayant obtenu un visa à cette fin. Puisque le besoin de quitter Haïti se généralise, un visa devient comme une clé magique qui, du moins dans les représentations de plus d'un, permet d'ouvrir les portes de la réussite. Une carte de résidence dans un pays comme les Etats-Unis, la France, le Canada... est perçue par certains comme le signe patent d'une réussite économique. C'est pourquoi en créole haïtien *diaspora* (un natif qui réside dans un pays étranger) incarne dans l'imaginaire populaire, la figure de la réussite économique. Ainsi, les ambassades de beaucoup de pays reçoivent constamment des demandes de visas d'entrée sur leur sol. Si pendant longtemps la plupart des demandeurs, lors des rendez-vous, se massaient particulièrement devant les ambassades des Etats-Unis, du Canada et de la France, depuis la fin des années 2000, on peut constater de fortes affluences devant l'ambassade du Brésil en Haïti. A l'heure actuelle, l'immigration des Haïtiens dans des pays comme le Brésil, le Chili et l'Equateur est en plein essor. Il est très courant de trouver des gens qui font des mises en place pour s'y rendre ou d'autres qui ont des proches ayant déjà une résidence légale dans ces pays.

Découlant de cet empressement à quitter Haïti, cette grande désertion frappe les consciences. Bélo, un artiste qui est particulièrement interpellé par cette question, l'exprime en des mots simples dans *Istwa dwòl*, un morceau auquel j'ai déjà fait référence dans les lignes antérieures :

« *Peyizan ale/Sitaden ale/Komèsan ale/Atizan y ale/Pwofesè ale/Moun anwo ale/Nèg geto ale/Mizisyen yo fin ale vre /Ata ti zwazo ale.../Se peyi a k ap kraze/Nèg sa yo pa gen chwa.* »

[*Des paysans partent/Des citadins partent/Des commerçants partent/Les artisans partent/Des professeurs partent/Des gens d'en haut partent/Des gens des ghettos partent/Les musiciens sont vraiment partis/Même des oiseaux partent...C'est le pays qui se*

détruit/Ces gars-là n'ont pas de choix.]. Dans une autre musique, *Kote moun yo*, ce même artiste s'exprime en des termes qui font penser à des conséquences affectives de cette grande désertion :

« *Kote moun yo o ?/Mwen pa wè moun yo o!/Kote moun ki te enpòtan nan kè m ?/M pa wè timoun ki te grandi avè m...* » [*Où sont-ils ? Je ne les vois plus/Où sont ceux que je portais dans mon cœur ?/Je ne vois pas ceux qui ont grandi avec moi...*]

A mon avis, ce qui s'exprime dans ces derniers fragments de textes, c'est un vide occasionné par l'absence des êtres chers qui sont partis. En fait, dans un tel climat de désertion, il est logique de s'attendre à ce qu'il y ait un certain effritement des liens affectifs entre certains individus, leur présence-ensemble devenant éphémère et aléatoire, dans certaines conditions. Il faudrait seulement mentionner ici, à titre de recul, que les réseaux sociaux permettent de garder des liens très vifs entre les amis, les camarades, les membres d'une famille, etc. Mais on n'a pas nécessairement la possibilité de maintenir les mêmes relations avec les mêmes intensités. Quand des familles entières cherchent à fuir un pays — certaines y réussissant très bien — on s'attend normalement à ce que, dans un avenir pas trop lointain, un ami, un proche ou une connaissance parte définitivement. Après des mois ou même des jours d'absence, on se fait souvent demander si on a été à l'étranger ou non. Dans les couches populaires les plus pauvres, nombreux sont ceux qui s'étonnent du fait que quelqu'un décide de revenir vivre en Haïti après un séjour à l'étranger, surtout s'ils savent que la personne en question n'a pas été forcée d'y retourner, qu'elle a effectivement la possibilité de demeurer légalement dans ce pays étranger.

Ce que l'on peut déduire de tout cela, c'est que bon nombre d'Haïtiens qui vivent actuellement en Haïti y restent seulement parce qu'ils n'ont pas encore la possibilité de partir. Beaucoup d'entre eux attendent leur tour pour partir définitivement. D'autres cherchent à partir en faisant des alliances réelles ou fictives avec des personnes ayant une nationalité étrangère ou un Haïtien qui réside légalement à l'étranger. Bon nombre de croyants, estimant leur chance limitée pour obtenir un visa, adoptent la voie de la prière. Lors des séances de prière dans des églises protestantes à Port-au-Prince, il est très courant de constater que beaucoup de Chrétiens, passeport à la main, implorent le secours divin pour obtenir la chance d'avoir un visa une fois présentés à un rendez-vous dans une ambassade. Ce type de prière qui dure généralement quelques minutes est dirigé par l'officiant qui fait répéter des propos

appropriés aux participants. Un visa obtenu, un croyant se présente au sein de l'église pour témoigner de ce bienfait divin, remercier Dieu et encourager d'autres gens à persévérer dans la foi. Ses faits s'observent facilement dans des églises pentecôtistes en Haïti. C'est dommage qu'il n'y ait pas de données statistiques détaillées qui pourraient nous renseigner d'avantage sur l'imaginaire de partance en Haïti.

On aurait tort de penser que le vif intérêt exprimé en Haïti pour l'émigration est exclusivement lié à des facteurs économiques. Au contraire, les raisons qui portent les individus à désertir le pays sont multiples. Il faut remarquer qu'une atmosphère d'insécurité multidimensionnelle englobe les situations de précarité et de misère qui porte les individus à quitter le pays. Les persécutions politiques, les climats intermittents de terreur généralisée, le banditisme, les crimes organisés, l'impunité et d'autres manquements de l'appareil judiciaire haïtien, l'absence ou le manque d'avantages sociaux, la faiblesse du système de santé et les manquements des services d'assurance, ... sont, entre autres, des aspects importants de ce climat d'insécurité généralisé qui décourage les individus. Sous la dictature des Duvalier par exemple, beaucoup d'intellectuels, de professionnels et de cadres ont été obligés, de force ou de circonstances, de quitter le territoire haïtien (Diederich, 2005). Mais actuellement, nous sommes en présence d'un autre contexte socio-politique.

Cette insécurité multidimensionnelle s'accompagne d'un sentiment d'incertitude qui envahit les acteurs, même ceux qui sont les mieux positionnés socialement et économiquement. Ainsi, vivre dans un pays étranger devient de plus en plus un idéal partagé. Pauvre ou riche, on ne peut pas être sûr de pouvoir continuer à vivre dans ce pays, les conditions de sécurité n'étant pas tout à fait réunies. Même avec un sentiment personnel de réussite économique et social, on ne peut pas être rassuré. On a toujours une préoccupation qui persiste ; elle peut être liée à un besoin de loisir, par exemple. On se pose la question de son avenir et de celui de sa progéniture, du train où se déroule la chose politique. C'est donc un constat que tout observateur peut faire : de nos jours, l'imaginaire de partance prédomine en Haïti ; il atteint tout individu, d'une manière ou d'une autre. Il s'exprime par exemple à partir de cette question incontournable que chacun se pose à un moment ou à un autre du déroulement de sa vie en Haïti : partir ou rester ? Assurément, cette question ne se pose pas de la même manière pour tout individu ; sans doute, elle n'a pas la même récurrence et la

même nécessité pour tous. Elle ne rencontre pas les mêmes réponses chez tous et toujours. Mais elle reste inéluctable dans l'ordre biographique qui prévaut actuellement en Haïti.

Puisque le besoin de partir est relativement pressant et envahit d'avantage d'individus, un « visa » gagne en valeur pour tous, riches ou pauvres. Il est essentiel, en effet, de pouvoir se rendre quelque part ailleurs, Haïti évoluant dans une insécurité dont on est presque convaincu qu'elle est insurmontable. C'est pourquoi on voit dans le visa ou dans la carte de résidence d'un pays étranger un atout à mettre à ses côtés, même si on gagne sa vie plus ou moins décentement en Haïti. C'est une clé permettant de s'échapper, du moins pendant un certain temps, lorsque le pays est *chaud*, comme on dit dans une expression très courante en Haïti.

De toute façon, l'émigration figure parmi les meilleures options concernant les avenir ; plus d'un se représentent leur réussite ailleurs, même s'ils vivent encore au pays. Hormis la situation de pauvreté qu'ils s'efforcent de fuir, beaucoup d'Haïtiens cherchent à surtout à pouvoir bénéficier des soins de santé, à résider sereinement dans un pays plus sécuritaire en termes de justice et de cadre de vie, etc. Aussi constate-t-on un mécanisme essentiel au fondement du phénomène de dispersion dont j'ai parlé dans les lignes précédentes : les individus éprouvent des grandes difficultés à se projeter, sur le long terme, dans un avenir figuré au pays à *désserter*. C'est dans ce cadre qu'il faut situer par exemple cette propension répandue en Haïti où des femmes (c'est aussi une affaire d'hommes) issues des classes moyennes haïtiennes à accoucher dans un pays étranger — moyennant un visa d'entrée sur le sol visé — afin de permettre à leur progéniture d'avoir une autre nationalité et donc, pense-t-on en tout cas, des garanties pour un avenir plus rassurant. C'est une question de société qui doit se poser de manière sérieuse en Haïti.

Néanmoins, même s'il se généralise, l'imaginaire de partance ne doit pas masquer le sentiment d'appartenance et d'attachement qu'un individu peut éprouver face à son pays. L'*ailleurs* est incontournable certes — ne serait-ce qu'en termes de la place qu'il occupe dans les questionnements concernant l'avenir d'un individu. Mais en dépit des problèmes de tout type, il existe, dans cette réalité haïtienne si complexe, des ressorts qui accrochent les individus, une sorte de ciments identitaires pouvant attirer même ceux qui font l'expérience de vivre ailleurs. Un certain nombre d'individus restent attachés à leur pays, y demeurent même en ayant la possibilité de résider à l'étranger ; ce sont ceux qui se donnent des raisons

pour toujours devoir lutter afin de rester dans leur pays. Il y a en eux un irréductible qui les portent à vouloir rester en Haïti, même si, aux yeux de plus d'un, cette décision peut sembler inconséquente et mortifère.

En quelques lignes, voici une présentation de l'imaginaire de la partance qui prédomine actuellement en Haïti. Fait important à considérer, cet imaginaire se combine de manière cohérente à d'autres données et participe ainsi à la configuration de l'ordre biographique qui existe en Haïti. Je tente, à présent, de présenter une autre tendance dominante de ce même ordre biographique dans lequel prennent sens les comportements, expériences et les sentiments des individus ; il s'agit de ce que je peux dénommer la production d'une identité en souffrance.

6.3 La production d'un soi souffrant

« A chaque moment du temps, à côté de ce que les gens considèrent comme naturel de faire et de dire, à côté de ce qu'il est prescrit de penser..., il y a toutes les choses sur lesquelles la société fait silence et ne sait pas qu'elle le fait, vouant au mal-être solitaire ceux et celles qui ressentent ces choses sans pouvoir les nommer. »

(Annie Ernaux)¹¹⁴

Dans le champ des sciences humaines et sociales, il existe une abondante revue de littérature permettant de rendre compte de la manière dont les contextes socio-historiques et culturels, les institutions établies par et entre les hommes et les femmes, les situations et événements...contribuent à *fabriquer* les individus qui, de leur part, détiennent la capacité de participer à leur propre façonnement et de donner sens à leurs expériences singulières. Au chapitre précédent, j'ai vu à quel point la notion de socialisation est utile pour traduire ce phénomène de *production* des individus et pour en éclaircir les mécanismes. Même avec ses limites théoriques, ce concept permet de comprendre que les environnements socio-économiques et politiques et, de manière générale, les conditions objectives dans lesquelles se déploient l'existence individuelle et collective ne sont pas sans rapport avec les visions du

¹¹⁴ Cet extrait est tiré de *Les années*, à la page 105.

monde des individus, leurs manières de penser et de se représenter leur existence. Le principe hologrammatique évoqué par Edgar Morin (op.cit.) permet de discerner des nuances là où la socialisation faillit dans la compréhension des mécanismes par lesquels les membres d'un corps social, dans leur manière d'être et de sentir, deviennent porteurs des caractéristiques et des mutations profondes de celui-ci sur une période donnée. C'est pour saisir la complexité d'un tel phénomène — condition nécessaire mais non suffisante pour penser le processus de subjectivation dans le milieu social en question — que j'ai cru important de construire la notion d'ordre biographique.

Que les situations sociales conditionnent les expériences les plus intimes, voilà un fait qui m'a interpellé et porté à fixer mon attention, plus ou moins systématiquement, sur des attitudes et comportements des Haïtiens évoluant en Haïti ou à l'étranger en rapport avec l'évolution du vivre-ensemble. Pour y avoir prêté un peu d'attention, je suis parvenu à faire des observations me permettant de déceler quelques principales tendances de l'ordre biographique qui a lieu en Haïti. En matière des états d'esprit, des dispositions affectives et des sentiments provoqués chez les individus concernés par la situation générale d'Haïti et l'évolution de la réalité, je soutiens qu'il y a possibilité de parler de la production et de l'expérience d'une souffrance partagée. Le terme d'expérience relève alors de l'ordre du ressenti et de l'éprouvé. Je tente de rendre compte de cette souffrance dans la présente partie. Je précise d'emblée que cette expérience de la souffrance, à la fois en tant que résultante et dimension constitutive de l'ordre biographique en cours actuellement en Haïti, procède de l'intrication des faits et situations de la réalité haïtienne, de l'expérience de l'abandon et de l'imaginaire de la partance que j'ai décrits plus haut.

Deux éléments de précision s'imposent comme des préalables nécessaires à la compréhension d'une telle souffrance. D'abord, je souligne que celle-ci ne se situe nulle part dans les modèles dominants de classification des pathologies mentales dont le plus célèbre étant le DSM (*Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*), un document de référence dans le monde entier. Ce type de modèle hérite, en effet, d'une tradition scientifique et clinique fondée sur un effort d'objectivation de l'humain au moyen de protocoles expérimentaux où l'on prétend répertorier, mesurer, classifier les symptômes de n'importe quel patient. Les maladies y répondent à des étiologies et nosographies types ; des méthodes de traitement sont prévues pour chaque type de maladies. Je me démarque de cette conception

pathologisante de la souffrance humaine. L'homme étant un être complexe et surtout imprévisible, aucun document, si détaillé soit-il, ne saurait contenir toutes les formes de sa souffrance. Je me dirige plutôt vers un cadre théorique qui, appréhendant l'être humain comme un sujet socio-historique capable de réfléchir sur ce qui lui arrive, permet de saisir la souffrance humaine en tant qu'«*expression de conflits intrapsychiques, de difficultés existentielles, de malaises liés à des situations problématiques.*» (Gaulejac, 2009). La souffrance dont je parle n'est donc pas une pathologie ; mais elle émerge plutôt parmi un certain nombre d'individus qui sont emparés et interpellés de manière intense par des faits et réalités déclenchant chez eux une affliction partagée puisque, dans leurs représentations, l'ordre des choses devrait se présenter autrement, c'est-à-dire de telle manière qu'ils seraient satisfaits et éprouveraient un plein confort identitaire en appréciant la marche de leur pays.

Ensuite, cette forme de souffrance semble détenir des racines anciennes qui remontent au XIX^e siècle haïtien et peut-être même à une période plus lointaine. Michel Hector (2012 : 239) soutient, en effet, que parmi les Africains déportés à Saint-Domingue, il s'est inventé, progressivement, un peuplement unique ayant en commun « *un destin de souffrances et de luttes pour la liberté* ». Dans son long poème *Les dix hommes noirs*, Etzer Vilaire [1901]¹¹⁵ (2011), met en évidence l'histoire de quelques jeunes Haïtiens qui prenaient un rendez-vous nocturne pour se prononcer ensemble sur « leur sombre existence » ; ces jeunes en avaient assez de l'état de délabrement d'Haïti et de la vie. Ils ont préféré la mort à la vie au rabais qu'ils menaient dans un contexte de misère et d'agitation politique. En lisant *La famille des Pitite-Caille* de Justin Lhérisson [1905](2007), ne peut-on pas lire une tristesse due à l'état de dégradation du pays et surtout à la manière des politiciens de l'époque de diriger le pays ou de se concurrencer en vue de prendre le contrôle du pouvoir politique ?

Deux ouvrages retiennent particulièrement mon attention en ce qui a trait au sentiment d'amertume que suscitait la situation globale d'Haïti vers la fin du XIX^e siècle. Ce sont *L'effort dans le mal* d'Antenor Firmin (1862) et *Les causes de nos malheurs* d'Edmond Paul (1882). Ces ouvrages mériteraient une analyse approfondie dans le cadre d'un travail réflexif qui viserait à mettre en lumière la manière dont un ensemble d'événements importants, des luttes

¹¹⁵Dans la version que j'ai consultée et dont les références complètes sont données au niveau de la bibliographie générale de cette thèse, il est précisé que c'est Georges Sylvain qui, en 1901, a encouragé l'auteur à publier son premier recueil de poème (voir la page 8). Il est donc très probable que ce texte ait été écrit vers la fin de la décennie 1890 ou à l'orée du XX^e siècle. En tout cas, l'ordre biographique qui a inspiré l'auteur (il est né en 1872), aura été celle qui prévalait dans le pays vers la fin du XIX^e siècle.

politiques, de difficiles conjonctures ont été vécus en Haïti, du moins par ces auteurs, à la fin du XIX^e siècle. Mais l'intérêt n'est pas là ; il se situe plutôt au niveau des modalités subjectives de l'expression des diverses mouvances socio-économiques et politiques qu'il y a eues en Haïti entre 1986 et 2016, intervalle particulièrement importante à considérer si l'on entend étudier un phénomène social qui s'y rapporte. Cette période est d'autant plus déterminante qu'elle coïncide avec le développement spectaculaire du rap haïtien, phénomène qui m'interpelle dans le cadre de cette thèse.

Ces deux conditions étant posées, je peux maintenant passer aux éléments de précisions méthodologiques que nécessite une élaboration autour de la souffrance qui découle de la dynamique sociopolitique d'Haïti. Soulignons que c'est un élément d'observation qui m'est venu à l'écoute de quelques musiques populaires teintées d'un réalisme social. Mais cette souffrance, tendant vers une certaine généralisation, ne se confine pas seulement dans les textes de musiques ; elle s'exprime à travers des romans, des émissions radiodiffusées ou télédiffusées, sur Facebook, ce puissant réseau social qui prolonge la vie intime des individus (Tisseron, 2011) ou encore à partir d'une mise en récit de ses expériences personnelles lors des conversations ordinaires et surtout au cours des entretiens menés auprès de quelques personnes rencontrées dans le cadre de ce présent travail de thèse.

Dans le contexte de cette étude, en référence à ce que j'ai déjà développé concernant la dynamique sociale haïtienne, j'emploie le terme de « soi souffrant » pour désigner une dimension constitutive d'un individu humain qui, en se reconnaissant en tant qu'Haïtien ou en se définissant en lien avec le pays en question, éprouve un sentiment complexe d'affliction, de consternation, de colère, de dégoût...de découragement voire de honte lorsqu'il est confronté à des faits et des situations mettant en exergue, d'une manière ou d'une autre, la gravité des problèmes existentiels auxquels on est confronté dans cet espace social. Devant un événement troublant ou une situation décevante, l'individu tend à endurer une souffrance alliant un ou plusieurs autres sentiments qui le mettent dans un état relativement profond et plus ou moins durable de gêne, de confusion, de désarroi, de tristesse, etc. Cette souffrance peut prendre la forme d'un désespoir voire d'une désespérance éprouvée par l'individu lorsqu'il se voit s'enfoncer dans cette insondable détresse sociale dont parle Natacha Giafferi-Dombre (2007 : 9-21) dans le cas d'Haïti, une société qui, selon elle, inspire pitié et répugnance. Elle se laisse

exprimer par exemple à travers ces quelques phrases tirées de *Pou Ayiti*¹¹⁶, une musique connue du public haïtien depuis les années 2000 :

« *Ayiti si w wè jodi m vini/ Se sijè w ke m chwazi/Se paske m ap soufri/Si w wè ke melodi ke w ap tande yo on jan tris/Se konsa mwen santi m/Mwen la devan w cheri/M ape gade w k ap depafini/Mwen pa ka menm itil/Chagren tristès met ak remò/Pou yo fini ak lavi m/Alò m pran pli m pou ekri w* » [Haïti, si tu me vois aujourd'hui/Choisir ton sujet/C'est parce que je souffre/Si tu vois que la mélodie que tu écoutes est triste/C'est comme ça que je me sens/Je suis là devant toi/Je te regarde en train de dépérir/Je ne peux même pas être utile/Chagrin, tristesse se mélangent au remords/Pour achever ma vie/Alors je prends un stylo pour t'écrire. »]

On peut le remarquer, par cet acte cathartique que constitue l'écriture, l'auteur s'adresse à Haïti, à la fois source et objet de sa souffrance : il aimerait voir son pays sous un autre jour et, en même temps, tout impuissant, il déplore l'état de celui-ci. Ce sentiment d'impuissance renforce d'avantage la souffrance qu'il éprouve à force de constater la déchéance de son pays. Devant ces propos clairement exprimés, je comprends qu'il ressort le lien existant entre l'état affectif de l'individu et sa conscience des situations concrètes qui prévalent dans un lieu d'où il tire une définition de ce qu'il est.

En fait, c'est parce que le déroulement de la vie sociale haïtienne regorge de situations alarmantes, de problèmes cruciaux, de faits divers choquants et de comportements insolites à la limite, au cœur de l'expérience de l'abandon, que se renforcent ses potentiels d'effets de chagrin au niveau individuel. Or, selon l'ordre biographique en cours, c'est parce que les potentiels dynamiques de cette société — en termes de sa capacité à affliger — s'exercent avec récurrence et durabilité que leurs effets tendent à se répandre et à s'installer de manière relativement persistante chez les individus, ce qui n'est pas sans lien avec la construction identitaire de ceux-ci. Ainsi tendent à se systématiser au niveau subjectif les conséquences afflictives des faits et événements découlant du déroulement de la vie dans cet espace social. Le caractère commun de cette souffrance se fonde sur cet effet de systématisation. Dans un texte portant sur un sujet connexe, le philosophe haïtien Edelyn Dorismond (2012) parle d'une communauté de souffrance partagée par des Haïtiens dans le contexte du séisme de janvier

¹¹⁶Cette musique peut être écoutée directement sur Youtube à partir du lien suivant (page consultée le 3 juin 2016) : <https://www.youtube.com/watch?v=k67fCTgOCqo>

2010. Cet auteur met en évidence, entre autres, la grande solitude et la détresse du peuple face à un État haïtien qui s'affiche par l'impuissance et l'incompétence des ses représentants; il en découle une grande méfiance face aux institutions politiques et administratives. Par l'usage de la notion de communauté de souffrance, la modalité collective de l'expérience des situations douloureuses est mise au jour. L'individu n'est pas seul à éprouver un sentiment de mal-être face à l'état de détérioration de la situation de son pays ; d'autres éléments de ce même système social expérimentent des états affectifs et émotionnels similaires en lien avec ce que le pays offre comme réalité objective. Si le social se laisse envisager comme une « dimension constitutive de l'identité individuelle » (Chebel, 1986 : 149), dans ses traits distinctifs, il ne saurait ne pas atteindre les individus dans leur subjectivité. Par conséquent, quand une société porte ses membres à se confronter quasi-constamment à des situations et faits accablants sans que la lueur d'un changement ne se pointe à l'horizon, les sentiments négatifs qui en découlent sont vécus sous un mode à la fois singulier et collectif. Malgré son caractère intime, la variabilité de son intensité et la diversité de ses formes d'expression, la souffrance des individus se répand dans une large mesure. Dès lors, elle se révèle dans sa dimension identitaire. Le soi qui souffre est une construction sociale résultant de l'influence complexe des actions et interactions entre les individus eux-mêmes. Avec Marc-Henry Soulet (ibid., pp.9-11), je peux soutenir que la souffrance engendrée par les faits relatifs à la réalité haïtienne est de nature sociale en ce sens qu'elle tire son origine dans une expérience sociale singulière et dans des rapports sociaux spécifiques. Selon cet auteur, la souffrance sociale est inhérente à la vie sociale bien que des pathologies sociales vécues par les individus puissent trouver un cadre propice dans telles configurations sociales plutôt que dans telles autres. Il conçoit la souffrance sociale comme « *l'expression des fragilités individuelles nées de l'exigence sociale d'autonomie et de réalisation de soi dans une configuration sociétale qui n'offre pas la garantie de supports institutionnels et de protections formelles.* » (Soulet, 2007 : 11). C'est au niveau des déterminants socio-historiques que l'on doit chercher la différence entre les diverses modalités de l'expérience de la souffrance sociale vécue par des individus de deux sociétés distinctes.

La notion de souffrance, telle que je l'envisage, ne doit pas gommer les différentes formes d'amertumes éprouvées par des Haïtiens dans des situations disparates mais qui sont liées à l'état général du pays. Au contraire, elle les englobe et les articule pour se créer et se faire

sentir. Elle s'enracine dans la misère quotidienne vécue par des individus dans leur chair, la galère à consentir pour obtenir un service minimal, les manques de toutes sortes, les modes de traitements dont on est l'objet, à travers les spectacles offerts par les politiciens, etc. Lorsque l'on a la possibilité d'accéder à l'expression de cette forme de souffrance, on peut se rendre compte à quel point ses mobiles sont multiples et variables. Elle s'exprime par exemple à travers l'abattement, l'énervement et le sentiment d'impuissance exprimés par Esther¹¹⁷ sur sa page facebook parce qu'elle reçoit un courrier important 7 mois après la date d'émission de celui-ci. Esther dénonce le service au rabais fourni en Haïti par la poste, institution publique, tout comme elle pourrait se remonter contre l'état du service offert par d'autres instances étatiques (l'Électricité d'Haïti, Dinépa, les Archives Nationales, le service d'immigration et d'émigration, le ministère de la justice, etc), à l'instar d'autres Haïtiens. C'est surtout face à des faits jugés révoltants que l'on trouve des flots de messages exprimant l'émotion de leurs auteurs. Par exemple, dans un contexte très agité où des opposants politiques s'affrontaient à coups de slogans les uns se réclamant d'« arrière petits fils » de Dessalines, le fondateur de l'État haïtien, et les autres d'« arrière petits fils » de Pétion, le 18 novembre 2013, Greg a publié ces propos sur sa page facebook :

« Jodi a, revòlt, kòlè, degou, tout melanje ansanm pouse m pale. M twouve li sal, pou moun ki degize yo an politisyen pran plezi nan detwi peyi sa. Pil madigra mal maske, san jèn, sòt kon panyen pèsè, san fwa ni lwa, pran non EWO nou yo (Dessalines ak Pétion) pou yo fè peyi sa fè bak a vitès TGV! » [Aujourd'hui, ma révolte, ma colère, mon dégoût, tout se mélange et me pousse à parler. Je trouve malsain de se déguiser en politiciens et de tirer du plaisir dans la destruction de ce pays. Des bouffons, sans gêne, des sots, sans foi ni loi, brandissent le nom de nos héros (Dessalines et Pétion) pour faire effondrer ce pays à la vitesse d'un TGV.]

Si Greg exprime clairement sa colère et son dégoût, face à la montée des tensions politiques ou devant des situations bouleversantes, d'autres expriment leur besoin de se mettre à l'abri pour gagner un peu de tranquillité d'esprit. Dans un post daté du 13 novembre 2012, Weberg a parlé de fatigue d'esprit, d'une sensation de perte de la notion du temps et d'une grande envie d'évasion pour échapper au climat de violence qui régnait à

¹¹⁷Bien que leurs propos soient rendus publics sur ce réseau social, je me garde de révéler l'identité des personnes (celle mentionnée sur facebook) dont les posts sont rapportés ici. Esther a publié ce message le 11 décembre 2013.

Port-au-Prince depuis plusieurs jours dans un contexte de manifestations des étudiants de l'Université d'État d'Haïti pour réclamer justice pour leur camarade Damaël D'Haïti, assassiné par balle à la faculté de droit et des sciences économiques. Quant à lui, Benito exprime son aversion pour les politiciens de son pays : le lundi 12 janvier 2015, il a écrit sur sa page facebook : « *à entendre les politiciens de ce pays, je ne peux m'empêcher d'avoir envie de vomir !!!* ». Orlando, pour sa part, semble avoir une position arrêtée par rapport à la situation du pays. Il a en effet affirmé ce point de vue sur sa page facebook le 3 janvier 2013 : « *Antouka! Si nou pa kouri parapò ak sa k ap pase nan peyi a se paske nou idyo!* » [En tout cas ! Si nous ne fuions pas face à ce qui se passe dans ce pays, c'est que nous sommes des idiots.] Mais d'autres personnes luttent ardemment pour ne pas succomber aux effets de la douleur morale que provoquent les problèmes d'Haïti. Bob le dit clairement dans un post qu'il a publié le 28 novembre 2013 :

« *Mwen pran yon piki ki ansetezi m kont tout poblèm peyi a, sinon doule moral ap touye m.* » [Je prends une piqûre qui m'anesthésie contre tous les problèmes du pays, sinon je serai tué de douleur morale.]

Mettant à nu la souffrance de leurs auteurs, ce type de propos fait écho à des points de vue soutenus par des personnes avec qui j'ai réalisé des entretiens au cours de la réalisation de ce travail. Le 1 août 2014, lors d'un entretien avec Gilo, ce jeune rappeur de Carrefour a affirmé ce qui suit :

« *les politiciens minent le pays par des vols de fonds publics et des querelles entre eux. En plus, ils sont toujours à la radio pour radoter. Je n'écoute pas de nouvelles, celles-ci sont trop énervantes ; j'écoute juste des émissions de radio qui m'amuse. Ce sont les mêmes nouvelles qui se répètent à la radio... Rien n'a jamais changé. Parfois, j'ai franchement envie d'aller loin de ce pays pour être à l'abri de toute nouvelle concernant ce qui s'y passe.* »

A partir de ces bribes de textes, on peut remarquer qu'une expérience continue de frustrations tend à enfermer ces individus dans une attitude de fuite, de résignation, de déni et de renoncement, etc. Frustrés et déconcertés surtout face à l'attitude des politiciens du pays, on n'aura pas manqué de le remarquer, certains individus adoptent une stratégie de banalisation et d'*exil* dans la distraction comme le jeune rappeur. On peut aussi penser que, face à des frustrations en série, les attitudes de dépaysement peuvent empêcher aux individus de se

positionner comme des sujets de leur histoire, c'est-à-dire de s'engager dans des actions d'émancipation et de transformation de leurs conditions d'existence. Cherchant à fuir ou à dénier la réalité insupportable — le verbe « dénier » est utilisé ici dans son sens psychanalytique —, ils risquent de se blottir quelque part, nourrissant en eux la souffrance qu'entraîne cette situation.

On pourrait être porté à penser qu'en quittant Haïti, c'est-à-dire en résidant dans un autre pays, un individu se met, une fois pour toutes, à l'abri de cette forme de souffrance sociale engendrée par des faits et situations problématiques. Loin s'en faut. Les individus emportent au fond de leur être cette souffrance qui se nourrit à leur contact avec faits et situations de leur pays d'origine. Leur souffrance prend la forme d'une *douleur pays* une expression très significative choisie par Silvia Bleichmar (2003) comme titre d'un ouvrage important concernant la vie des Argentins dans les années 2000. Vivant à l'étranger, beaucoup d'Haïtiens continuent de garder une proximité avec la réalité de leur pays, laquelle proximité se trouvant amplement renforcée non seulement par le maintien des contacts avec des proches restés au bercail mais également par l'usage des technologies de l'information et de la communication. En effet, à l'heure actuelle, grâce à l'internet, il est possible à un Haïtien vivant en Amérique du Nord ou en Europe de s'informer de ce qui se passe dans son pays en temps réel, au même moment que ceux qui vivent en Haïti. Sur les réseaux sociaux circulent ordinairement des copies de documents officiels, des dépêches, des vidéos, des photos, ...qui, d'une manière sensationnelle, informent les internautes de ce qui se passe en Haïti. Chacun a la possibilité de publier ce qu'il veut sur sa page facebook ou sur son compte tweeter, etc. Dans le climat de cette relative facilité de la communication, chacun a la possibilité d'être bien informé des nouvelles d'Haïti, où qu'il soit sur la planète. Avec un plus grand accès à l'internet, un individu résidant dans n'importe quel pays peut être au courant de ce qui se passe dans un quartier de Port-au-Prince ou dans une section communale reculée avant ou sans que cette nouvelle soit connue des gens vivant dans ce même quartier ou dans cette même section communale.

Or, les faits qui attristent résultent de cette réalité haïtienne avec laquelle on garde le contact. On peut donc comprendre que, même si l'individu évolue à présent dans une autre réalité socio-économique et politique et en dépit de ses nouvelles et pressantes préoccupations, par rapport à la marche de son pays, sa souffrance peut bien persister. Cette souffrance est de

nature à se réanimer chaque fois qu'il est exposé à un fait, un événement voire une rumeur qui lui rappelle que son pays va mal. Cette souffrance que porte l'individu au fond de son être en lien avec la réalité de son pays prend parfois la forme d'une confusion, d'un conflit intrapsychique, d'un déchirement qui renforce chez lui son sentiment de mal-être presque indescriptible. Dans un post daté de 12 octobre 2013, sur sa page facebook, Bob publie un message qui peut exprimer cette confusion : « *Lè w nan lòt peyi nostalji vle touye w, ou rive nan peyi w fristrasyon vle kokobe w.* » [*Quand tu es à l'étranger tu meures de nostalgie, arrivé dans ton pays les frustrations te paralysent.*] Qu'il s'agisse d'un mal du pays ou des déceptions résultant de la dynamique de ce même pays, on peut y voir l'expression d'un malaise identitaire s'incrutant dans l'évolution des rapports de l'individu avec la société dans laquelle s'enracine son histoire. Sa souffrance est en ce sens pesante et pénible ; il ne s'en défait que difficilement et partiellement.

Se définissant et se reconnaissant en tant qu'Haïtien, la souffrance que porte un individu vivant à l'étranger trouve, par ailleurs, d'autres cadres pour émerger : elle résulte des interactions sociales entretenues avec des personnes ayant d'autres nationalités. En effet, cette souffrance s'active chaque fois que l'individu est devant une situation, un fait ou même un mot qui le confronte à l'idée qu'il est d'un pays où ça va mal. Dans sa vie quotidienne, à travers ses relations et interactions, il existe des comportements banals et subtils qui sont susceptibles de provoquer sa souffrance identitaire. Ce peut être une simple conversation concernant un aspect quelconque de la réalité haïtienne, une question d'un ami ou d'une connaissance lui demandant des nouvelles d'Haïti, etc. Puisque l'image que l'individu construit de lui-même, dans son sentiment de spécificité, ne saurait se départir de la représentation qu'il se fait de la société dans laquelle il plonge ses racines identitaires (Jean-Yves & al, 2004) et, conscient de l'état de dégradation de son pays où il se passe constamment des choses difficiles à supporter, il se développe chez lui une susceptibilité qui le fragilise et qui le porte à souffrir d'avantage. Ainsi prête-t-il une attention soutenue à la manière dont on lui parle. Je pense à cet étudiant haïtien qui est venu à Paris en 2013 pour préparer son diplôme de master 2. Il raconte son malaise profond et continu devant la sincère sympathie de ses collègues étudiants qui lui parlaient, lui demandaient des nouvelles de son pays. Ce qui lui causait plus de souffrance, selon lui, c'est d'éprouver le sentiment de faire pitié comme ressortissant de ce pays pauvre ayant connu un tremblement de terre dévastateur et qui offre souvent des spectacles désolants sur le plan

politique. Il a pris du temps pour observer que dans les cours, il prend toujours le soin de préciser qu'il comptait retourner en Haïti, ce qui, selon lui, semblait étonner plus d'un.

Cet étudiant l'a affirmé : dans un autre cadre social, à travers les échanges avec des étrangers, ce qui cause la souffrance du ressortissant haïtien ne s'exprime pas toujours avec méchanceté ou une intentionnalité malveillante. Certes, certains individus peuvent évoquer un ou plusieurs faits ou rumeurs liés à la situation d'Haïti en vue de taquiner voire de déstabiliser un interlocuteur haïtien. Je cite cette étudiante haïtienne résidant à Saint-Denis à qui son copain étranger a dit : « Ah ! Tiens ! Tu as un comédien comme président. » Elle a interprété ces propos en tant qu'une insulte car elle considérait déjà comme outrageux le fait que son peuple soit amené à accepter pour président de la république un ancien musicien qui débitait des obscénités au vu et au su de tout le monde. L'accession de ce « vulgaire comédien » à la présidence, comme elle le répétait, est déjà un objet de souffrance pour elle.

Mais très souvent l'interlocuteur étranger ne sait pas si une simple action ou réaction de sa part peut entraîner une souffrance profonde ; il ne saurait le comprendre tellement, à ses yeux, un mot, une question, ou une attitude de sincère sympathie paraît normal. Pourtant une simple parole de sa part peut se manifester comme un ciseau dans une plaie. Quant à lui, l'interlocuteur haïtien est confronté à ce propos si simple mais qui attise la douleur profondément enfuie en lui, dans son identité en tant que ressortissant d'Haïti, ce pays aux milles problèmes.

Cette souffrance dans l'identité peut prendre la forme d'une honte portée par l'individu en tant qu'il vient de ce pays inspirant tant de pitié. Lorsque l'on devient conscient de la pauvreté de son pays, que l'on gagne sa vie à l'étranger dans des conditions précaires ou encore, lorsque l'on est obligé de faire un travail que l'on n'aurait pas fait dans son pays d'origine, on éprouve très probablement de la honte. Cette honte assaille d'autant plus l'individu que le pays d'origine fait l'objet de stigmatisation ou d'une mauvaise presse dans les médias internationaux. N'oublions pas que les Haïtiens et leur pays ont été indexés comme des responsables de l'épidémie du Sida aux États-Unis, accusation qui a été accueillie comme une évidence dans les milieux scientifiques (Farmer, 1996). Cette maladie sexuellement transmissible a été préalablement désignée de « 4 H », abréviation du nom des quatre groupes que les scientifiques croyaient en être les responsables : Homosexuels, Héroïnomanes, Hémophiles et Haïtiens. Par ailleurs, remarquons que l'une des manières les plus courantes de

parler d'Haïti, c'est de dire que ce pays est le plus pauvre de l'Amérique et l'un des plus pauvres au monde. Ce qualificatif est pour l'individu un écriteau, un fardeau à supporter dans les interactions sociales; dans les médias internationaux, il marche de pair avec des reportages, des images de la désolation qui alimentent une sorte de pornographie humanitaire (De Montclos, 2009).

Vincent de Gaulejac (2008) a montré comment la pauvreté et la précarité peu constituer des sources de la honte qui peut contaminer l'ensemble de l'existence d'un individu humain. Dans le cas de cette honte éprouvée par l'individu en lien avec l'état et la dynamique de son pays, il s'agit d'une impasse identitaire où le concerné peut s'enfermer dans un sentiment d'infériorité au sein de ses interactions avec des gens ayant d'autres nationalités. Comme le soutient cet auteur (de Gaulejac, 2008 : 67), la honte de l'individu est « indicible parce qu'en parler conduirait à mettre à jour des choses inavouables et au risque d'être soi-même désavoué. Le sujet est partagé entre le besoin de dire ce qu'il éprouve, d'exprimer ce qu'il ressent, et la crainte d'être déjugé. » Dans le cas des Haïtiens vivant à l'étranger, si cette honte — et la souffrance qui en découle — est inavouable avec les étrangers, elle s'exprime facilement entre Haïtiens. Lorsqu'elle est racontée dans ce que Dorismond appelle une communauté de souffrance, elle donne souvent lieu à des multiples récits mettant en exergue la diverses manières de souffrir en tant que porteurs d'une réalité haïtienne déplorable. Si la nationalité n'est pas un vice, elle dit aux autres d'où l'on vient comme « un pantalon usé prend l'effet d'une écriture de soi qui raconte aux autres une dégradation sociale que l'on voudrait cacher » (Cyrułnik, 2010 : 31). Certains affirment et assument leur honte et leur regret d'être Haïtiens ; d'autres affichent une position mitigée.

Pour tenter d'échapper à cette souffrance, certains Haïtiens se naturalisent et essaient de se dépouiller de tout ce qui peut révéler leur provenance (langue, accent, coutumes, etc). Mais dans d'autres cas, ils adoptent des stratégies identitaires (Camilleri et al, 1999 ; Leon & Snow, 2001) en vue de prouver qu'ils sont capables. Cet étudiant qui souffrait de l'étrange sensation de faire pitié en tant qu'Haïtien s'est efforcé d'avoir la mention très bien à la fin de ses études de master. Il lui a fallu un peu de temps pour comprendre son obsession à toujours répéter qu'il retournera dans son pays une fois ses études terminées : c'était peut-être un moyen de s'affirmer en tant que sujet, de montrer son courage d'habiter Haïti lors même que cet acte paraît incompréhensible pour certains. Erving Goffman (cité par Leon & Snow, op. cit.) a le

mérite d'avoir mis en évidence la manière dont les êtres humains utilisent des moyens pour surmonter la stigmatisation dont ils font l'objet en situation d'interactions sociales. Mais les stratégies identitaires n'extirpent pas la souffrance de l'individu. Par exemple, la réalité haïtienne, la dynamique des rapports interindividuels qui s'y nouent sont là pour rappeler à l'Haïtien que son pays va mal ; ce rappel ne fait que raviver cette souffrance dans l'identité. Reste à savoir comment on peut devenir sujet au sein d'une telle société qui ne continue de produire de la souffrance chez ses membres. Au dernier chapitre, j'essaie de répondre à cette question en situant la réflexion autour de ce que l'on appelle « musique engagée » en Haïti. Mais avant d'y arriver, il faut absolument fournir des éléments de précision concernant le cadre méthodologique de cette thèse.

Deuxième partie : Démarche

Chapitre 7 : Précisions méthodologiques

Tout travail de recherche scientifique a une relative envergure en ce sens qu'il doit satisfaire à un ensemble d'exigences. Aussi limité qu'il puisse être, aucun rapport de recherche ne saurait être un simple exercice spéculatif de cogitation ; encore faut-il y décrire, de manière cohérente, la démarche que l'on a adoptée pour mener ses activités et, surtout, pour aboutir aux résultats que l'on tente de faire valoir. Autant dire que pour une recherche à prétention de scientificité, les questions d'ordre méthodologique constituent un pivot essentiel. C'est ce qui permet à un lecteur d'examiner par lui-même les conditions de réalisation du travail de réflexion qui lui est présenté. Partant de ce principe épistémologique incontournable, je tiens à faire état, dans le présent chapitre, de la manière dont mes activités de recherche se sont déroulées, du début à la fin de cette thèse. Je fais l'effort de présenter des détails importants qui peuvent renseigner le lecteur sur les dispositions que j'ai prises pour atteindre mes objectifs de recherche qui s'articulent autour de mon intérêt à comprendre la manière dont un rappeur est devenu ce qu'il est, c'est-à-dire un sujet conscient évoluant dans cette pratique musicale au sein de laquelle il a développé des savoirs et compétences qui font de lui un connaisseur à part entière, un pratiquant chevronné. Je tente également de saisir le processus par lequel le rappeur devient ce sujet autonome de sa pratique dans le contexte socio-économique et politique d'Haïti durant ces trente dernières années, lequel contexte dont nous venons juste de voir quelques caractéristiques importantes. Ce chapitre est reparti en quatre grands points. Dans un premier temps, je fais ressortir des précisions relatives à ce que je peux appeler mon « terrain » de recherche ; après, j'aborde la question si cruciale de la construction des matériaux empiriques. Une fois précisés ces deux points importants, je présente mon propre regard réflexif sur moi-même en lien avec le chemin que j'ai parcouru afin d'aboutir à ce rapport de recherche qui prend la forme d'une thèse de doctorat. C'est une étape qui se révèle très importante dans un travail de recherche car avec Georges Devereux (1980) je peux dire que le chercheur en sciences humaines et sociales est émotionnellement impliqué dans son matériau, ce qui entraîne chez lui une angoisse inévitable. Il est donc important, selon cet auteur, que le chercheur rende compte de son engagement personnel dans son matériau. Dans le cadre de

cette thèse je crois important d'adopter cette posture qui me permet de jeter un regard sur moi-même en tant qu'observateur, de prêter une attention plus soutenue à ma manière de procéder pour proposer ces éléments de compréhension sur la pratique du rap en Haïti. Ce moment autoréflexif étant souligné, je passe à une autre partie décisive, celle qui consiste à présenter la démarche adoptée pour analyser les matériaux qui ont été réunis. Il s'agit de préciser clairement, à l'intention du lecteur, la manière dont je m'y suis pris pour aboutir aux divers éléments de compréhension que j'ai identifiés et soumis à la discussion.

7.1 Définition du «terrain » de l'étude

L'une des questions essentielles que je me suis posée tout de suite après la validation de mon projet de recherche, c'est de savoir où et avec qui m'entretenir pour rassembler les matériaux dont il me faut afin de réaliser mon travail. Face à cette question cruciale, j'ai réalisé à quel point mon terrain est grand — puisqu'il est question de penser divers aspects de la pratique du rap en Haïti. C'est à ce moment que j'ai commencé à prêter une plus grande attention à l'expansion et à la diversité de la pratique du rap en Haïti. En effet, la culture hip-hop se répand dans plusieurs villes haïtiennes ; il faut donc se méfier de la tendance de plus d'un à confiner la pratique du rap haïtien dans les limites de la région métropolitaine de Port-au-Prince. Etant conscient de l'engouement rencontré par la culture hip-hop chez des populations de jeunes dans des villes de province, lorsque l'on se propose de comprendre la pratique du rap en Haïti, il est logique de se demander dans quelles villes ou dans quels quartiers on doit circonscrire la recherche si on n'a pas les moyens nécessaires de parcourir tous les recoins concernés.

Dans mon cas, j'ai vite compris la nécessité de délimiter les lieux de mon enquête dans la zone métropolitaine de Port-au-Prince. Plusieurs raisons expliquent ce choix. D'abord, j'ai été limité par mon manque de ressources. N'ayant pas eu assez de financement¹¹⁸ pour ce travail, j'ai été obligé de faire avec mes propres moyens. Il a donc été très difficile pour moi de mener mes investigations dans plusieurs départements ; c'aurait été impossible. Ensuite, j'ai été aussi contraint par le temps. Mener des observations et des entretiens dans plusieurs

¹¹⁸Je tiens à préciser ici que dans le cadre d'un partenariat entre l'Université d'Etat d'Haïti — où je travaille comme chargé de cours — et l'Agence Universitaire de la Francophonie, j'ai bénéficié d'un « complément de bourse » évalué à un montant de 5000 euros. Ajouté à des billets d'avions que j'ai reçus du rectorat de l'Université d'État d'Haïti, ce financement m'a été très utile. Je profite de l'occasion pour en remercier ces institutions.

endroits, cela n'a pas seulement un coût financier ; ce sont en effet des activités qui exigent énormément de temps de la part du chercheur. Or, le temps de réalisation de la thèse est limité : mes cinq années d'études ont été réparties entre les activités de recherche proprement dites (recherches documentaires, lectures, collectes de matériaux, va et vient entre Port-au-Prince et Paris, etc) et d'autres obligations professionnelles et familiales. Enfin, vu l'affiliation théorico-méthodologique et épistémologique de cette thèse avec l'approche biographique en sciences humaines et sociales, j'ai pensé qu'il n'était pas obligatoire de couvrir un grand nombre d'endroits pour pouvoir réfléchir sur la dimension d'auto-formation et de subjectivation de la pratique du rap en Haïti. Sachant que ce qui importe dans cette démarche ce n'est pas le souci d'une objectivité à obtenir par le grand nombre mais plutôt la manière dont les individus font signifier les situations et événements de leur existence (Delory-Momberger, 2012), j'ai compris que je pouvais situer mon travail d'enquête, le circonscrire dans quelques communes de la grande agglomération de Port-au-Prince. Cette approche théorique me donne la possibilité de pouvoir mener mes travaux et d'aboutir à des pistes de compréhension, lors même que mes ressources sont limitées. Après maintes considérations, j'ai été amené à penser sérieusement au choix que je devais faire quant aux quartiers dans lesquels je devais mener mes entretiens et aux rappers qu'il fallait rencontrer. Il y en a tellement en Haïti ! Fallait-il sélectionner plusieurs quartiers pour pouvoir ensuite faire des comparaisons ? Devais-je, au contraire, choisir un seul quartier où mener systématiquement des activités de collecte de données en utilisant des techniques variées et complémentaires (observations et entretiens de recherche biographique) en vue de rassembler des matériaux qui puissent me permettre d'approfondir le lien quartier/socialisation/processus de subjectivation ? J'ai tenté d'associer ces deux stratégies. En effet, j'ai pensé qu'il était nécessaire de m'entretenir avec des rappers pratiquants vivant dans des quartiers différents. Disons qu'au début de la partie empirique de mon travail je n'ai pas pensé à la zone de résidence des artistes qui devaient prendre part à mon étude. Un ami m'a mis en contact avec un féru du rap, quelqu'un qui a réalisé son mémoire de licence en anthropo-sociologie sur le rap haïtien. Cette personne m'a facilité le contact avec des rappers débutants et confirmés avec qui elle a une certaine relation pour les avoir déjà rencontrés dans le cadre de la réalisation de son mémoire. C'est ainsi que j'ai commencé à établir des contacts et à réaliser des entretiens avec des rappers débutants et ceux qui ont une certaine notoriété en Haïti. J'ai rencontré, à ce stade-là, des artistes provenant de plusieurs quartiers populaires des

communes avoisinantes de Port-au-Prince : Delmas, Carrefour et Croix-des Bouquets. Au fur et à mesure, l'importance d'un quartier particulier comme Carrefour-feuille en matière de rap a retenu mon attention. En discutant avec deux collègues, ceux-ci m'ont fait penser aux apports que pourrait apporter à ma réflexion un travail empirique bien alimenté autour du parcours biographique d'un certain nombre de jeunes artistes ayant grandi dans le même quartier. C'est surtout à ce moment-là que j'ai décidé de me pencher beaucoup plus sur Carrefour-feuille, ancien quartier de Port-au-Prince, pour écouter des rappeurs ayant grandi ou vivant encore dans la zone, parallèlement à mes va-et-vient dans d'autres quartiers pour mener des entretiens auprès d'autres rappeurs.

La zone de Carrefour-feuille a une réputation en matière de rap ; c'est un important réservoir de rappeurs. Beaucoup de rappeurs connus sur la scène haïtienne proviennent de cette zone. Des rappeurs comme F-ner, Me-Stair, Bricks, Misyonè, pour ne citer que ceux-là, y évoluent. Le quartier de Bas-peu-de chose, particulièrement la rue Nicolas, fait partie de Carrefour-Feuille. Cette rue et tout le quartier en général, sont devenus célèbres grâce à la popularité du groupe *Barikad Crew* propulsé depuis la fin des années 2000 comme l'un des plus populaires groupes de rap en Haïti. Par le passé, plusieurs autres artistes haïtiens très populaires évoluaient dans cette même zone, ce qui fait que, dans le discours des rappeurs avec qui je me suis entretenu, Carrefour-feuille détient la réputation d'un espace favorable à l'émergence des artistes de tout type. Le nom des musiciens comme Duroso, Webert Sicot, Ronald Bariegeaud (Roro Bariegeaud), Samba Zao, Lòlò ou Barnabé, d'Eddy François, celui du sculpteur Préphète Dufaut et du journaliste Gasner Raymond est revenu souvent dans les entretiens menés auprès des rappeurs. Carrefour-feuille détient donc une importance capitale en ce qui a trait à la pratique du rap en Haïti. C'est pourquoi, en circonscrivant mon travail dans la zone métropolitaine de Port-au-Prince, j'ai accordé une attention particulière à cette zone dans laquelle j'ai réalisé des entretiens avec cinq rappeurs ayant grandi ou habitant encore dans la zone. Au cours de ces entretiens, j'ai constaté la tendance des rappeurs à présenter leur version de l'histoire de Carrefour-feuille en mettant l'accent sur les changements qu'a connus cette zone du temps de leur enfance à nos jours. Des mutations d'ordre environnemental et social sont souvent vécues sous forme de frustrations et de regrets. Il m'est venu à l'idée de m'entretenir avec un homme de 58 ans habitant cette zone depuis sa naissance jusqu'à présent. Cet homme s'est révélé comme un bon témoin des changements que connaît cet espace depuis

les années 1970 jusqu'à nos jours. L'entretien que j'ai eu avec lui a été très éclairant en ce sens qu'il m'a permis de mieux situer la nostalgie et la déception des rappeurs rencontrés face à la dégradation de l'espace physique et de la vie à Carrefour-feuille.

Tout compte fait, les différents rappeurs avec qui je me suis entretenu dans le cadre de cette thèse forment un regroupement diversifié à plusieurs points de vue. Parmi eux, il y a des débutants et ceux qui ont fait leur preuve et qui passent de présentation sur la scène haïtienne. Certains vivent à Delmas, d'autres à Carrefour, Carrefour-feuille, Croix-des-bouquets, Turgeau ou à Canapé-vert, etc. Ils sont âgés entre 24 et 40 ans. Majoritairement, ils sont de sexe masculin. Si j'ai rencontré seulement deux rappeuses dans le cadre de ce travail, cela s'explique par le fait que, en Haïti, la pratique du rap reste dominée par les hommes. On connaît très peu de femmes qui ont pu gagner une notoriété en Haïti dans le domaine du rap. Une exception rare reste incontestablement Princess Eud qui a fait une expérience relativement longue avec le groupe Mystic 703 et qui continue sa carrière artistique malgré la dissolution de ce groupe. De plus, j'ai réalisé trois entretiens avec quatre jeunes fans afin de pouvoir mieux saisir les modalités de réception du rap et la manière dont se construit le goût du mélomane pour cette variante musicale.

Voici, en quelques lignes, les éléments de précision que j'estime nécessaires d'apporter quant aux lieux de déroulement de ma recherche. Finalement, on aura compris que mes activités de collecte des données concernent quelques recoins de la zone métropolitaine de Port-au-Prince, ce qui fait qu'il est préférable de considérer cette thèse comme une étude sur le rap dans quelques quartiers populaires de Port-au-Prince. Ceci étant dit, je peux passer aux détails relatifs à la manière dont je m'y suis pris pour réunir les matériaux indispensables pour mes analyses. Cette question est d'une importance particulière car elle concerne les matières essentielles sur lesquelles s'appuie la réflexion proposée. Elle reste l'une des principales préoccupations de tout chercheur, c'est pourquoi il importe toujours de bien définir ses objectifs dès l'élaboration de sa problématique de recherche. C'est peut-être en fonction de l'importance de la qualité des données à recueillir que les spécialistes en méthodologie insistent autant sur la démarche et les techniques à adopter dans le cadre d'une recherche de type qualitatif (Albarello, 2003 ; Miles & Huberman, 2003). Passons tout de suite aux précisions liées à la phase de collecte des données empiriques.

7.2 La construction des matériaux empiriques

Dès l'élaboration de mon projet de thèse, je me posais déjà la question de savoir sur quoi allait se fonder mes analyses qui portent sur la dimension d'autoformation et de subjectivation du rap haïtien. Je me suis rendu compte que les matériaux à réunir sont de sources diverses et nombreuses. En effet, qu'il s'agisse des œuvres produites par les rappeurs (musiques, vidéos, performances sur scène, etc.), des entretiens accordés par ceux-ci à des médias, des articles de presse les concernant, ... les sources d'informations ne manquent pas lorsque l'on se propose d'étudier un aspect de ce phénomène complexe. On peut prendre conscience de la diversité des sources de données sur le rap à condition de rester ouverts et de prêter attention aux nombreuses informations qui nous parviennent concernant ce genre musical en particulier ou la culture hip-hop en général. D'autres sources connexes de matériaux peuvent également être consultées ; il s'agit par exemple des documentaires sur la musique, le hip-hop ou sur tout autre aspect du phénomène étudié. Dans ces présentes lignes, je présente quelques détails liés aux diverses sources de données que j'ai utilisées et, surtout, la manière dont je m'y suis pris pour les rassembler.

7.2.1 Des matériaux divers et innombrables

En considérant l'hétérogénéité et l'exubérance des informations concernant la pratique du rap, j'ai entamé mon travail par une consultation générale des multiples sources de données y relatives. Où trouver ces données à consulter ? Cette question ne se posait presque pas, tant l'internet me paraît comme une base de données pertinente qui permet de prendre connaissance de l'existant. C'est pourquoi pour la plupart des morceaux de musique, des vidéoclips, des documentaires et des films auxquels je fais référence dans ce document, je précise surtout les liens internet qui permettent de les consulter en ligne. Il m'est très difficile de consulter tous ces matériaux dans leur version originale, c'est-à-dire en faisant tourner les CD originaux sur lesquels ils sont gravés et dont les pochettes contiennent les informations et références complètes. Ainsi le réseau social Youtube a été pour moi une très importante source de données. Ce réseau offre l'énorme avantage de loger une surabondance de musiques (sans

images mais souvent avec les textes), de vidéos, de films, de documentaires, d'interviews, de débats,... ayant rapport avec les divers aspects de la culture hip-hop et de la pratique du rap en particulier. J'ai trouvé des documents très rares et très utiles qu'il me serait difficile de consulter n'était-ce cette vaste possibilité offerte gratuitement par Youtube. Parmi tant d'autres exemples, je peux citer ces rares vidéos où le pionnier du rap haïtien, Master Dji, animait des séances de compétitions entre de jeunes DJ haïtiens à la fin des années 1980 ou ces précieux documentaires sur les débuts de la culture hip-hop à New York, sur les Last Poets dans leurs œuvres, etc.

Conscient de l'innombrable quantité de matériaux existant sur les divers aspects des questions qui m'intéressent dans le cadre de ce travail, je me suis dit qu'il fallait procéder de manière méthodique de peur de m'y perdre dans cette phase si cruciale de défrichage de l'existant. Il fallait donc bien commencer et surtout bien avancer. La première chose à faire était de me mettre à écouter du rap. Plus j'écoutais, plus j'ai découvert des musiques que je n'avais jamais entendues, des vidéos jusque-là non visionnées, des artistes très connus que j'ignorais, etc. J'ai écouté du rap haïtien, du rap français et du rap américain. J'ai visionné des documentaires portant sur le rap, la culture hip-hop, la musique noire aux États-Unis, l'histoire des Afro-Américains, etc. En visionnant une vidéo sur Youtube, j'ai la possibilité d'en consulter d'autres de divers types (musique, vidéoclips, documentaires, conférences, interviews, etc.) portant sur le même sujet ; c'est ainsi que j'ai pu accéder à un ensemble de documents qui m'ont permis de m'informer d'avantage sur des thèmes relatifs à mon travail de recherche. J'ai pu trouver beaucoup de faits et de détails qui ont alimenté ma connaissance sur le rap, la culture hip-hop, des expériences personnelles faites par les artistes, etc. Dans ce type de domaine, il est difficile de savoir quand les données consultées sont suffisantes ; cela n'a pas été une préoccupation non plus. Je me suis seulement mis à rechercher, à fouiller dans les annales de l'internet pour trouver des matériaux susceptibles de m'informer, de me former et de m'aider à alimenter ma réflexion. Je ne me suis jamais demandé quand il fallait arrêter ce travail de fouille, je n'ai fait que chercher, chercher et chercher. A un certain moment, les vidéos visionnées ont commencé à réapparaître dans les listes proposées par Youtube et des informations déjà mentionnées dans les unes se répètent dans d'autres. Ce n'est qu'à ce moment-là que j'ai commencé à me rendre compte de quelques éclaircissements dont je dispose concernant ma quête de savoir sur le rap, la culture hip-hop, etc. Le critère de

saturation dont on parle dans les sciences humaines et sociales s'est révélé valable dans les recherches de musiques et de vidéos de toutes sortes sur Youtube. Mais persistait l'envie de toujours chercher quelque chose d'intéressant et de nouveau qui soit en lien avec mes préoccupations. On n'arrêtera jamais de découvrir des choses qui nous renseignent ou qui, tout simplement, s'ajoutent à ce que l'on détenait déjà comme informations nécessaires à l'élucidation de certaines questions. C'est pourquoi j'ai continué et continue encore mes recherches à n'en plus finir, même si, à un certain moment, je me suis rendu compte que les informations réunies, à partir de ce travail précis de visionnage de vidéos sur Youtube, me permettent amplement d'avancer avec la réflexion, dans la mesure où elles m'éclairent sur des aspects spécifiques du phénomène étudié.

Il faut aussi mentionner que pour certaines vidéos consultées (documentaires, conférences, débats télévisés, etc) j'ai procédé à une classification et une retranscription. Ce travail m'a permis d'aller plus vite lors de la phase de rédaction de la thèse. Je n'ai pas retranscrit tout ce qui se dit dans des vidéos entières mais plutôt ce qui a le plus attiré mon attention. Quand je note une ou plusieurs phrases pertinentes sur lesquelles j'ai estimé nécessaire de revenir, j'ai mentionné également à quel moment (minute et seconde) celles-ci commencent. Ajoutée dans le texte, cette information précise peut aider un lecteur intéressé à gagner du temps s'il veut vérifier dans le document cité. En raison de cette grande quantité et de la diversité des données empiriques servant de matières premières à cette thèse, on peut se demander comment j'ai fait pour ne pas m'y perdre. Comment organiser toute cette panoplie de matériaux ? Je propose tout de suite une réponse à cette question importante.

7.2.2 Le journal d'investigation : un brouillon du quotidien

Sans une technique appropriée, il ne serait pas possible d'aboutir à tout ce travail de classement, de retranscription, d'analyse systématique portant sur les matériaux rassemblés progressivement. Je serais peut-être noyé et perdu dans ce gigantesque flot de matières audio et audio-visuelles à travers lequel j'ai scruté des choses utiles à l'alimentation de ma réflexion. Cette technique appropriée, je l'ai apprise en master 2 à l'Université Paris 13 : elle s'appelle le journal d'investigation. En fait, c'est un document dans lequel on note au fur et à mesure et de manière méthodique des préoccupations intellectuelles, des résumés de lecture, des faits observés, des éléments de débats...utiles à des analyses et réflexions portant sur un ou

plusieurs sujets. En tout cas, c'est la conception que j'ai dégagée de cette importante technique à partir de la lecture de *La pratique du Journal* de Remi Hess (2010) et en prenant part à des activités portant sur cette thématique¹¹⁹.

Mon journal d'investigation est le brouillon de toutes mes activités intellectuelles, c'est là où je note des faits de la vie quotidienne, des idées qui me passent par la tête en écoutant une chanson, en visionnant une vidéo, en conversant avec un ami sur une facette quelconque de ma thèse, etc. J'y mets aussi des résumés de tous les textes que je lis, les films que je regarde, des déclarations que j'entends à la radio ou à la télévision, etc. Le journal d'investigation se construit au jour le jour. A chaque fois que j'y mentionne une information, un fait, une idée, je prends le soin de noter la date, ce qui fait qu'après un certain temps, je peux suivre mon propre cheminement en ce qui a trait au travail que je fais. En d'autres termes, cet outil me permet de constater mes avancements, mes temps morts et hésitations.

En procédant de la sorte, il est logique de s'attendre à un document volumineux qui se construit à la mesure de mon rythme de travail. C'est effectivement ce qui arrive puisque mon journal d'investigation est le brouillon dans lequel je dépose tout. Plus le document est volumineux, moins il est facile de s'y repérer ; il devient donc obligatoire de l'ordonner de telle sorte que je puisse rapidement revenir sur une partie quelconque. Pour bien organiser ce document, il m'est arrivé de le diviser en plusieurs thèmes regroupant chacun plusieurs sujets particuliers que j'alimente graduellement. Par exemple, dans mon journal d'investigation, il y a des parties qui concernent le rap et la culture hip-hop, le contexte socio-économique d'Haïti, des résumés de lectures théoriques concernant l'identité, la subjectivation, le rapport musique/société, etc. D'autres coins de mon journal d'investigation contiennent des résumés de documentaires, de conférences, de débats, d'articles de presse, d'articles scientifiques... avec des indications importantes à préciser dans le souci de donner les références complètes pour ces types de documents : les liens internet, la date de consultation, etc. D'autres rubriques

¹¹⁹Par exemple, le lundi 28 novembre 2011, de 9h30 à 17h30, j'ai participé à une journée d'activités organisée à l'Université Paris 8 par le laboratoire de recherche EXPERICE autour de la pratique du journal de recherche. Cette initiative a réuni des professeurs d'université comme Michel Manson, Remi Hess, Christine Delory-Momberger, Didier Moreau et des doctorants. Au fil de différentes présentations, j'ai compris comment je peux utiliser la technique du journal dans la vie quotidienne, dans des situations banales mais qui sont « parlantes » en termes de données à collecter sur différents aspects des interactions humaines. Si je peux faire référence à cette activité organisée 5 ans de cela, c'est grâce à mon journal d'investigation qui a démarré le jour même. Je continue encore de le tenir dans le cadre de ma thèse et j'y note des faits, idées, préoccupations sur lesquels je reviendrai dans mes futurs travaux de recherche.

portent spécifiquement sur des messages (déclarations, sentiments, etc) exprimés systématiquement et rendus publics par quelques personnes sur leur page facebook. Celles-ci sont des amis ou des connaissances avec qui j'ai l'habitude de discuter d'un certain nombre de sujets. Pour les besoins de ma recherche, je me suis mis à noter, dans un coin de mon journal d'investigation, des messages exprimés par ces personnes sur leur page facebook en lien avec des choses dont nous avons l'habitude de discuter. Je note également les commentaires qui suivent les « postes » que je sauvegarde. J'ai fait référence à ces matériaux surtout à la dernière partie du chapitre 6. A un certain moment, lorsque mon grand journal atteignit la barre de 400 pages à interligne simple, il a été nécessaire de tenir un journal particulier pour mon travail de thèse.

Contrairement à d'autres personnes qui estiment plus avantageux de tenir leur journal au stylo dans des carnets, je tiens le mien directement sur ordinateur, ce qui me donne beaucoup de possibilités lorsque je reviens ultérieurement sur mon texte. En effet, avec un texte écrit à l'ordinateur, je peux corriger des fautes d'orthographe, ajouter des idées, mettre en couleur, en italique ou en gras, copier/coller, réorganiser le document entier..., ce qui n'est pas possible avec un texte figé sur les pages d'un cahier. Cela me permet d'aller plus vite dans mes analyses au moment de la rédaction. Puisque tout est classé suivant des thématiques, il est facile de revenir sur des matériaux déjà notés quelque part dans le journal d'investigation pour développer une argumentation, soutenir une idée, etc.

Parallèlement à l'alimentation constante de mon journal d'investigation, j'ai retranscrit à part, dans un document spécifique, un ensemble de chansons du rap haïtien pour lesquelles je n'ai pas pu trouver les textes tout écrits. Pour d'autres morceaux des raps français et américains j'ai facilement trouvé les textes sur des sites spécialisés. Mais a fallu un temps spécial pour vérifier la concordance entre les paroles entendues dans les chansons et les phrases notées. On aura compris qu'il n'y a pas toujours une parfaite correspondance entre les deux, les rappeurs utilisant souvent de néologismes, des emprunts, des tournures de phrase qui donnent du fil à retordre même à des mélomanes de ce courant musical. Ainsi, cet exercice requiert une grande attention aux mots prononcés et ceux qui sont mentionnés dans les textes. Pour les chansons en créole et en français, c'est plus facile d'écouter et de vérifier les mots écrits. Quand c'est en anglais, cela m'a pris plus de temps car je ne maîtrise pas l'anglais autant que le créole et le français, deux langues officielles reconnues par la constitution haïtienne de 1987. Je

comprends mieux l'anglais écrit plus que l'anglais parlé. Mais avec un support écrit, j'écoute mieux une chanson de rap chantée en anglais. S'agissant d'un texte de rap chanté en anglais, il m'a fallu souvent réécouter plusieurs fois pour pouvoir mieux saisir l'articulation des mots, un support écrit aidant. C'est ainsi que j'ai pu découvrir certaines erreurs dans quelques retranscriptions trouvées sur internet.

Pour les besoins de mes analyses, certains extraits de textes écrits en créole et en anglais ont été traduits en français par mes soins. La majeure partie des fragments de texte sont en fait mes traductions. S'il s'agit d'une traduction faite par quelqu'un d'autre — ce qui est très rarement le cas —, je le précise immédiatement entre parenthèses ou dans une note de bas de page. Cet exercice de traduction du créole ou de l'anglais au français n'a pas été difficile car j'ai une certaine maîtrise de l'anglais écrit. En cette occasion, un dictionnaire français-anglais a été pour moi un compagnon très utile. C'est presque une tautologie de dire que les citations tirées des textes de rap écrits en français n'ont pas été traduits. Les extraits cités dans le corps du texte sont mentionnés en italique et leurs traductions en français suivent immédiatement, à l'intérieur de deux crochets. Certaines bribes de textes sont notées, les phrases ou les vers étant arrangés les uns au-dessus des autres, tels qu'ils pourraient être écrits pour la chanson chantée. Cette présentation est choisie lorsqu'il s'agit de courts extraits ne posant pas de problème d'organisation pour le texte. D'autres sont rapportés comme s'ils étaient des phrases d'un texte en prose, les vers sont alignés mais ils sont séparés par des barres obliques. Cela permet de mieux gérer la mise en forme du document qui contiendrait trop d'espaces vides si les longs extraits devaient tous se présenter normalement comme dans un texte de musique. À côté des extraits tirés des textes de musique (rap ou autres), les données d'entretien constituent des matériaux essentiels à mes analyses. Dans les lignes qui suivent, j'estime nécessaire de présenter quelques éléments de précision concernant les conditions de réalisation des entretiens que j'ai menés auprès des sujets rencontrés.

7.2.3 Les entretiens

La réalisation des entretiens a été l'ultime phase du processus de construction des matériaux. J'ai commencé à préparer les activités à réaliser au cours de cette étape après la lecture d'un certain nombre de textes et la prise de connaissance de divers autres matériaux empiriques (musiques, documentaires, débats télévisés, etc). La consultation de ces premières

sources de données relatives à la revue de littérature sur le rap et la culture hip-hop m'a alimenté en informations susceptibles de m'aider à mieux formuler mes préoccupations de recherche. C'est en effet ce premier travail de défrichage qui m'a permis de saisir un ensemble de questions préliminaires sur le rap ; ces acquisitions constituent le point de départ de toute réflexivité sur cette musique et sur la culture dont elle est une composante fondamentale. C'est à partir des éléments de savoirs acquis lors de ce premier moment d'apprentissage si important que les questions prennent de la pertinence. Certaines interrogations de départ se sont révélées très futiles ou inappropriées à mesure que les contours du phénomène rap/hip-hop s'éclaircissaient grâce aux lectures et autres activités de prise de connaissance auxquelles je me suis livré. Ce travail de fouille se faisant presque incessamment et, ne perdant pas de vue mes objectifs de recherche et le cadre épistémologique et méthodologique dans lequel s'inscrit cette thèse, à un certain moment du processus de la recherche, j'étais prêt à entamer mes activités d'entretien auprès des rappeurs pratiquants. En fonction des lectures que j'ai faites préalablement et, par conséquent, des informations et précisions que je détiens progressivement sur le rap en général, je pouvais poser de meilleures questions et mieux situer mes préoccupations. A ce stade, j'ai pu identifier les paramètres les plus importants sur lesquels je devais accentuer mes conversations avec les sujets rencontrés.

C'est à ce moment précis que j'ai commencé à mener une première série d'entretiens auprès des rappeurs pratiquants, artistes chevronnés et débutants. Ces premiers entretiens ont été menés sans guide élaboré à l'avance. J'ai pensé qu'il était pertinent d'engager des conversations avec les rappeurs afin de prendre connaissance de leurs points de vue sur les différents aspects de la pratique du rap en Haïti ou à l'étranger. Il ne fallait surtout pas limiter les questions que l'on devait aborder ni orienter les réponses des concernés ; utilisé dès le début de la phase de réalisation des entretiens, un guide pourrait avoir pour effet de prédéterminer ce qui doit être abordé et, donc, de négliger des facettes importantes de la pratique du rap. Menés sans guide préalablement élaboré, les premiers entretiens ont été des conversations très ouvertes dans lesquelles nous avons abordé la culture hip-hop et le rap dans presque tous leurs aspects. C'est un énorme avantage de rencontrer, dès le début de la phase empirique, à la fois des rappeurs amateurs — ceux qui cherchent vraiment une voie pour débiter leur carrière — et ceux qui sont déjà reconnus. Car les éléments d'information provenant de ces entretiens permettent d'avoir une meilleure idée du processus par lequel le

rappeur devient cet artiste compétent qui se fait reconnaître dans la communauté de pratique se construisant autour de la musique rap. L'expérience des débutants est une source riche d'informations à analyser pour mieux saisir le devenir rappeur dans ses dimensions d'autoformation et de construction identitaire.

Les premiers entretiens avec les rappeurs m'ont été d'une très grande utilité dans la mesure où ils m'ont appris un certain nombre de choses sur les représentations que nourrissent les pratiquants concernant le rap haïtien et sur les conditions de possibilité de la pratique de cette musique en Haïti. Ce n'est qu'après cette première étape de collecte des données par des conversations ouvertes avec quelques rappeurs pratiquants que j'ai pensé à élaborer un guide d'entretien destiné à être utilisé, au besoin, lors d'une autre série d'échanges avec d'autres rappeurs. Mais je tiens à mentionner que dans le cadre de cette thèse, auprès des rappeurs rencontrés j'ai mené des entretiens de recherche biographique qui prend généralement une allure semi-directive. C'est surtout la manière de mener un entretien qui fait que celui-ci soit directif, semi-directif ou non directif. En fait, lors de mes échanges avec les concernés, avec ou sans guide d'entretien, j'ai entamé des sujets relatifs à des aspects spécifiques de leur vie, à leur expérience dans le rap, à leur méthode de travail, etc. Le sujet prend son temps pour aborder les sujets comme bon lui semble et j'interviens lorsqu'il termine sa réponse. Mes interventions consistent à clarifier et préciser des questions, à enchaîner avec une autre idée ou à solliciter des détails pertinents, des éléments de clarification de la part de l'interlocuteur. Suivant ma manière de mener les entretiens, j'ai fait appel à des principes et techniques connus dans le domaine de la recherche en sciences humaines et sociales (Bertaux, 2010). L'interlocuteur peut tout aussi bien me poser des questions, me demander de clarifier certaines choses. J'ai fait l'effort de me servir très rarement du guide d'entretien. Mais il était nécessaire de l'élaborer et de pouvoir s'en détacher lors du déroulement des entretiens. Le guide d'entretien comprend des thèmes relatifs à chacun des aspects que je veux aborder avec le rappeur. Suivant la manière dont il est construit, d'abord on échange sur la présentation du sujet en y insistant notamment sur ses origines familiales, sa situation socio-économique, son parcours scolaire. Ensuite, j'invite l'interlocuteur à parler de ses expériences dans le rap, sa méthode d'autoformation. Enfin, j'engage avec lui des discussions sur le rapport que détient le rap avec la société, la politique, les médias, etc. En fin de compte, le guide d'entretien a été suffisamment ouvert pour me permettre d'explorer les diverses facettes de la pratique du rap

avec les sujets rencontrés. Malgré cette ouverture, je ne suis jamais resté attaché à ce guide car j'ai pensé qu'il fallait toujours laisser la possibilité à l'interlocuteur de dire des choses que l'on ne saurait prévoir. Les entretiens semi-structurés ont donc pris la forme de conversations libres au cours desquelles on parlait de tout ce qui concerne la pratique du rap en Haïti et des questions connexes à ce sujet. Le guide d'entretien a été quand même nécessaire parce qu'il m'a permis d'aborder les mêmes thèmes avec tout le monde, même si chaque entretien a eu sa tournure propre et sa dynamique particulière. L'usage du guide d'entretien m'a en quelque sorte permis de réunir des informations sur à peu près les mêmes questions, ce qui m'a amplement facilité dans mes analyses.

J'ai réalisé deux entretiens collectifs avec les rappers du groupe Règleman Afè Popilè. Pour ces entretiens de groupe, j'ai procédé de la même manière : on discute autour des thèmes qui concernent l'histoire et les expériences singulières des rappers, leur regard sur leur pratique musicale, leur méthode de travail, etc. Mais il y a quelques différences, s'agissant d'un entretien de groupe : les participants abordent les mêmes questions et expriment parfois leurs désaccords sur quelques questions. L'entretien de groupe a l'avantage d'être un vrai espace de débats entre participants, ce qui permet au chercheur d'enclencher des confrontations d'idées qui puissent faciliter sa compréhension à propos de la pratique du rap. Néanmoins, les entretiens de groupe demandent plus de temps pour la simple et bonne raison que les participants sont conviés à répondre aux mêmes questions et que chacun a le droit de donner des opinions par rapport aux points de vue exprimés.

Mes entretiens se sont réalisés entre août 2013 et juillet 2016. Au total, j'en ai mené 21 entretiens; le plus court dure 47 minutes et le plus long 4 heures et 45 minutes. La durée moyenne d'un entretien est de 2 heures et 12 minutes. La durée d'un entretien varie en fonction d'un ensemble de paramètres tels que la disponibilité ou la disposition du rappeur, sa manière de développer ses points de vue, la qualité des échanges, l'ambiance du moment, etc. Ce rappeur qui a fixé deux heures pour s'entretenir avec vous n'a pas la même disponibilité que celui qui n'a rien programmé et qui attendait l'heure de rendez-vous pour discuter des choses qu'il n'a jamais eu l'opportunité de discuter concernant le rap. Cela influence le temps qui sera accordé à l'échange que l'on a avec l'interlocuteur. Au début d'un entretien, je ne me préoccupais pas de savoir combien de temps cela allait durer ; j'ai compris que je devais permettre à l'entretien de suivre son cours sachant que le sujet rencontré peut interrompre la

conversation à n'importe qu'elle moment, s'il en ressentait le besoin. Moi, je m'assurais que des questions importantes soient abordées afin de discuter de tous les aspects de ma préoccupation de recherche. En général, les rappers rencontrés ne se souciaient pas du temps qui passait ; en fonction des objectifs fixés, il est très rare que je n'aie pas achevé un entretien entamé.

J'estime important d'apporter, à présent, quelques éléments précision en rapport avec les conditions de réalisation des entretiens. Avant de m'entretenir avec un participant, un premier contact a été établi avec lui. Souvent, je me suis fait aider d'un collègue pour entrer en contact avec le sujet. Dans beaucoup de cas, les rappers que je rencontre sont des personnes que j'ai la possibilité de côtoyer ; il est alors plus facile de les aborder, leur expliquer mon travail et de solliciter leur collaboration. Lors d'un premier contact avec la personne, je consacre un peu de temps à lui faire part de mon projet ; cela nécessite une petite introduction de sorte que l'interlocuteur puisse être bien informé de mon rattachement institutionnel, de ce que je poursuis comme but, etc. Il pose des questions s'il en a envie. Les clarifications et précisions une fois apportées face aux questions et préoccupations du raper, on est prêt à entamer notre premier entretien ; dans la majeure partie des cas, le premier entretien ne s'est pas déroulé dès le premier contact. Au début du premier entretien, je fais un bref rappel des objectifs de mon travail, je précise d'abord le cadre dans lequel se réalise celui-ci. C'est le moment de rappeler que ce qui ressort de nos échanges servira strictement dans le cadre de mes analyses. C'est aussi le moment de discuter de tout ce qui peut contribuer à mettre le sujet en confiance afin que son consentement soit tout à fait libre et éclairé. J'en profite pour expliquer la raison pour laquelle j'enregistre nos propos à l'aide d'un dictaphone, véritable témoins de nos longues conversations.

Les entretiens se sont déroulés dans différents types d'endroits. Dans certains cas, c'est dans une salle non occupée ou dans un coin relativement tranquille de la faculté des sciences humaines de l'Université d'État d'Haïti que l'on s'est mis à converser autour du rap. A deux occasions, cette expérience s'est répétée à la faculté d'ethnologie de cette même université. Dans beaucoup d'autres cas, c'est chez le sujet lui-même que je me suis rendu pour faire le même travail. Dans ce cas, ce dernier me reçoit dans un recoin de sa maison ou de sa cour, un endroit qui nous met un peu à l'abri des bruits et des va et vient dérangeants. A plusieurs reprises, j'ai été reçu dans un studio de production. Deux autres rappers m'ont reçu dans coin

un peu réservé de leur quartier de résidence. Globalement, les entretiens se sont déroulés sans perturbations majeures ; des dispositions ont été prises à cet effet. Mais dans quelques rares cas, il s'est créé, malgré nous, des situations occasionnant de courts dérangements : l'intrusion d'une personne qui s'adressait à l'un d'entre nous, la sonnerie du téléphone portable de l'interlocuteur, etc. Lorsqu'elles survenaient, ces situations ont été vite gérées et ne constituaient pas de véritables obstacles à la finalisation de l'entretien. Quelques rappers ont été rencontrés plusieurs fois. Cela m'a donné l'occasion de revenir sur nombre de questions déjà débattues avec eux lors des rencontres antérieures. C'est un exercice important par lequel j'ai pu faire des modifications au matériau collecté selon les vœux des concernés. Dans la recherche biographique, il est hautement considérable de soumettre à un sujet les matériaux qui ressortent d'un ou de plusieurs entretiens que l'on a eus avec lui. Nathalie Heinich (1999 : 33-37) a même fait de cette mesure l'étape ultime pour aboutir à la version publiée du texte obtenu à partir d'un entretien. J'ai tenu à considérer ce principe dans le cadre de mon travail de thèse. Néanmoins, il ne m'a pas été toujours possible de le respecter. En effet, j'ai rencontré deux grands obstacles qui m'ont empêché de toujours y parvenir. En premier lieu, j'ai dû faire face à l'indisponibilité des rappers qui sont souvent très mobiles, engagés qu'ils sont dans diverses activités à travers le pays. Quand on travaille avec des personnes qui bougent souvent, on n'a aucune garantie que l'on peut les rencontrer plusieurs fois pour le même motif. Aussi, ai-je pu mener seulement un entretien auprès de la plupart des rappers rencontrés. Au total, ils sont 7 rappers (dont un groupe de quatre membres) avec qui je me suis entretenu au moins 2 fois. En deuxième lieu, il s'est posé un problème de temps. En fait, en tant que doctorant de l'Université Paris 13, chaque année je devais me faire réinscrire et surtout prendre part à un ensemble d'activités de mon laboratoire de recherche. Je devais par conséquent faire état d'une certaine présence à l'Université Paris 13. Or, mon terrain de recherche se trouve en Haïti. J'ai dû donc partager le temps de la recherche entre Paris et Port-au-Prince pour mener à bien mes activités. De ce fait, il m'a été très difficile de trouver du temps pour mener plusieurs entretiens avec les mêmes personnes. J'ai dû composer avec la situation en tentant de faire ce travail de restitution avec quelques rappers plus faciles d'accès. Dans ce travail de restitution, je n'ai pas tout rédigé (retranscrit) à l'avance pour ensuite demander au rappeur de lire le document et de faire des remarques, comme d'autres chercheurs le font généralement. Avant de rencontrer un rappeur une deuxième fois ou une troisième fois — comme ce fut le cas pour l'un d'entre

eux – j’écoute la bande sonore du premier entretien que l’on a eu préalablement et je note certaines choses sur lesquelles je lui demande de réagir. Ce peut bien être un point de vue, une expérience racontée, etc. Je fais un rappel de ce dont on a discuté auparavant, présente ce que je comprends globalement de ce qui y est ressorti et l’invite à se prononcer sur mon rappel et sur mes points de vue. C’est ainsi que j’ai pu faire quelques rectifications mineures dans ce que j’ai entendu et noté des entretiens antérieurs. Je n’aurais peut-être pas assez de temps pour faire cette restitution si tous les entretiens devaient être transcrits préalablement et si je devais passer les textes aux rappers. C’est donc avec les 7 sujets ci-dessus mentionnés que j’ai pu tenter de faire ce travail de restitution de ce que l’on discutait lors d’un premier entretien. Voilà en gros quelques précisions d’ordre méthodologique qui concernent ce travail de thèse. Sur ce plan, tout n’est pas dit. Le lecteur peut être intéressé à savoir qui sont les rappers que j’ai rencontrés, quelle posture j’ai adoptée lors dans ce travail réflexif que je livre autour du rap haïtien, comment j’ai procédé pour traiter et analyser les données collectées auprès de mes informateurs. Ce sont là des questions légitimes auxquelles il faut répondre. Je propose des éléments de réponse dans le chapitre suivant.

Chapitre 8 : Processus de mise en sens

Ces informations étant précisées, il importe maintenant d'examiner ce que j'ai fait de tous les matériaux rassemblés. Comment ai-je procédé pour me servir de cette base de données si dense que j'ai pu construire ? Avant de fournir des détails concernant cette question, il importe, à mon avis, de faire deux détours nécessaires. Il s'agit d'abord de présenter succinctement les rappers rencontrés afin de permettre au lecteur de se faire une meilleure idée de leur profil et, deuxièmement, de poser un regard critique sur l'auteur de cette thèse, en l'occurrence moi-même. J'estime tout à fait important de permettre au lecteur de prendre connaissance du cheminement de ma réflexion, d'avoir un peu d'informations sur le rapport que je détiens avec le rap et mon objet d'étude en particulier et, plus généralement, mon terrain d'étude. C'est ce dont il va s'agir dans la partie qui suit la présentation des rappers ayant participé à cette étude.

8.1 Profil des sujets rencontrés

Dans cette présente partie, je présente quelques profils parmi les rappers que j'ai rencontrés. Je pourrais tout aussi bien présenter toutes les personnes, surtout des rappers débutants et fans du rap, avec qui je me suis entretenu dans le cadre de cette étude. Mais la liste en serait peut-être trop longue et lassante. Je pourrais également ajouter en annexes tous les entretiens retranscrits sans en omettre le moindre détail. Là encore, la longueur des textes obtenus serait très probablement ennuyante. Il a fallu faire un choix. Comme plusieurs rappers peuvent avoir des points communs au niveau de leur profil, cela m'a un peu facilité la tâche d'en présenter la majorité au lieu de tous, le but étant de permettre au lecteur de pouvoir se représenter un peu le profil des personnes ayant pris part à mes entretiens. En fait, il y a des rappers débutants et ceux qui sont très expérimentés, ceux qui cherchent leur voie de réussite et ceux qui ont plus ou moins réussi, du moins en termes de leur renommée ; d'autres espèrent pouvoir gagner leur vie dans la pratique du rap. Voici, dans les lignes suivantes, les rappers présentés

Ray-G

Il s'appelle Raynald Remy ; il a 36 ans. Son nom d'artiste est Ray-G Mafia. Il est né à Carrefour-feuille, dans une sous-délimitation dénommée Brédy. Il n'a jamais quitté cette zone. Il a été élevé par une mère de conditions sociales très modestes, dans une fratrie comprenant trois enfants dont deux garçons et une fille. Sa mère est très courageuse et très exigeante. En tant que benjamin, il estime avoir été le petit protégé de sa mère, de son frère et de sa sœur. Il a achevé ses études secondaires et détient une formation en communication. Ray-G a commencé timidement à faire du rap depuis son l'adolescence. Contrairement à d'autres jeunes, il n'a pas trouvé d'objection de la part de sa mère lorsqu'il commençait à consacrer son temps au rap. Sa mère tentait seulement de lui faire comprendre que chaque chose a son temps. Il pouvait faire ce qui lui plaisait mais à une seule condition : il n'avait qu'à prendre ses études au sérieux, faire en sorte de toujours obtenir de très bonnes notes aux examens scolaires. Ray-G s'est évertué à respecter ce contrat car c'était pour lui une garantie de pouvoir pratiquer tranquillement son art. Pour devenir le rappeur qu'il est aujourd'hui, il a trouvé le support de son frère, de sa sœur et de son quartier. Lorsqu'il faisait ses premiers pas en tant que rappeur, il bénéficiait des aides financières et des gens de son quartier consacraient du temps à l'écouter et à l'encourager. C'est grâce à ces supports qu'il est devenu ce rappeur connu. Il est membre du groupe C-Projects (le « C » étant une abréviation de Carrefour-feuille), lequel a cessé ses activités depuis quelques années. Il a fait ses premières expériences avec des groupes peu connus ; c'est avec C-Projects qu'il a rencontré plus de notoriété. Formé exclusivement de rappeurs résidant à Carrefour-feuille, ce groupe avait pour objectif de représenter ce quartier en matière de rap. Les membres de ce groupe ont gagné une certaine reconnaissance en Haïti. En effet, avec le titre carnavalesque *Nou libere* sorti en 2008, ils furent classés « révélation de l'année ». Un tel titre ne pouvait qu'apporter des souvenirs gratifiants à ces jeunes rappeurs : on a publié la photo du groupe sur Ticket Magazine, le magazine le plus populaire d'Haïti. Aux dires de Ray-G, c'était très encourageant pour le groupe. Il considérait cet exploit comme « une gloire » à gérer. Le 13 décembre 2008, C-Projects a sorti un album qui fut classé « le meilleur de l'année » Le groupe a fait une tournée nationale. Parmi tant d'autres, cette expérience aura grandement marqué Ray-G Mafia.

27

Son pseudonyme est 27. Il est né à Bizon, grand quartier de la commune de carrefour. Il habite encore ce quartier. Il a étudié les sciences administratives et enseigne actuellement l'informatique dans une école secondaire. Il a fait des études en théâtre et a quelques expériences en tant que comédien. Ses parents étaient très sévères avec lui mais l'appréciaient pour ses bons résultats scolaires. Ils ne voulaient pas que 27 écoute du rap car ils y voyaient une musique vile pratiquée par des délinquants. Mais 27 était plus attiré par le rap que par les autres types de musiques écoutées à la maison. Décelant dans le rap un *vibe* (vibration) qu'il ne trouvait pas ailleurs, tout jeune il se cachait sous les lits pour pouvoir lier connaissance avec des rappeurs américains à l'aide de son baladeur sans se faire soupçonner. La mère de 27 savait qu'il aimait du rap ; elle a fini par accepter qu'il écoute cette musique. En écoutant des rappeurs et des groupes de rappeurs comme Mobb Deep, Coulio, Method Man, pour ne citer que ceux-là, 27 a voulu aller plus loin pour comprendre l'histoire et le sens du rap. Aussi a-t-il été conduit à apprendre l'anglais, à lire sur le rap et la culture hip-hop, à côtoyer des rappeurs haïtiens pour mieux développer ses connaissances dans le domaine. A un certain moment, il se mettait à écouter du rap français afin de pouvoir faire des comparaisons et se faire une meilleure idée de ce que l'on appelle le « rap conscient ». En même temps, il développait ses compétences en matière du free style, du flow, de l'écriture des textes de rap, etc. Depuis 2010, 27 est reconnu comme l'un des rappeurs haïtiens qui ont poussé le plus loin le rap de contestation. Il est sans doute le rappeur le plus influent de son groupe, Wòklò (mot créole qui signifie « rebelle »), qui a sorti des morceaux à forte dimension de contestation comme *Mwen wè*¹²⁰, *Lonje dwèt sou yo*¹²¹, etc. Ces deux morceaux ont valu aux membres du groupe de subir des menaces et des intimidations ; c'est d'ailleurs pourquoi 27 n'a pas voulu que son vrai nom soit révélé. Ce rappeur se reconnaît en tant que la voix des sans voix ; il veut que son rap s'inspire toujours des conditions de vie des gens vivant dans les quartiers pauvres pour faire résonner des paroles contestataires.

¹²⁰Voir le lien suivant (page consultée le 20 août 2016) :

<https://www.youtube.com/watch?v=MoPHgn3iIOM>

¹²¹Voir le lien suivant (page consultée le 20 août 2016) : <https://www.youtube.com/watch?v=RJCebgiqE2E>

Doc Filah

Doc Filah est un rappeur expérimenté, très connu sur la scène musicale haïtienne. Il est membre fondateur du groupe Magic Click au sein duquel il évolue depuis 24 ans. Il a 40 ans et il est médecin de formation. Fils d'un instituteur et d'une institutrice, l'instruction primaire de Doc Filah a été faite en majeure partie à la maison. Il a fréquenté un établissement scolaire au moment où il devait passer son certificat d'études primaires. Ses parents étaient très ouverts, ils n'y voyaient aucun inconvénient à ce que leur fils pratique de la musique, quel qu'en soit le genre. Son père, musicien, lui a même montré à jouer de la flûte. Ce rappeur déclare avoir une longue pratique de lecture. Il a fait ses premières lectures dans des livres de contes de feu que lui offraient ses parents. Il lisait beaucoup de collections de livres. Pour ses études secondaires, il a fréquenté une école de renom à Port-au-Prince ; c'est à ce stade-là qu'il a vraiment commencé à faire la connaissance du hip-hop et du rap à partir des discussions entre amis, des lectures de magazines que lui envoyaient des proches qui résident aux Etats-Unis. Dans son quartier, entre amis, il se mettait à écouter du rap américain. Parce qu'il comprenait un peu l'anglais, Doc Filah pouvait percevoir une poésie, une philosophie et de la métaphysique dans le rap. Il était surtout attiré par le rythme de cette musique. C'est ainsi qu'il s'est mis à fouiller dans le rap, à écouter d'avantage et à pratiquer cette musique en tentant de teinter ses textes d'une certaine dose de poésie. Depuis lors, Doc Filah est actif dans le rap. Il est surtout reconnu pour ses textes qui ont le plus souvent un petit côté métaphysique.

Dog G

Jean Edel Valcourt, dit Dog G, est né à Port-de-paix en 1982 dans une fratrie de sept enfants dont il est l'aîné. Très jeune, il a découvert la culture hip-hop et le rap en regardant la télévision, en faisant rouler des cassettes audio et en visionnant des cassettes vidéo que ramenait son père des Etats-Unis. Aidé de son père qui était enseignant de mathématiques et journaliste, très tôt Dog G a commencé à animer des émissions de rap dans une station de radio située dans sa ville natale. Après ses études secondaires, il est entré à Port-au-Prince pour avoir une formation professionnelle et universitaire. Mais les moyens financiers lui manquaient amplement. Il s'est donc dirigé vers la radiodiffusion. D'abord il a travaillé comme metteur en onde, ensuite il a commencé à occuper la fonction d'animateur d'une émission de rap à la radio

Planète Créole, une station très écoutée à l'époque. Il a rencontré un grand succès avec son émission « Rapwoche » débutée en 2003. Il a aussi intégré le groupe Rockfam en tant que rappeur. En grande partie, Dog G doit sa notoriété à ce groupe qui est devenu l'un des plus populaires en matière de rap en Haïti. Il a eu quelques succès en solo après ses expériences au sein de Rockfam. Dog G se considère plus comme un entrepreneur que comme un rappeur. D'ailleurs, au sein de Rockfam, il s'intéressait beaucoup plus à faire de la promotion pour le groupe qu'à chanter. Lors d'un entretien que j'ai eu avec lui, il eut à déclarer qu'il n'a jamais eu envie d'être un rappeur tout court mais plutôt un entrepreneur. Ses principaux modèles sont Jay-Zee, Puff Daddy, Fifty Cent, Booba, etc. En matière de flow, il aime le style du rappeur américain Snoop Dog car, selon lui, celui-ci est cool, il ne précipite pas sur le beat. Le choix de son sobriquet témoigne de son appréciation pour Snoop Dog. Aujourd'hui le rappeur haïtien Dog G est un entrepreneur à part entière ; il a une compagnie *Pi wo Corporation* qui s'occupe de tout ce qu'il y a rapport avec les médias, comme le design graphique, l'enregistrement en studio, la production de vidéos, etc. Ce label produit de jeunes artistes. Dog G travaille également en tant que journaliste. Sur la chaîne 2, il anime *Beat 509* une émission culturelle visant à faire la promotion du hip-hop en Haïti.

Renaud

Renaud n'est pas un rappeur connu. J'ai l'habitude de le côtoyer dans le milieu universitaire et n'aurais pas pu penser qu'il a des compétences dans le rap. En apprenant que j'étais en train de faire une thèse sur le rap haïtien, il a commencé à discuter avec moi et, par la suite, il m'a fait écouter des musiques qu'il a l'intention de réunir dans un album. Renaud a 31 ans. Il a une formation en philosophie, à l'École Normale Supérieure. Il a fait un master en philosophie et critique contemporaine de la culture. Il donne des cours au niveau de la licence à l'Université d'Etat d'Haïti. Renaud se dit toujours « traversé » par le rap. Il se sent travaillé par ce style. Avant de faire partie d'un groupe, il a pris l'habitude d'écrire, de composer des musiques rap, de faire du free style. Il a un grand frère qui ramenait à la maison des cassettes vierges sur lesquelles il chantait. Renaud les remplissait de chansons rap. Il a trouvé sa confirmation en tant que rappeur, un jour, après une partie de free style avec un de ses cousins, un rappeur ayant l'habitude de fréquenter Doc Filah. En effet, il a épaté son cousin qui ne savait pas s'il pratiquait du rap. Cette expérience l'a marqué et il a été convaincu qu'il a du

talent pour le rap. Il a intégré Force Alpha, un groupe de rap fondé par son cousin. Selon lui, c'est vers les années 2001-2002 qu'a émergé en lui une passion violente pour le rap, à partir d'un exercice d'auto-observation lorsqu'il pouvait enregistrer ses essais pour les réécouter. Il pouvait ainsi se comparer à d'autres rappers connus et respectés. Même si Renaud est occupé à d'autres activités professionnelles, il continue de s'exercer au rap et nourrit le projet de faire sortir un album qui contiendra des musiques de conscientisation à l'attention de la jeunesse haïtienne.

K-Libr

K-Libr, de son vrai nom Valkensy Dessin, est sans doute l'un des rappers haïtiens les plus connus et respectés. Il est né à Port-au-Prince en 1981, d'un père couturier et d'une mère commerçante, au quartier populaire Bel-Air. Il a passé son enfance à Carrefour dans une famille nombreuse confrontée à de très difficiles conditions socio-économiques. K-Libr se demande toujours comment ses parents ont pu réussir à permettre à tous ses frères et sœurs de faire des études universitaires. Il a fait ses études secondaires dans de très difficiles conditions au lycée Alexandre Pétion. C'est au lycée qu'il a commencé à exercer son talent de rappeur lors des *battles* de free style entre élèves pendant les moments de récréation. C'est également au sein de cet espace qu'il a commencé à s'affirmer et à se défaire de la soumission dans laquelle il était astreint par son père autoritaire.

Très jeune, K-Libr développait un bon rapport avec la musique. Il était soliste dans une chorale d'église et, à la maison, il trouvait un cousin de son père qui jouait de la guitare. En 1994, K-Libr est tombé amoureux du rap en écoutant le rappeur Tupac Shakur. Heureusement, dès l'âge de 11 ans, il commençait à apprendre l'anglais, ce qui lui permettait de comprendre un peu ce que disait Tupac. Lors d'un entretien que j'ai eu avec lui, il a rapporté une expérience déterminante dans sa carrière : un jour, il s'est consolé d'écouter *Only God can judge me*, une musique de Tupac, après que son père lui ait administré une raclée pour une raison qu'il ne comprenait pas. Il s'identifiait par rapport à ce qui se disait dans cette musique. C'est à cette période qu'il a écrit ses premiers textes auxquels il a donné une technicité rap, c'est-à-dire qu'il les a rimés à chaque fin de phrase pour faire des jeux de sonorité. A cette même époque, K-Libr écoutait des rappers français et les pionniers du rap haïtien. En 1999, avec des collègues il a fondé Mystic 703, un groupe de rap qui a connu un grand succès en Haïti.

Depuis, il s'est imposé comme un rappeur de renom en Haïti. Le groupe a 3 albums à son actif dont un inédit. Mystic 703 leur a ouvert des portes sur la scène internationale. K-Libr a fait un album en duo avec son collègue Ouragan. Et depuis l'année 2012, il a démarré une carrière solo. A un certain moment de sa carrière, il s'est considéré comme un professionnel de la musique car 90 % de son budget provenait de sa pratique musicale. Il a pu avoir son propre studio de production et travaille comme rappeur, producteur, beatmaker, arrangeur et compositeur.

K-Libr est surtout reconnu pour sa manière particulière de lier ses études universitaires à sa pratique artistique. En fait, il a une formation en sociologie, une licence en sciences sociales (École normale supérieure) et un niveau de master en géographie. Ses textes vont dans le sens d'une critique sociale où il met en évidence des comportements et attitudes qui constituent de grands maux à l'existence collective des Haïtiens. Avec l'album *Apostat* qui est sorti en juillet 2016, il a mis fin à sa carrière de rappeur.

Optimiste

Optimiste est un jeune de 24 ans ; il vit chez sa tante à Carrefour-feuille depuis 9 ans. Son pseudonyme traduit sa foi inébranlable et son courage devant les vicissitudes de la vie. Son père est décédé lorsqu'il avait 8 mois. A l'âge de 14 ans, il a perdu sa mère. Le décès de sa mère a compliqué sa situation et celle de sa sœur aînée ; ils sont été pris en charge par une tante bienveillante mais qui peine à répondre aux besoins de sa famille en raison de ses grandes difficultés financières, étant sans emploi. Très jeune, Optimiste écoutait du rap. Depuis l'âge de 8 ans, il voulait devenir comme Dade, ce rappeur de Barikad Crew ; il s'est mis à développer un amour pour le rap. Avant de venir à Carrefour-feuille, il faisait déjà partie d'un groupe de rap formé des amis de son quartier de résidence à Route Frère. Il était très influent dans le groupe.

Optimiste pense qu'il porte le rap en lui-même, c'est « comme injecté dans son sang ». Résidant à Carrefour-feuille, il lui est très difficile de trouver les frais de transport pour aller assister aux répétitions de son groupe à Route Frère. Il a donc dû abandonner le groupe. Ce qui lui a permis de toujours continuer à pratiquer le rap, c'est le free style. Il écrit, improvise et se prépare pour d'éventuelles *battles*. C'est surtout au lycée Jean-Jacques Dessalines, son école, qu'il a eu sa confirmation lors des concours de free style inter-classes. Ceux qui appréciaient

ses improvisations faisaient circuler son nom au lycée. On est venu avec un jeune rappeur pour un concours de free style avec lui. Devant son public, il a été humilié. On le passa en dérision. Il eut honte. Cette humiliation l'a poussé à travailler beaucoup plus. Comme récompense, au lycée il a été reconnu comme le meilleur rappeur en matière de free style, ayant bel et bien vaincu tous les concurrents, même celui qui l'a un jour humilié. Dans son quartier, il a eu aussi quelques exploits. Optimiste nourrit de grandes ambitions dans le domaine du rap.

Burning

Burning est une rappeuse de 26 ans. Lorsque je l'ai rencontrée en 2015, elle travaillait sur un projet en solo avec le label Piwo Records. Elle a grandi auprès de son père, musicien qui évoluait aux côtés des artistes de renom comme Eddy François, Don Kato, etc. C'est son père qui lui a appris à faire du rap. Burning a toujours aimé la musique, le rap particulièrement, mais elle ne pensait pas qu'elle deviendrait une rappeuse reconnue. Car, pense-elle, le rap est une affaire de ghetto. Or, elle n'a pas grandi dans les ghettos ; elle a passé une bonne partie de sa vie à Thomassin, quartier résidentiel de Pétion-ville. A mesure qu'elle grandissait, elle côtoyait des amis évoluant dans des ghettos. C'est ainsi qu'elle a commencé à fréquenter des quartiers très pauvres, à prendre connaissance des modes de vie des gens qui y habitent.

Burning fut élevée parmi un ensemble de personnes qui faisaient du rap mais elle n'avait pas envie de se lancer dans la pratique de cette musique. Toutefois, à l'occasion de certains spectacles dans son école elle chantait parfois des textes de rap, elle a vu qu'on appréciait ce qu'elle faisait. Le public était content. Cela se répétait à plusieurs reprises. Elle s'est dite que cela pourrait prendre une autre ampleur, qu'elle pourrait faire mieux. Burning paraît un peu indécise face à sa carrière dans le rap. Au cours de notre entretien, elle a soutenu que le rap est comme un tremplin pour elle. En effet, après ses études secondaires elle n'a pas assez de moyens pour financer ses études. Comme elle peut faire du rap, en attendant de rejoindre sa mère aux USA où elle peut faire des études, elle consacre son temps au rap. En d'autres termes, elle tente de voir ce que le rap peut lui donner. Elle veut tout simplement voir comment son talent pour le rap peut lui être utile. Mon entretien avec Burning aura été nécessaire pour comprendre à quel point il est difficile à une femme de se faire un nom dans le rap haïtien.

Règleman Afè Popilè

Règleman Afè Popilè (Règlement des affaires populaires) est un groupe de rap formé de quatre étudiants préparant une licence en sociologie à la faculté des sciences humaines de l'Université d'État d'Haïti. Fondé en 2012, ce groupe a pour objectif de mener une bataille qui soit comprise par les jeunes. Plus qu'un groupe, Règleman Afè Popilè est un projet politique et artistique qui entend utiliser d'autres moyens comme le slam, le théâtre, la danse et la peinture pour faire un travail de conscientisation en Haïti. Le groupe entend fouiller dans l'histoire du peuple haïtien pour considérer toutes les expériences historiques de celui-ci. Dans leurs musiques, ces rappers se proposent de prendre en compte particulièrement les conditions d'existence de 4 catégories sociales : les petits détaillants, les paysans, les ouvriers, les femmes. Ils conçoivent le rap comme l'expression d'un prolétariat marginalisé qui s'accompagne d'une volonté de dire une réalité que vivent ses pratiquants. C'est un canal à travers lequel on dit à la société ce que l'on comprend de la réalité que l'on vit. Pour eux, le rap est un prétexte. Les rappers de ce groupe se positionnent clairement dans un cadre théorique développé par le chercheur haïtien, Jean Casimir, sur les conflits de classes — opposition créole-bossal — qui ont traversé la formation sociale haïtienne depuis la période coloniale jusqu'à nos jours. Selon eux, le rap dit « créole » est celui qui se pratique au sein d'une matrice coloniale de pouvoir. Cela sous-entend que ce rap charrie un ordre de discours colonial qui a survécu en Haïti après la disparition de l'administration coloniale. Le rap créole reste donc colonial. Il y a un ensemble de choses que l'on ne peut pas espérer de ce rap. C'est pourquoi Règleman Afè Popilè revendique un rap politique. Ce groupe se réclame d'un rap haïtien mais qui charrie un ordre de discours bossal. Règleman Afè Popilè est donc un discours critique à la fois sur le rap et sur la société haïtienne. Ses membres prétendent proposer une autre manière de faire du rap en Haïti.

Queen Sisi

Sulitane Louis, alias Queen Sisi, est une rappeuse qui se cherche. Elle a 28 ans. Elle est l'avant-dernière d'une fratrie de 7 enfants dont 5 garçons et 2 filles. Elle est née à Port-Magot mais elle a grandi à Port-au-Prince. Son père et sa mère étant décédés, depuis de nombreuses années, Queen Sisi est accueillie par une tante qui vit dans la commune de Carrefour. Elle

étudie les sciences juridiques actuellement, parallèlement à ses efforts pour se faire un nom dans le rap.

Dès son jeune âge, Queen Sisi prenait l'habitude de chanter du R&B ; elle rêvait de devenir une star comme Selena, une chanteuse qu'elle admirait tant. Elle voulait donc devenir une musicienne professionnelle. Avec des amis, elle a fondé un petit groupe de rap dans son quartier. Ses collègues lui demandaient de chanter des parties de chansons ayant un air de R&B. Mais elle pratiquait le rap en écoutant beaucoup de musique et en s'entraînant seule. Un jour, en studio, ses collègues lui ont demandé de s'essayer à un « 8 mesures », ce qu'elle faisait facilement. Elle l'a fait sans erreurs, d'un seul coup. Ses collègues étaient épatés. Cette expérience l'a encouragée à aller de l'avant dans la pratique du rap. Elle a cultivé plus d'amour pour le rap, sachant qu'elle peut développer ses talents pour réussir dans ce domaine. Queen Sisi espère trouver un producteur qui puisse l'épauler dans le rap. Elle espère faire sa route et faire parler d'elle. Elle veut devenir une reine dans le rap haïtien, d'où le choix de son pseudonyme. Cependant en fonction de ses expériences dans le milieu, Queen Sisi est consciente des multiples obstacles que rencontre un jeune rappeur haïtien avant de réussir.

Master Beef

Master Beef est le pseudonyme choisi par le rappeur Ayamé Pascal qui estime avoir trop enduré dans sa vie de combattant pour ne pas adopter ce sobriquet. Il a eu une enfance malheureuse car ses parents biologiques ne pouvaient pas assumer leurs responsabilités envers lui. Son père et sa mère se sont séparés lorsqu'il avait 2 ans. A 3 ans, son père l'a confié à une tante. Il a passé beaucoup d'années chez cette tante paternelle qui le traitait comme un moins que rien. Master Beef soutient que son enfance était de mauvais goût, que c'était un moment de chagrin, de tristesse et de désespoir. Il qualifie son enfance de misérable. Il a 29 ans. Il a commencé à faire du rap à 16 ans, après avoir quitté Tabarre (chez sa tante) pour aller vivre auprès de sa mère à Carrefour-feuille. Il évoluait avant tout dans la breakdance au sein d'un groupe appelé Thousand X. Ce sont des amis qui lui ont appris à danser. Parallèlement, il avait l'habitude de chanter du R&B. Il rêvait toujours de devenir un chanteur qui danse sur scène. Mais il a dû abandonner la danse après une fracture qu'il a eue lors d'une séance d'entraînement. Il s'est orienté vers le rap. Il a commencé à écrire des textes, à participer au

Rap forum¹²² pour développer ses connaissances en matière du rap en particulier et du hip-hop en général. Il avait l'habitude de performer au Rap Forum, véritable lieu dans lequel il a trouvé des encouragements pour se lancer en tant que rappeur. Comme sur la plupart des rappeurs que j'ai rencontrés, les premiers groupes de rap haïtien ont eu une influence incontestable sur Master Beef qui s'est efforcé de développer beaucoup d'habiletés dans le domaine. Il écoutait non seulement des rappeurs haïtiens mais également des rappeurs français et américains. La plus grande confirmation de Master Beef, il l'a eue dans le domaine du free style. Il est devenu très performant en la matière. En 2009, il était sacré champion dans un concours de free style réalisé dans le cadre des animations nocturnes menées dans la zone de carrefour-feuille. C'était une victoire très encourageante. Master Beef a une grande confiance en ses talents. Mais il reste un rappeur évoluant *underground*. Il a des expériences en studio mais ses productions sont peu connues car il fait face à beaucoup d'obstacles pour se faire connaître. Il continue quand même d'espérer parce qu'il considère le rap comme une chance à saisir pour « prendre de l'élan », c'est-à-dire pour sortir de la misère.

K. O

K.O a 38 ans. Il a passé les 7 premières années de sa vie au Bel-Air, grand quartier populaire de Port-au-Prince. Après, il est allé vivre à Carrefour-Feuille, plus précisément à Fort-mercredi. Ayant grandi auprès d'un père autoritaire et sévère et d'une belle-mère impitoyable, K.O raconte que son enfance a été un vrai « tracas ». Au cours de notre entretien il a évoqué les maux d'une enfance jalonnée de coups, d'injures, d'humiliations et de misère. Il a connu toutes sortes de privations au cours de son enfance. C'est en raison de tout qu'il a subi dans sa vie, raconte-t-il, qu'il a choisi le sobriquet K.O (Klan Oprime)[Clan des Opprimés] pour défendre ceux qui vivent dans la misère et dans l'exclusion sociale, comme ce fut le cas pour lui. Avec sa belle-mère, la maison familiale lui paraissait comme un enfer.

K.O a établi son premier contact avec le rap en fréquentant des bus de transport public à Carrefour-feuille. Les bus lui ont imposé le rap dans les années 1988-1989. Trois bus ont particulièrement attiré son attention : Idalgo, Machiavel et Immaculé Conception. Les

¹²²Rap Forum est une initiative consistant en des rencontres régulières réalisées, entre la fin des années 1990 et le début des années 2000, dans un espace situé à la rue Magloire Ambroise entre rappeurs, DJ, beatmakers, danseurs et autres personnes intéressées à la culture hip hop en vue de discuter, de partager des savoirs et de promouvoir des talents.

conducteurs y roulaient du rap américain. Il y avait surtout les beats qui attiraient son attention. Même si K.O ne comprenait pas les paroles qui étaient en anglais, il écoutait les beats et secouait la tête. Il ne faisait pas de logique ; il les aimait tout simplement. Il a un grand frère qui les aimait aussi et vers une époque, ils se mettaient à imiter les artistes. Il y avait les Fat Boys qui faisaient des sons à partir de leur bouche. En reproduisant des sons, des amis ont commencé à apprécier ce que faisaient K.O et son grand frère. Mais c'est surtout MC Hammer que K.O appréciait le plus. En 1995, K.O a formé son premier groupe de rap, *Super fly full stars*. Parce que le rap américain était dominant à cette époque, les rappeurs haïtiens cherchaient à dire des choses en anglais. C'est pourquoi il a choisi ce nom. C'est ainsi que ce rappeur a débuté dans le rap. Il a dû travailler durement une technicité qui a fait de lui un rappeur important aux yeux de son auditoire. Selon ses propos, en classe de 3^e secondaire, au lycée Alexandre Pétion, on le connaissait déjà comme un bon rappeur.

Il a continué à pratiquer le rap en écoutant beaucoup d'autres rappeurs, en écrivant des textes et en travaillant son flow ; il fréquentait également le Rap forum pour agrandir ses relations dans le champ et pour apprendre plus de choses sur le rap et la culture hip-hop.

Dans ses textes, K.O cherche à encourager les jeunes à aller à l'école, à fuir la criminalité, à faire des manifs, à se révolter contre l'ordre des choses, etc. Un producteur eut à lui proposer un encadrement financier à condition de faire de musiques festives, des musiques qui parlent de jolies nanas, etc. Il a fait un choix : il a répondu que ce n'était pas sa préoccupation. K.O est un rappeur qui a une certaine notoriété parmi ceux qui évoluent dans l'underground. Au début, il avait de grandes attentes par rapport au rap mais il a rencontré une déception : son rap est rejeté soit pour le côté réfractaire de ses textes ou sous prétexte qu'il pratique une musique importée. Actuellement, K.O est moins actif dans le rap. Il estime ne pas avoir grand chose à regretter car, à son goût, il a fait un rap dévergondé, au sens figuré du terme, c'est-à-dire un rap qui a balayé le système socio-économique et politique haïtien. Il a refusé de choisir le rap comme lieu de business. Il appréhende le rap comme son « petit refuge à lui », le seul lieu où il peut dire et faire ce qu'il veut. C'est son moyen privilégié pour exprimer sa position par rapport à la scène politique et — par le passé — à sa situation familiale.

Misyonè

Malaïko Sénéchal, autrement nommé Misyonè, est un rappeur très connu en Haïti. Il a été d'abord influencé par les pionniers du rap haïtien dont Master Dji et les membres du groupe Masters. Adolescent, il écoutait du rap en cachette car sa grand-mère — chez qui il vivait — ne voulait pas qu'il s'adonne à cette musique jugée vile et violente. Très tôt, Misyonè a développé un goût particulier pour le rap contestataire. Il a formé son premier groupe intitulé Friend's school. Ce groupe allait changer de nom pour devenir NGS (Nèg Geto Salomon). NGS a eu son propre studio ; c'était NGS recording studio. En 2007, Misyonè a quitté le groupe pour se consacrer beaucoup plus à l'animation radio. En fait, ayant suivi une formation en animation radio-télé, il a voulu faire des expériences en tant qu'animateur d'émissions portant sur le hip-hop. Il estime avoir beaucoup plus de choses à offrir au rap haïtien en tant qu'animateur. Depuis, lors il anime des émissions radiodiffusées portant sur le rap haïtien. Il travaille dans une station de radio et dans une chaîne de télévision. Il n'a pas un salaire mensuel. Il donne ses services en échange de deux heures d'animation et fait ainsi un travail promotionnel permettant au public d'écouter du rap.

Depuis novembre 2014, Misyonè a repris son micro de rappeur, constatant trop de vides à combler dans le rap haïtien. Selon lui, le rap haïtien a perdu en qualité ; la plupart des rappeurs haïtiens ne font que traiter les mêmes sujets. Il a travaillé sur un projet d'album où le rara — genre de musique traditionnelle haïtienne — est mélangé au rap. Son projet est baptisé *Rarap* ; il est réalisé sous la forme d'une mixtape nommé *Bilolo* dans laquelle Misyonè a voulu faire la promotion de la culture haïtienne. Ce rappeur expérimenté est un vrai témoin des évolutions qu'a connues le rap haïtien.

J'espère que ces présentations, bien qu'elles soient très brèves, permettront à tout lecteur de se faire une idée du profil des rappeurs qui ont contribué à faire de cette étude une réussite. Avec eux, j'ai discuté d'un ensemble de questions et il en est ressorti des informations qui constituent des matériaux précieux analysés dans le cadre de cette réflexion. Avec ceux que je n'ai pas présentés, ces artistes représentent les acteurs clés de ce travail de recherche. Mais il existe un autre acteur tout aussi important dont la vision du monde, la situation sociale, le positionnement ont un rôle fondamental à jouer dans tout le processus de construction des

données rassemblées et des interprétations qui en découlent. Cet autre acteur important n'est autre que le doctorant qui a réalisé ce travail. J'estime tout aussi important de m'attarder un peu à son implication dans le processus de réalisation de cette thèse. Il ne s'agit nullement de me présenter comme je viens de le faire pour les rappers cités plus haut, mais plutôt de jeter un regard critique sur le cheminement de la réflexion que je propose en tentant d'examiner mon rapport avec mon objet de recherche.

8.2 Posture autoréflexive

Invités à me questionner, eux aussi, sur un ou plusieurs aspects de mon étude si cela les intéressait, lors de mes entretiens, les rappers rencontrés exprimaient pour leur part une relative curiosité quant à la portée et à l'objectif de mon travail. L'une des questions les plus récurrentes auxquelles je devais répondre à chaque fois concerne ma motivation à faire une thèse de doctorat sur le rap. J'ai été très souvent interpellé, généralement à la fin des entretiens, à préciser ce qui m'a poussé à vouloir faire ce travail sur le rap haïtien. La plupart des sujets rencontrés ont voulu découvrir et comprendre mon intérêt dans une telle entreprise. Cette question semble légitime, eu égard au manque de travaux scientifiques sur le rap haïtien. Si la plupart des rappers rencontrés ont accueilli avec entrain l'idée d'une thèse de doctorat sur le rap haïtien et y ont vu une entreprise à encourager dans le milieu, c'est en partie parce que, à leurs yeux, cette musique ne reçoit pas en Haïti l'attention qu'elle mérite. Un travail de recherche de cette envergure leur semble d'autant plus innovant et utile que le rap est assimilé, en Haïti, dans les représentations sociales, à une musique de peu de valeur qui ne saurait être pratiquée par des « gens de bien ». Cette représentation qui veut que le rap ou la culture hip-hop en général soit l'apanage des jeunes délinquants enclins à la violence et à la débauche s'est d'ailleurs répétée dans la majeure partie de mes entretiens avec les rappers. En fait, beaucoup de parents interdisent à leurs enfants d'écouter du rap, arguant que c'est une musique qui peut conduire un jeune à dévier du « droit chemin », à commettre des actes répréhensibles. Il paraît donc logique que l'intérêt d'un chercheur pour le rap puisse susciter tant de curiosité et d'enthousiasme.

Cette question d'intérêt pour le rap me semble fondamentale dans un travail de réflexion concernant le processus de construction de sens autour du rap haïtien. A bien des égards, plusieurs raisons m'ont porté entreprendre cette recherche sur la musique rap. La

première est relativement évidente : le rap représente un intérêt heuristique ; le devenir rappeur est un processus complexe qui mérite d'être saisi. Celui-ci résulte d'un travail incessant de construction, de déconstruction et de reconstruction des formes de savoirs informels qui font du rappeur pratiquant un professionnel à part entière. A travers sa pratique, l'individu développe des compétences et des savoirs d'expériences que seuls ceux s'y adonnent peuvent parvenir à maîtriser. Il s'agit là d'un intérêt crucial pour le laboratoire de recherche EXPERICE dont les travaux portent sur les apprentissages qui se font dans la vie quotidienne, dans les lieux non construits intentionnellement pour accueillir des activités d'apprentissage. Cet intérêt euristique étant démontré, mon projet de recherche a été validé par ma directrice de recherche, le laboratoire EXPERICE et l'école doctorale.

Mais cet intérêt manifeste marche de pair avec d'autres qui, pour être mis en évidence, exigent une attention plus soutenue à mes expériences. En effet, hormis mon intention de comprendre le potentiel d'effets d'autoformation et de subjectivation du rap, d'autres raisons m'ont poussé à vouloir faire une thèse sur le rap. Il aura fallu un temps de recul pour le découvrir. Je veux surtout mettre l'accent sur mon "projet de musicien" comme mobile qui, de près ou de loin, m'a porté vers un travail de cette envergure sur le rap. En fait, dès l'âge de 10 ans, j'ai appris à jouer de la guitare rien qu'en observant quelques de mes cousins qui s'amusaient avec cet instrument. Depuis, j'ai développé un goût particulier pour la musique et continué à m'exercer à la pratique de la guitare, mon instrument de prédilection. A un certain moment, j'ai suivi des cours de musique, question de développer mes connaissances dans ce champ. J'ai quelques expériences comme musicien dans une église pentecôtiste et avec une chorale haïtienne pratiquant la musique *Gospel*. Ces modestes et enrichissantes expériences me poussent à toujours vouloir acquérir plus de connaissances en musique. Je suis particulièrement intéressé à l'ethnomusicologie comme discipline scientifique qui s'intéresse, entre autres, au rapport complexe existant entre la musique et société (Rice, 2014). J'accorde une attention particulière à cette grande richesse musicale qui a séduit Alan Lomax lors de sa visite en Haïti en 1936-1937 (Denis-Constant, 2009). J'ai appris à développer un intérêt particulier pour les chants de travail collectif, les bandes de rara,... des pratiques musicales très courantes en Haïti, dans les zones rurales et dans les villes.

Au début de cette thèse, je n'ai pas prêté assez d'attention à ma volonté de toujours rester accroché à la musique, j'étais peut-être trop occupé à fouiller dans les annales du rap et du hip-

hop pour prendre connaissance de l'existant et défricher les thématiques connexes. En y réfléchissant bien, ce travail sur le rap haïtien répond bien à mon souci d'avoir un pied dans le domaine de la musique en tant que chercheur. Tandis que j'en parle, je me rends compte à quel point mes articles sont orientés vers une réflexivité autour de la portée et du sens des musiques populaires dans le contexte socio-économique et politique d'Haïti au cours des trente dernières années. La musique est pour moi une fenêtre privilégiée pour poser un regard critique sur le rapport individu/société, l'articulation des divers types de savoirs participant du processus de construction de l'artiste, la subjectivation dans les pratiques musicales, etc. Voilà une bonne manière de concilier les intérêts académiques, euristiques et professionnels.

Dans ce retour réflexif, il est tout à fait important de m'interroger sur mon rapport avec le rap, abordé moins en tant que champ de préoccupation intellectuelle que comme pratique musicale relativement récente en Haïti. Nous l'avons vu, cette musique fait l'objet de beaucoup de prénotions, de préjugés et de raccourcis en Haïti comme dans d'autres pays. Il est par conséquent très difficile de comprendre la pratique de cette musique sans un effort constant de distance critique. Il ne suffit pas de se contenter d'émettre des opinions prêt-à-porter sur le rap ; encore faut-il chercher à en prendre connaissance. Le premier pas de ce processus est sans doute l'acte qui consiste à écouter du rap. Adolescent, j'avais l'habitude d'écouter les premiers rappeurs haïtiens. Jusqu'à 1999, je pouvais citer le nom de la majorité des groupes de rap qui évoluaient en Haïti. Je fredonnais les chansons qui, très souvent, avaient un air de ragamuffin. Dès les années 2000, je maintenais peu de contact avec le rap. Mon attrait pour celui-ci s'est amenuisé avec l'effacement progressif sur la scène musicale des premiers groupes de rap dans un contexte d'un grand déclin de cette musique. Ce n'est que vers la fin de l'année 2008 que j'ai commencé timidement à renouer des liens avec le rap. En effet, à ce moment-là, j'ai senti la nécessité de prêter une plus grande attention à ce qui se passait dans le monde du rap haïtien face au regain d'intérêt qu'a suscité cette musique après la mort tragique des trois rappeurs et d'un musicien du groupe Barikad Crew qui, depuis lors, s'est établi comme l'un des groupes de rap les plus populaires en Haïti. C'est à ce moment-là que je me suis rendu compte de la richesse du rap haïtien, de la surabondance de musiques que j'ignorais jusque-là. J'ai commencé à dégager ma propre compréhension de cette musique qui ne cesse de faire l'objet des critiques les plus acerbes. Mon regard de musicien amateur me permet d'apprécier la qualité des œuvres, de distinguer des morceaux réussis sur le plan de leur harmonie et ceux qui

sont emplis de cacophonie. J'ai su différencier, de mon point de vue personnel, les morceaux à réécouter sans cesse et ceux qui provoquent la fatigue et l'énerverment. En définitive, ce moment de renouement aura été nécessaire à l'émergence de mes préoccupations intellectuelles concernant la pratique de cette musique en Haïti. Tout au long de ce travail de recherche, je me suis considéré comme un ignorant qui désire s'informer sur le rap et le hip-hop. En ce sens, cette thèse a été pour moi une noble occasion d'apprentissage ; ce qui en résulte en termes de contenu a été construit dans un exercice constant de tâtonnement, rien n'étant joué à l'avance. Comme la plupart des rappeurs peuvent le reconnaître, s'agissant des savoirs expérientiels construits progressivement dans l'incertain, on n'est pas conscient de tout ce que l'on apprend. Pour ma part, j'ai appris pas mal de choses à travers cette construction dans l'inconnu. Je savais qu'il y avait beaucoup à apprendre, je me suis livré à cet exercice enrichissant de découverte et d'apprentissage constant. J'ai retiré de très bonnes parts de plaisir en écoutant de la musique et en visionnant de vidéo-clips réalisés avec adresse. Ainsi, mon rapport avec le rap en est sorti élargi.

Je ne saurais négliger, dans cette partie de la thèse, le rapport que je détiens avec Haïti, le « terrain » de la recherche. De ce rapport découle mon positionnement vis-à-vis de mon objet et ma compréhension, en tant qu'être social singulier, du cadre contextuel dans lequel la réflexion tire tout son sens. Ainsi, je me questionne sur ma posture d'acteur en tant qu'Haïtien appelé à inscrire une réflexion dans le contexte socio-économique et politique d'Haïti et donc à parler de la misère rythmant l'existence d'une proportion très importante de la population concernée. Au chapitre 6, j'ai fait état d'un processus de production d'un soi souffrant. En fait, en tant qu'Haïtien je ne suis pas à l'abri de cette forme de malaise. La souffrance sociale qui est décrite est vécue personnellement par celui qui en parle. Cette souffrance dans l'identité s'est manifestée particulièrement sous la forme d'une préoccupation personnelle au cours de la rédaction de cette thèse. Comment, en effet, décrire cette misère dense qui sévit en Haïti à des lecteurs vivant dans des pays riches, des lecteurs qui, très probablement, n'ont jamais eu à faire l'expérience du dénuement ? Ce que je décris et tente de comprendre comme réalité, est-il compréhensible des lecteurs n'ayant jamais été confrontés à pareilles conditions d'existence ? Si oui, dans quelle mesure ? Ne risque-je pas d'inviter à la pitié ? Comment garder la juste mesure, c'est-à-dire décrire pour faire comprendre sans rentrer dans les tréfonds des détails de la vie quotidienne des gens dont la situation est rapportée ? Ma manière d'organiser et

d'interpréter les situations de vie (en Haïti) est en relation avec la compréhension que j'en dégage en tant qu'Haïtien qui fait l'expérience de ces situations d'une manière ou d'une autre. Car avec Devereux (1980, *op.cit.*), je peux dire que le chercheur est émotionnellement impliqué dans les matériaux d'analyse ; c'est un fait indéniable dont il faut tenir compte dans le processus de production de connaissances en sciences humaines et sociales. La considération de ce fait exige, en conséquence, une méthodologie et une épistémologie appropriées, une approche particulière du rapport entre l'objectivité et la subjectivité. Dans le cas qui me concerne, la recherche biographique s'est révélée tout à fait convenable à la compréhension des diverses questions liées à mon objet de recherche. Cette approche offre la possibilité de dépasser le cadre logico-formel et le modèle mécaniste de l'épistémologie classique (Ferraroti cité par Pineau, 1993). Cette possibilité de dépassement résulte de l'importance particulière accordée à la manière dont les individus donnent sens aux pratiques et événements de leur existence, au processus d'engagement personnel du chercheur dans son matériau, au fait que la réalité puisse être déformée par la présence de celui-ci (Devereux, *op. cit.*, p.29). Guidé par un ensemble de considérations d'ordre épistémologique et méthodologique relevant de l'approche biographique, dans les lignes qui suivent je vais fournir quelques précisions relatives à la manière dont je m'y suis pris pour analyser et interpréter les matériaux que j'ai pu collecter.

8.3 Méthode d'analyse

Dans le cadre d'un travail de recherche en sciences humaines et sociales, la tâche ultime d'un chercheur, c'est d'analyser les matériaux mis à sa disposition pour alimenter la réflexion qu'il entend proposer autour de son objet. Quoique chacune des parties du travail réalisé porte sur des aspects spécifiques comme le cadre contextuel et théorique, la méthodologie utilisée, etc., il n'arrête jamais de développer son analyse en ayant comme fil conducteur sa question de recherche et les éléments de discussion qu'il met en exergue. Autrement dit, le travail d'analyse auquel s'attèle le chercheur est un exercice incessant de réflexion, de mise en lien entre les diverses données empiriques et théoriques rendues disponibles lequel exercice vise à avancer une proposition d'explication ou/et de compréhension concernant l'objet examiné. Ceci étant entendu, les notions d'analyse et d'interprétation sont intimement liées, il est donc vain de chercher à tout prix à en faire deux moments distincts.

Je dois préciser que ma posture d'analyse se fonde sur un ensemble de positionnements épistémologiques et méthodologiques établis en sciences humaines et sociales, plus précisément dans des approches de type qualitatif. Les diverses lectures que j'ai faites en ce champ sous-tendent ma démarche d'analyse ; ils constituent des boussoles qui m'ont guidé dans le processus complexe de traitement et d'interprétation des divers matériaux construits. En ce sens, j'ai été censé m'informer des grands débats épistémologiques qui sont soulevés concernant la production des savoirs en sciences humaines et sociales. Je suis également obligé de me positionner puisque je situe ma réflexion dans l'approche biographique, un paradigme qui accorde la priorité au mode de constitution de l'individu comme être social singulier et à la manière dont celui-ci fait signifier les situations et événements de son existence (Delory-Momberger, 2003).

La recherche biographique se situe par rapport aux divers débats portant sur les rationalités scientifiques et accorde une importance capitale à quelques principes qui lui servent de fondements. Pour le dire de manière plus précise, elle se positionne à travers un débat qui paraît logiquement clivé entre la connaissance de l'individuel et la science du fait humain (2004, Gaston Granger cité par Legrand), entre le nomothétique (primauté au principe de généralisation) et l'idiographique (priorité aux faits singuliers et individuels). Se situant dans l'interface du singulier et du collectif, la recherche biographique tente de saisir les particularités individuelles, sachant que les individus, dans leur processus de biographisation, intériorisent le social. Sur cette base, elle prend des précautions pour échapper au « double piège du dogmatisme universaliste (c'est le Sens en soi qui parlerait à travers l'individu) et du relativisme existentiel (cet individu se réduirait au sens de ce qu'il dit) » (Soëtard, 2004 : 132). Elle s'efforce aussi de s'interdire la facilité des certitudes trop affirmées, comme il est requis dans toutes les sciences (Nordon, 1990). Un chercheur qui se réclame de cette approche est tenu, comme tout autre, de faire preuve de rigueur dans ses analyses et interprétations (Lahire, 1996 ; Olivier de Sardan, 2008). Ce sont donc particulièrement ces conditions qui sous-tendent ma posture réflexive et méthodologique dans le cadre de cette thèse.

Ces précisions étant apportées, voyons concrètement comment j'ai procédé pour analyser et interpréter les matériaux issus de mes entretiens. Je me suis inspiré d'un modèle proposé par Christine Delory-Momberger (2014 : 85-92) lequel a été associé, ici, à d'autres principes théoriques et consignes méthodologiques proposés par différents chercheurs (Shutz, 1987 ;

Paillé, 2006 ; Christian & Denis, 2008 ; Bertaux, 2010, op.cit.). Tout en mobilisant des travaux de réflexion proposés autour des aspects méthodologiques de la recherche biographique, dans une recherche menée auprès des jeunes femmes habitant dans trois grandes villes de France et d'Allemagne, Christine Delory-Momberger propose quatre catégories d'analyse des productions biographiques. Elle met l'accent sur les formes du discours, le schéma d'action, les motifs récurrents ou *topoi* (du grec, *topos* qui signifie lieu commun) et la gestion biographique des *topoi*. Bien que ce modèle d'analyse soit lié directement à une recherche spécifique, il peut être utilisé dans d'autres cadres euristiques.

J'ai trouvé tout à fait adéquat et utile de m'en servir pour analyser les productions biographiques des rappers que j'ai rencontrés. Dans un premier temps, j'ai repéré les différentes formes de discours (descriptif, explicatif, évaluatif et narratif) auxquelles recourent mes informateurs pour ensuite les catégoriser. Après, j'ai cherché à explorer les schémas d'action mis en œuvre par les rappers dans leur pratique d'autoformation. La typologie de schémas d'action identifiée par Christine Delory-Momberger (ibid. : 90-91) s'est révélée très importante dans cette démarche. Conformément à ce modèle d'analyse, j'ai ensuite identifié les motifs les plus récurrents et la manière dont mes informateurs les articulent dans leur récit d'expérience. Ainsi ai-je pu repérer plusieurs *topos*, c'est-à-dire « *des lieux communs qui thématisent et organisent l'action du récit et qui agissent dans le récit comme des lieux de reconnaissance et des clefs d'interprétation du vécu mais dont le narrateur n'est pas forcément conscient* » (Delory-Momberger, ibid., p. 91). Entre autres, je peux parler d'un *topos* du « talent », de celui du *feeling*, du travail sur soi, de la compétence, de la performance, de défi, de la réussite, etc.

Après cette première phase d'analyse, il a été nécessaire de procéder à un autre travail de catégorisation où j'ai identifié les particularités individuelles par rapport aux motifs récurrents. Dès lors, j'ai établi des liens entre les spécificités individuelles et les lieux communs, ce qui m'a permis de déterminer les contours des divers éléments de réflexion sur lesquels je devais mettre l'accent en fonction de chaque aspect important de mon objet de recherche. Comme le suggèrent Alami, Desjeux & Garabua-Moussaoui (2009 :17), j'ai exploré la diversité des occurrences que recouvre la pratique du rap pour ensuite les systématiser dans mes analyses. Ces auteurs définissent le terme d'« occurrence » par « le constat de l'existence d'une pratique ou d'un sens » lié à un objet de recherche. Les points à développer ont été identifiés en

fonction des occurrences constatées. J'ai pris le soin de formuler les titres en rapport avec ce qu'il a été nécessaire de mettre en évidence et suivant les besoins de mon argumentation. Qui dit formulation de titres pour des sujets à développer, dit un travail d'interprétation, c'est-à-dire un exercice complexe de mise en sens, une proposition de compréhension, ou encore une manière de lier de multiples éléments d'un monde observé. On ne trouvera pas dans les livres des recettes pour trouver quoi dire en termes d'interprétations concernant des occurrences observées lors d'une analyse des productions biographiques. Tout au moins, il existe des auteurs qui permettent à un jeune chercheur de réussir à proposer quelques éléments d'interprétation. Pierre Paillé (op. cit., pp.99-123) en est un. Ses réflexions m'ont été d'une grande utilité. Il conçoit l'interprétation comme suit:

« attribution de sens, le sens étant à son tour un contexte de compréhension, celle-ci venant à l'existence lorsque des liens entre les choses ou les événements deviennent visibles et/ou familiers, et/ou prévisibles, et/ou logiques, et/ou plausibles, et/ou fonctionnels. » (Paillé, op.cit., p.100).

Dans la même veine, la notion de compréhension désigne *« une construction symbolique qui fait sens dans la mesure où elle répond à un certain nombre de conditions de vérités pour l'individu ou le groupe et pour la situation concernée. »* (Paillé, ibid.). Avec cet auteur, je comprends que l'acte interprétatif consiste donc à dégager des horizons de compréhension autour d'un objet. En ce sens, le chercheur présente une interprétation parmi tant d'autres qui pourraient être proposées. Celle-ci se veut valide, plausible, cohérente, audacieuse ou consensuelle. Dans ce cadre-là, le chercheur est invité à s'affranchir de toute illusion de vérité. Ce même auteur a une phrase qui pourrait servir à titre de conclusion ici :

« On peut dire alors que la beauté et la rigueur de l'enquête de terrain tiennent dans la lucidité et dans la transparence de l'analyste qui a l'honnêteté de donner à voir sa posture, ses repères, ses méthodes, les contextes de son travail, de ses observations et de ses interprétations. » (Paillé, op. cit., p.120).

De tels propos sont donc plus qu'instructifs pour un apprenti chercheur qui, comme un chercheur expérimenté d'ailleurs, risque une interprétation autour des aspects complexes de son objet de recherche. Tout ceci étant dit, essayons de voir ce que les rappers et fans du rap nous permettent comprendre autour de la pratique de ce genre musical dans le contexte socio-

économique, politique et culturel d'Haïti. C'est de cela qu'il sera question dans la partie suivante.

Troisième partie : Compréhension

Chapitre 9 : Le devenir rappeur

« *Pa leve yon maten pran chodyè w, pou ou fè manje*
San w pa janmen gade lè manman w ape sezone
Ou ka bay kay la dife
Ou ka bay tout moun dyare » [Zenglen, Do it right]

[Tu te lèves un beau matin, tu prends tes ustensiles et tu
décides de cuisiner
Sans avoir jamais observé ta maman assaisonner
Tu peux mettre du feu à la maison, faire attraper de la
diarrhée à tout le monde.]

Dans le cadre de cette thèse, l'une des questions essentielles auxquelles je cherche à proposer des éléments de réponse, c'est de déterminer la manière dont un individu devient un rappeur à part entière, c'est-à-dire un pratiquant de rap qui détient des compétences effectives en la matière. Il s'avère évident que n'importe qui ne peut, du jour au lendemain, se proclamer rappeur ni même fan de rap. « On ne naît pas rappeur : on le devient ! », pourrais-je affirmer, en imitant la formule célèbre de Simone de Beauvoir (1976 :15). Etre un rappeur pratiquant ou un mélomane du rap, c'est plutôt un travail incessant de façonnement de soi, un mouvement progressif qui se réalise grâce à l'immersion de l'individu dans un environnement propice. Devenir fan de rap ou/rappeur relève d'une question de goût musical, d'habitudes d'écoute, de style de vie, d'influence sociale, etc. S'il est relativement facile de constater que le rappeur détient un certain nombre de compétences qui permettent de le distinguer nettement d'un profane, la construction de celles-ci reste à élucider. Je m'intéresse particulièrement aux modes d'élaboration des savoirs et des savoir-faire participant de ce que j'appelle le « devenir rappeur », c'est-à-dire le processus dynamique et complexe par lequel un individu apprend à construire et à articuler des savoirs et des savoir-faire formels et informels dans le champ de la pratique du rap et, par-là même, à s'y créer un certain mérite de par les compétences qu'il a su y développer. Ce chapitre traite de ce phénomène si crucial dans la pratique de la musique rap. J'aborde particulièrement les potentiels effets de socialisation du rap, sa dimension d'auto-formation, les processus connexes de construction de savoirs et de biographisation de soi à travers la pratique de cette variante musicale et la mise en récit de soi et des expériences de

formation du sujet apprenant en tant qu'il se définit comme rappeur pratiquant. Ce chapitre contient donc quatre points qui font appel à un certain nombre de considérations d'ordre théorique. Commençons d'abord par explorer les effets de socialisation qui accompagnent la pratique du rap dans le milieu haïtien.

9.1 Le rap, un lieu de socialisation

Que la culture hip-hop ou le rap en particulier s'accompagne d'un potentiel effet de socialisation, voilà un fait indéniable dont l'analyse pourrait aider à éclairer les contours du phénomène complexe ci-dessus dénommé le « devenir rappeur ». Si ce processus est relativement difficile à saisir et requiert, par conséquent, une posture méthodologique spécifique, il ne reste pas moins vrai que cette culture urbaine exerce des influences sur un nombre considérable de jeunes Haïtiens depuis la fin des années 1980. En témoignent la présence constante du rap dans des émissions de radio ou de télévision, l'apparition de temps à autre de groupes de rappeurs sur la scène musicale haïtienne, la dominance des airs de rap qui, pendant un certain temps, deviennent très populaires jusqu'à ce que d'autres opus viennent s'imposer à leur tour comme de véritables modes chansonnières. Du moins, ce sont là des signes visibles de l'existence du rap en Haïti. Mais, pour être étudiée, cette *présence* exige des observations beaucoup plus systématiques. Dans un travail d'examen porté sur l'évolution de la pratique du rap en Haïti, la question de socialisation par et dans les pratiques qui se mettent en place autour de ce style musical reste une fenêtre privilégiée. C'est même une question transversale en ce sens qu'elle débouche carrément sur d'autres aspects-clés du rap comme les divers types d'apprentissages auxquels celui-ci donne lieu, le *savoir-rapper* par exemple, la construction de l'amateur du rap et du rappeur pratiquant, les modalités de réception de ce type de musique, etc. Envisager le rap comme un lieu de socialisation, c'est du même coup prêter attention à des mécanismes de construction du mélomane et du rappeur pratiquant, à leur rapport à la musique rap ainsi qu'à leurs multiples apprentissages tandis qu'ils évoluent dans un milieu où celle-ci s'impose à eux, d'une manière ou d'une autre, de force ou de gré.

Ceci étant dit, il me paraît important de revenir sur la notion de socialisation afin de préciser la signification qu'elle prend au sein de l'écoute et de la pratique du rap. Car cette notion a suscité un vif intérêt chez les spécialistes en sciences humaines et sociales et a fait appel à diverses approches théoriques ; la compréhension de la mise en branle de ce processus

à travers le rap n'est pas un allant de soi. Je souligne que, ici, je ne crois pas nécessaire d'entrer à fond dans les débats théoriques dont a amplement fait l'objet la notion de socialisation, le but poursuivi étant juste de la mobiliser pour exprimer la compréhension que je suis amené à dégager des mécanismes de construction de la pratique du rap par des sujets apprenants, que ceux-ci soient des amateurs ou des rappeurs professionnels. Dès lors, je pars d'une définition basique mais plus ou moins acceptable où la socialisation est envisagée — par le ministère français de l'éducation nationale, de la jeunesse et de la vie associative (2011 : 1) — comme *« processus par lequel [l'enfant] s'approprie, à travers les interactions qu'il noue avec ses proches, les normes, valeurs et rôles qui régissent le fonctionnement de la vie en société. »* L'usage du terme de socialisation suscite des réflexions portant sur la construction de la personnalité individuelle, laquelle construction se faisant par l'intériorisation ou l'incorporation des visions du monde, des habitudes, des manières de penser et d'agir socialement situées. Ainsi le terme de socialisation est-il synonyme d'inculcation, d'assimilation, d'intégration de modèles de conduite, sa finalité ultime étant de permettre à l'individu de devenir membre à part entière d'un groupe social donné.

Au-delà de la diversité des facteurs évoqués pour expliquer les mécanismes qui sous-tendent le processus de socialisation, on retiendra que le groupe d'appartenance de l'individu, ses conditions sociales, ses expériences passées l'influencent grandement, le façonnent et le préparent à devenir un être conforme aux attentes de son milieu social. On peut retenir cette idée fondamentale à condition de relativiser le poids du « conditionnement inconscient » qu'exercerait le groupe social sur l'individu. Dans ce même ordre d'idées, il faudrait garder une distance critique par rapport à toute approche qui viserait à homogénéiser le processus de socialisation, comme si celui-ci était uniforme partout et toujours. C'est surtout à ce niveau que se situe l'apport de l'approche interactionniste symbolique qui met l'accent sur le poids des interactions sociales et le rôle actif de l'individu dans sa propre socialisation. George Herbert Mead (op. cit.), a souligné l'importance du jeu complexe entre la subjectivité de l'individu et son image sociale dans la construction de sa personnalité. Les tenants de l'approche interactionniste symbolique ont le mérite d'avoir mis en évidence à la fois le rôle d'acteur que joue l'individu et l'importance de l'altérité dans la définition que celui-ci se construit de lui-même en permanence.

Le recours au concept de socialisation dans le cadre de mes analyses sur l'écoute ou la pratique du rap s'inscrit au cœur de ces débats. Car il est possible d'observer des mécanismes similaires dans le processus de fabrication de l'amateur du rap ou du rappeur.

Mais dans le cas qui nous concerne, une précision s'impose quant au sens du concept de socialisation : il n'est nullement question d'examiner les effets *socialisateurs* d'un milieu social particulier sur le mélomane du rap ou sur le rappeur pratiquant. Il s'agit plutôt pour moi d'analyser le rapport que ces acteurs développent avec la musique rap et les modes de construction de ce rapport. Ainsi, c'est le rap lui-même qui est considéré comme lieu de socialisation, c'est-à-dire une pratique sociale qui façonne ses adhérents à sa manière en même temps qu'elle est constamment fabriquée par ceux-ci. En réalité, une proximité et une familiarité avec le rap entraînent une relative incorporation des manières d'écouter, de sentir et de *vivre* cette musique. Autrement dit, la socialisation dans le rap consiste en une intériorisation par l'amateur ou le rappeur pratiquant de gestes significatifs, de dispositions d'être, des postures d'écoute, de goûts et de manières d'apprécier qui font de lui un individu reconnaissable par rapport à ce style musical. C'est par un processus de socialisation qu'un mélomane du rap parvient à construire progressivement un mode de savoir-écouter qui lui permet de reconnaître un « bon morceau de rap » et d'en éprouver le plaisir. Parler de socialisation en ce sens-là, c'est donc mettre en évidence l'effet de façonnement qu'exerce la musique rap sur l'amateur ou le pratiquant qui s'y adonne, un travail de relative conformation qui sert de facteur fondamental à une réception favorable de cette variante musicale.

Ces précisions définitionnelles étant apportées, je peux à présent me pencher sur les mécanismes de cette forme particulière de socialisation en partant des matériaux construits autour du rap haïtien. En fait, actuellement dans les villes haïtiennes, surtout à Port-au-Prince, il est quasi-impossible de ne pas avoir de contact avec la musique rap. En effet, il existe dans ces villes, ce que Vincent Rouzé (2002) appelle un accompagnement musical journalier : partout dans les recoins des villes, fortuitement ou plus ou moins régulièrement, on tombe sur des morceaux de musique accueillant tout passant avec très souvent une relative largesse en termes de décibels. On peut facilement observer que dans beaucoup de bars, de restaurants, de salons de coiffure, de boutiques,... il y a une certaine tendance à mettre un peu de musique, question de mettre de la gaieté et d'attirer des potentiels clients. Or, pour être à la mode il faut rouler des opus en vogue, faire entendre un peu de rap.

Les véhicules qui assurent le transport public (bus, camionnettes, motocyclettes, etc) restent un lieu où le rap se fait quasi-omniprésent, particulièrement à Port-au-Prince. Les bus de transport public ont été d'ailleurs l'un des premiers médias qui ont diffusé le rap dans la capitale haïtienne. Si l'on consent à faire un tour par exemple dans un bus ou une camionnette assurant le trajet de Carrefour-feuille/Centre-ville ou Post-Marchand/Carrefour-de l'Aéroport, on peut facilement se rendre compte à quel point le rap est présent de nos jours auprès des passagers qui fréquentent ces zones.

En Haïti, la musique rap se répand surtout dans des émissions radiodiffusées et télédiffusées, ce qui fait qu'elle gagne une audience hautement considérable au sein de la population. A l'heure actuelle, ce style musical n'est presque plus une affaire de jeunes car il entre dans les habitudes d'écoute de beaucoup de gens. Le rappeur G-Boby a voulu décrire ce fait lorsque, dans *Pou rap*¹²³, il écrivait : « *Moun yo pa p chante pou yo pa chante rap/Granmoun, timoun, yo tout lage nan rap* » [*Les gens ne chanteront pas s'ils ne chantent pas du rap/Les adultes comme les enfants, ils se tournent vers le rap*]. Si, en Haïti, le rap attire jeunes et moins jeunes, c'est parce que cette musique a pu s'imposer dans le paysage musical et dans l'environnement quotidien des gens. Même les détracteurs continuent, malgré eux, de le côtoyer dans l'environnement ambiant.

On peut comprendre que, devant une telle présence du rap dans le milieu haïtien, nombreux soient ceux qui vont développer une forme d'écoute motivée par leur goût pour cette musique, ne se contentant pas d'une simple écoute passive imposée par les situations de l'environnement quotidien. Le musicien Pierre Schaeffer (cité par Rouzé, *ibid.*, p.127) identifie deux modalités distinctes selon lesquelles on perçoit un événement sonore en situation : l'« *ouïr-entendre* » et l'« *écouter-entendre* ». Dans la première forme d'écoute, le son ou la musique, bien qu'il ne puisse être ignoré, s'évapore plus ou moins rapidement dans le milieu sonore où évolue l'individu. Dans cette forme de perception naturelle et globalisante, une musique tient lieu d'un « *simple rendu mécanique de notre système auditif* ». A l'inverse, l'« *écouter-entendre* » est un « *processus conscient et volontaire qui conduit à la compréhension de l'élément sonore* ». Motivée par les attentes et goûts d'un individu, c'est cette seconde forme d'écoute qui débouche sur diverses pratiques musicales profanes ou professionnelles.

¹²³ G-Boby. (2009). Pou rap in *Pale Cho*, RKM Recordz, Port-au-Prince.

Il est par conséquent logique d'établir des liens entre l'«*écouter-entendre*» et le potentiel de socialisation qui accompagne la musique. Autrement dit, là où il y aurait une grande difficulté à étudier les effets de façonnement exercés sur des individus par un style musical diffusé rarement et exclusivement dans la rue, il serait relativement facile de saisir ces mêmes effets si ce style musical entrait dans les habitudes d'écoute des concernés. Dans le cas du rap par exemple, il est beaucoup plus envisageable de chercher à saisir la relation complexe existant entre les pratiques d'écoute développées par des mélomanes et les modalités de construction de leur goût pour ce style musical. C'est pourquoi dans les analyses qui vont suivre je me réfère à des éléments de discours provenant des sujets qui s'y connaissent en matière de rap, ceux qui, par souci de délectation, ont choisi d'intégrer ce style musical dans leurs habitudes d'observation et d'écoute.

En abordant les influences socialisatrices du rap, on ne peut ne pas se poser la question de savoir comment un individu quelconque parvient à développer un goût prononcé pour cette variante musicale. Comment passer d'un individu lambda, totalement étranger au rap, à un mélomane avisé voire un rappeur professionnel ? L'élément de réponse avancé par les rappeurs que j'ai rencontrés va dans le sens d'une immersion dans un environnement inondé de rap. C'est ce qu'exprime par exemple le jeune rappeur Jeeffson lors de notre entretien qui a eu lieu chez le lui, à Carrefour-Feuille le 1^{er} août 2014 : « *Depuis 2003, j'ai commencé à me baigner dans une ambiance de rap.* » Il me semble que cette immersion soit une condition première dans le processus de fabrication de l'amateur. C'est pourquoi j'ai mis autant d'accent sur la présence du rap dans l'environnement ambiant des recoins de Port-au-Prince. Mais il ne suffit pas d'être plongé des pieds à la tête dans un bassin de rap pour devenir fan du rap et, encore moins, rappeur professionnel ; les considérations sur la distinction entre l'«*ouïr-entendre*» et l'«*écouter-entendre*» prouvent le contraire. Encore faudrait-il que l'individu en question soit porté à se rapprocher et à s'habituer au rap. Les spécialistes de la psychologie sociale voient dans les facteurs de proximité et de familiarité deux fondements principaux de l'attraction interpersonnelle (Cox, 2001 ; Coon & Mitterer, 2008). Les éléments de savoirs construits sur cette question spécifique sont valables dans la compréhension du rapport qu'un individu développe avec un style musical. A vrai dire, c'est parce que l'individu est exposé au son rap qui circule ça et là dans son environnement qu'il finit par y prêter une attention particulière, par

retenir quelque chose qui le captive dans cette variante musicale. Le rappeur K.O a bien mis ce mécanisme en évidence lorsqu'il raconte comment il a commencé à se diriger vers le rap :

« Les bus m'ont imposé le rap dans les années 1988-1989. Trois bus ont particulièrement attiré mon attention : Idalgo, Machiavel et Immaculé Conception. Ces bus étaient très beaux. On y roulait des musiques. Il y avait les beats qui attiraient mon attention. Les paroles étaient en anglais ; elles ne m'intéressaient pas. J'écoutais juste le beat et je secouais la tête. A l'époque les musiques de Steevy Be étaient en vogue. Je ne faisais pas de logique ; je les aimais tout simplement. »

A force d'évoluer dans une proximité avec le rap, on développe une pratique d'écoute favorable à la construction de son goût et de ses préférences quant à la grande diversité de styles, de rythmes, de *flows*,... qui accompagne cette musique. Ainsi K.O a-t-il été attiré par le rythme du rap dès ses premiers contacts avec cette variante musicale.

Si les premiers contacts de K.O avec le rap ont été rendus possibles grâce à des bus de transport public, pour un rappeur comme Rey G, c'est le quartier qui a servi de lieu de rencontre. A vrai dire, nombreux sont des rappeurs qui ont appris à connaître le rap en observant le comportement d'autres jeunes de leur quartier vis-à-vis de la musique rap. Depuis le début des années 1990, beaucoup de quartiers populaires de Port-au-Prince ont toujours entretenu un rapport étroit avec le rap. Ils servent de lieu de reproduction et de perpétuation du rap parce qu'ils sont habités et pratiqués (Magne, op. cit.) par des personnes qui s'adonnent à de ce style musical particulier. En effet, dans beaucoup de quartiers de Port-au-Prince — et dans d'autres villes haïtiennes —, il est très courant d'observer des jeunes qui se mettent à rapper pour s'amuser, lancer des défis, montrer leurs talents. Certains reproduisent le rythme à partir de leurs codes vocaux ou en battant des mains ou encore en frappant sur des objets. D'autres chantent des bribes de rap déjà connus ou débitent de propos qu'ils tirent de leur propre répertoire. Si l'on prête attention aux modes de re-production du rap dans certains quartiers populaires, il est possible de constater que cette musique s'établit comme une mode pour certains jeunes : on est des adolescents, on développe un style vestimentaire proche du hip-hop, on s'adonne au rap ! Tant d'adolescents issus des milieux populaires urbains se sont essayés dans le rap ! Il faudrait fouiller dans l'histoire des bidonvilles de Port-au-Prince par exemple pour découvrir combien de groupes de rap se sont formés, combien ont eu le temps de se faire une notoriété de ruelle ou de quartier. Le nombre en serait probablement énorme. Car le rap

exerce une grande influence dans ces quartiers habités par des jeunes qui souhaitent se faire voir un jour à la télévision, gagner visibilité et argent, conformément aux représentations qu'ils se font des rappers vedettes évoluant en Haïti ou à l'étranger. Ainsi, beaucoup d'adolescents du quartier auront tendance à manifester, comme leurs pairs, un penchant pour le rap. Leur attrait pour le rap s'exprime par leur *consommation* de cette musique, l'attention qu'ils prêtent à la vie privée des rappers connus, l'envie de certains de devenir des rappers notoires, etc.

Comme le quartier, l'école constitue pour certains jeunes un espace de rencontre avec le rap. En effet, la salle de classe, en l'absence d'enseignants, ou la cour de récréation est très souvent un espace favorable à des concours de rap entre élèves. Presque tous les rappers que j'ai rencontrés dans le cadre de cette étude ont reconnu avoir été *travaillés* par des concours de free style organisés plus ou moins régulièrement entre élèves. L'école est un endroit où l'on bat la mesure sur les bancs, où l'on fait régulièrement des concours de free style, vient avec de nouveaux lyrics, de nouveaux *flows* pour se faire un nom. Beaucoup de jeunes adolescents ont eu à faire des prestations de rap devant leurs camarades de l'école secondaire. Le rappeur Mozo du groupe Règleman Afè Popilè rapporte :

« Le banc a été le premier instrument avec lequel j'étais en contact. Il y a des gars qui sont de véritables spécialistes ; ils battent vraiment bien la mesure dessus. Le lycée Firmin a vu passer beaucoup de rappers : Médès, Dejavou, etc. Ces rappers ont eu une influence sur nous. Ils performaient souvent au lycée lors des activités récréatives. Il y avait très souvent (chaque vendredi) des parties de free style. C'est dans une telle ambiance que j'ai grandi au lycée. »

On peut comprendre à quel point, dans une ambiance scolaire animée de défis entre pairs, un adolescent peut être enclin à développer une passion pour le rap. Les concours de free style interindividuels et interclasses s'apparentent à de véritables épreuves qui influent amplement sur le rapport du jeune au rap.

Il ne faut surtout pas penser que, dans l'espace scolaire, tous les élèves soient portés à développer un penchant pour le rap. Ceux qui sont prêts à aller jusqu'au bout dans le rap, ce sont ceux-là même qui prennent part, d'une manière ou d'une autre, à des parties de free style, qui assistent à des prestations de rappers connus lors des activités réalisées dans leur quartier ou ailleurs, qui pratiquent du rap chez eux. A ses débuts, le rappeur Andy consacrait du temps pour aller dans des endroits fréquentés par des rappers. Lors d'un entretien que j'ai eu avec lui, il a parlé de la familiarité qu'il a développée avec le rap dans son quartier du temps de son adolescence :

« des groupes de rap jouaient souvent au centre sportif Dadadou dans des festivals. Il y avait dans la zone de Bas Delmas un rappeur appelé Spacarius. D'autres rappeurs, comme ceux du groupe Masters par exemple, fréquentaient aussi la zone. Il y avait donc une ambiance favorable au développement du rap dans la zone. De plus, j'avais l'habitude de fréquenter le quartier Bas-peu-chose, le ghetto Gérard Gourgue, les programmes de basketball de la rue Lamartinière, Kay Anou. Là, on côtoyait beaucoup de monde. »

Ces exemples permettent de comprendre que plusieurs facteurs participent du processus complexe de socialisation qui se joue dans le rap ; je pourrais parler d' « instance » ou d'« agent » de socialisation pour utiliser un langage correct. Que ce soit dans le quartier ou à l'école, les aînés et le groupe des pairs exercent une influence considérable sur l'amateur rap et sur le rappeur pratiquant. On le voit bien dans le cas d'Andy : hormis ses fréquentations des milieux où régnait une ambiance construite autour de la sonorité rap, Spacarius et bien d'autres rappeurs — qu'il pourrait bien prendre pour des modèles — l'ont influencé. C'est ce même rappeur qui, avec quelques amis tout aussi enthousiasmés, allait former un petit groupe de rap de quartier, question de s'exercer et de chercher une voie dans ce genre musical.

Dès son début, l'histoire du rap haïtien a été marquée par un phénomène de rassemblement de rappeurs et de fans du rap autour des figures de proue qui avaient la réputation de posséder suffisamment de talents et de compétence pour faire avancer la musique rap. Cela a d'ailleurs commencé avec Master Dji, le principal pionnier du rap haïtien, qui réunissait autour de lui des artistes comme Supa Dénot, Elie Rack, Frantzy Jamaican, BOP, Top Adlerman ; ils cherchaient tous à hisser le rap sur la scène musicale haïtienne. Au milieu des années 2000, le rappeur K-Tafalk du groupe Barikad Crew a été considéré par certains comme un père autour duquel devaient se réunir d'autres rappeurs pour faire avancer ce qu'ils appellent très souvent le « mouvement rap créole ». Autrement dit, dans l'histoire rap haïtien il y a toujours eu chez les rappeurs et supporters ce souci de maintenir une sorte de confrérie construite autour de la cause du rap dit « créole » qui doit être promu en Haïti, selon le souhait de plus d'un. Si jusqu'à présent, dans le discours de beaucoup de rappeurs haïtiens et de fans, le rap est représenté comme un mouvement, il est peut-être possible d'établir un lien entre ce dit mouvement et ce souci de rassemblement dont ont toujours fait montre rappeurs avérés et jeunes fans de rap. Mais l'intérêt n'est pas là ; il est plutôt dans ceci : cette forme de réunion autour d'un « maître » a des effets rassurants, encourageants et surtout initiatiques. C'est un

haut lieu de partage de savoirs, de savoir-faire, de savoir-être et d'expériences entre les pairs, entre rappers confirmés et rappers en herbe. Il permet à des jeunes intéressés de se familiariser avec le milieu rap, de trouver leur baptême de feu et de prendre confiance en eux-mêmes pour se lancer eux aussi dans le rap. Ainsi le rap haïtien peut-il continuer de se perpétuer.

L'un des plus célèbres mouvements de rassemblement de rappers en Haïti, fut ASRAP qui a pris naissance au début des années 2000, à une période où le rap connaissait un certain déclin face à la dominance du compas direct, cette musique nationale haïtienne. Ce type de mouvements a des effets structurants pour le rap en ce sens qu'il permet aux intéressés de mieux organiser et unir leur force en vue de dessiner de nouvelles perspectives en ce qui a trait à cette pratique sociale. Par ailleurs, ces mouvements de rassemblement permettent à des jeunes rappers de se faire une place parmi les aînés et de grandir. Ils participent grandement au processus de façonnement du jeune qui désire devenir un rappeur. Le cas du rappeur 27 du groupe Wòklò en est un exemple patent parmi tant d'autres. Tout petit, il commençait à fréquenter les tenants d'un mouvement de rassemblement de rappers dénommé *Kazèn*, il fréquentait ce qu'il nomme le « ghetto *Kay Yvette* », un lieu où l'on pouvait rencontrer beaucoup de rappers considérés comme de grands MC : K-Tafalk, Jimmy O, Yakouza, etc. Dans ses représentations d'alors, si l'on voulait faire du rap, on devait aller à cet endroit qui se trouvait tout près du collège Léo Defay, à Carrefour. C'était un lieu de rencontre. Il séchait des cours à l'école pour aller écouter des rappers à ce ghetto. Il voulait passer du temps en compagnie des rappers qui ont fait leur preuve. Là, il a fait la connaissance de F-Ner, un rappeur connu. C'est la première personne que 27 a contactée pour avoir un Cd de musique rap en vogue à l'époque.

Peu de temps après, il a rencontré le rappeur Tragik qui lui a permis de rencontrer d'autres rappers. Tragik était membre d'ASRAP, il avait un groupe avec le rappeur Jimmy O. A l'occasion de son anniversaire, il organisait chez lui une fête qui réunissait beaucoup de M C. Là, on faisait du free style, se régalaient, etc. C'est là que 27 a fait la connaissance des rappers comme 2kondane, K-Libr, etc. De là, il a commencé à discuter avec K-Libr. Un jour K-Libr, Ouragan et d'autres rappers faisaient du free style, ce qui émerveillait le jeune rappeur 27 qui n'en croyait pas ses oreilles. A cette même période, il lisait des choses sur le rap français. Il estime que le rap français décrit bien ce que c'est que le rap. Il a commencé à voir

le rap comme un phénomène social, à mieux comprendre la nature et la fonction de ce style musical. Le jeune rappeur 27 échangeait des idées avec K-Libr ; ils discutaient beaucoup autour du rap. Il a aussi discuté avec Tragik et avec d'autres rappeurs estimés très compétents. C'est ainsi que, selon lui, il a développé sa compréhension de la réalité du rap.

Voilà un bel exemple de l'effet de façonnement qu'exercent les fréquentations d'un milieu rap sur un adepte, celui-ci étant enclin à devenir lui-même un rappeur. Le rappeur 27 a su se faire un nom dans le domaine du rap en Haïti ; il a gagné une reconnaissance grâce à son influence au sein du groupe Wòklò qui, depuis 2011, habitue son public avec des musiques de dénonciation et de contestation.

Je voudrais mentionner, dans le cadre de ce développement, un autre lieu de socialisation qui a joué un rôle prépondérant dans la pérennisation du rap haïtien. C'est ce haut lieu de rencontre entre pratiquants amateurs du rap communément dénommé « Rap forum ». Une histoire de ce lieu a été racontée par le rappeur Master Beef lors de notre entretien.

Le Rap forum consistait en une rencontre régulière entre des rappeurs, des Dj, des beatmakers, des danseurs et d'autres personnes intéressées à la culture hip-hop, chaque vendredi après midi à la rue Magloire Ambroise. L'espace était exigu ; il ne pouvait pas recevoir beaucoup de monde. Il y avait tellement de monde que certains restaient dehors. Des rappeurs parcouraient des distances relativement longues (Léogâne, la plaine du Cul-de-sac, etc.) pour venir au rap forum. A l'intérieur, il y avait un podium. C'est un lieu de découverte des talents. C'est un lieu où les jeunes rappeurs pouvaient performer. C'est donc un lieu de formation. Il y avait un animateur à chaque rencontre. On faisait des débats, des séances de formation sur la culture hip hop. On organisait des concours pour lesquels on utilisait les locaux d'Eldorado (des salles de cinéma située à Place Jérémie) car l'espace habituel ne pouvait pas contenir tout le monde. C'est là que Master Beef a fait sa première performance en public. C'est là qu'il a tenu un micro pour la première fois. C'est vraiment un lieu de formation pour les MC. Beaucoup de rappeurs ont fréquenté la communauté que constituait le rap forum. Les rappeurs développaient des relations chaleureuses entre eux car ils se familiarisaient au rap forum. Le rap forum était pour une cause : la promotion du rap haïtien.

A bien des égards, ce type de lieux de rencontre entre adeptes de la culture hip-hop joue un rôle prépondérant dans le développement de la pratique du rap en Haïti. En effet, la

tendance des fans, des professionnels de la musique et des rappeurs pratiquants à se réunir pour faire avancer le rap a pour effet de contribuer à la consolidation des talents et acquis, de promouvoir ce style musical et de susciter l'attrait des potentiels admirateurs. Dans les faits, on peut observer qu'il existe une communauté de pratique qui se construit autour de la musique rap en Haïti. Cette communauté regroupe des rappeurs, des DJ, des beatmakers, des ingénieurs du son, des animateurs de radio ou de télévision et des fans du rap. Au sein de cette communauté de pratique, circulent un ensemble de savoirs, de savoir-faire, de représentations communément partagées concernant la musique, de postures d'écoute, de manières d'apprécier, etc. La constitution de cette communauté favorise le partage des compétences et savoirs plus ou moins formels entre rappeurs et mélomanes du rap, ce qui contribue à l'intériorisation d'une certaine représentation commune du savoir rapper et de la saveur du rap. C'est en référence à des valeurs circulant au sein de cette communauté de pratique, par rapport à ce qui est déterminé comme « belle » musique, que la compétence d'un rappeur est jugée, qu'un morceau de musique est apprécié. Ainsi est-il courant, en Haïti, d'entendre parler de « bon rap » par opposition à des morceaux de musique qui, estime-t-on, ne méritent pas cette qualification. De même, suivant la représentation que l'on se fait du savoir-rapper, le fan ordinaire distingue un « rappeur compétent » de celui qui prétend faire du rap sans en avoir les talents nécessaires. Dans ses appréciations, il peut citer le nom de ceux qui représentent pour lui les meilleurs rappeurs haïtiens en fondant son argument sur un certain nombre de critères : le flow du rappeur, la qualité de ses textes, ses habiletés à faire des jeux de mots, sa performance sur scène, son niveau d'étude, etc. Ce fan ordinaire peut tout aussi bien identifier les rappeurs qui sont, en Haïti, les moins talentueux parmi ceux qui sont connus. Dans le discours de beaucoup de mélomanes du rap que j'ai la chance de côtoyer en Haïti, il est difficile voire impossible de déterminer le rappeur haïtien le plus habile. Néanmoins, la figure du « rappeur incompetent » est incarnée par Papi, ce prétendu rappeur qui a sorti le titre *Bye Bye Nicole*. Cet opus qui est souvent cité comme l'exemple parfait du « piètre rap » gagne paradoxalement en popularité parce que le flow de Papi suscite beaucoup de curiosité et de moquerie.

Si Papi passe pour le rappeur ridicule dans le milieu haïtien, c'est parce que sa manière de rapper paraît peu ordinaire ; son flow ne répond pas aux normes et modèles implicitement intériorisés par les membres de la communauté de pratique qui se forme autour du rap. Comme

il rencontre un certain succès en termes de popularité, selon une certaine représentation, il passe pour un imposteur en plus d'incarner la figure du rappeur ridicule. L'imposture de ce soit disant rappeur semble se confirmer surtout à partir de son deuxième opus *Oh Bondye* sorti en 2014. En fait, ceux qui prennent Papi pour un imposteur sont habitués à écouter des rappeurs haïtiens et étrangers dont le flow et le style répondent à des critères de définition d'un rappeur compétent, selon les représentations, normes et modèles qu'ils ont intégrés concernant les compétences à développer en matière de rap.

Les valeurs véhiculées au sein de la communauté de pratique qui se forme autour du rap servent de cadre de référence et d'émergence d'un goût pour le rap. En fait, au sein de cette dite communauté se réunissent les conditions d'une réception favorable de la musique rap par ses adeptes et les rappeurs pratiquants. Dans le cadre de cette thèse, j'ai été amené à me pencher un peu sur l'effet de fascination du rap et sur la manière dont le fan ou le rappeur construit le goût pour le rap. Nous pouvons admettre que si le rap a su se pérenniser et a rencontré tant d'engouement en Haïti, c'est parce qu'il contient un fort potentiel d'attraction, ce qui a été exploré par Molinero (2009, op.cit.) dans le contexte français. En réalité, ce style musical dans ses diverses modalités d'expression contient ce qui peut attirer un mélomane, l'animer, le porter jusqu'à l'admiration. Les propos des rappeurs pratiquants et des fans que j'ai rencontrés dans le cadre de ce travail de thèse peuvent témoigner de ce potentiel effet de séduction que peut exercer le rap. C'est en ce sens que j'utilise le terme de *feeling* pour traduire cet état ou ce sentiment de délectation que procure un morceau de musique — le rap dans le cas qui nous concerne — à celui qui l'écoute. Le terme de *feeling* s'est révélé très récurrent à travers le discours des rappeurs et fans de rap avec qui j'ai réalisé des entretiens. C'est en raison de sa récurrence et de l'importance qu'il prend dans les récits d'expériences des personnes rencontrées que j'ai estimé juste de reprendre ce terme dans mes réflexions, en tentant de l'élaborer en fonction de ce qui l'accompagne comme sensibilités, comportements, expériences singulières. Ce qu'il convient de nommer « feeling » se fonde sur des éléments de contenu sonore qui, dans un morceau de musique, interpelle celui qui écoute dans ses sensibilités et dans sa manière d'apprécier et le porte à éprouver des sentiments complexes de joie, de distraction, etc. Cette réflexion sur le feeling du rap s'inscrit dans la lignée théorique des travaux antérieurs réalisés sur des questions connexes comme le goût, l'attachement

(Hennion, 2004, 2006, 2009), l'appréciation, l'amateurisme (Molinero, op. cit.), l'investissement musical (Hammou, 2007), etc.

Le feeling est de l'ordre du ressenti, de l'éprouvé. Il s'exprime par exemple à travers cet extrait tiré d'un entretien que j'ai eu avec le rappeur Renaud :

« Très tôt, j'ai été toujours traversé par une grande sensibilité pour le rap. Je me sens travaillé par le style même. J'ai l'impression que je suis mu par un mouvement de passion pour le rap. La passion violente allait venir vers 2001-2002. » Pour sa part, le rappeur K.O a affirmé : *« C'est surtout le son de Mc Hammer qui m'attirait. J'écoutais beaucoup de rap. Un ami m'a offert des cassettes de rap : BZB et DJ Magic Mike. J'en aimais vraiment les rythmiques. Je me retrouvais dans le rap »*

Le rappeur pratiquant ou le mélomane du rap utilise souvent d'autres expressions proches de ce sentiment de plaisir éprouvé en *savourant* un morceau de rap ; l'un des termes les plus expressifs du feeling est celui de *vibe* (vibration), une sorte d'énergie extraordinaire qui anime celui qui écoute ou qui chante du rap. Invité à s'exprimer sur les gestes qu'il fait en rappant, Rey-G met l'accent sur l'*advenement* de ce qu'il ressent : *« Ça vient tout naturellement. Quand tu bouges, tu trouves du vibe, une sensation qui te pénètre. »* De là, l'on peut appréhender le terme de *feeling* comme sensation forte, vif élan presque indescriptible qui anime le mélomane ou le rappeur en train d'écouter ou de chanter une chanson. C'est une sorte d'enthousiasme à vouloir écouter cette musique-là, à aimer ce genre musical, à s'y accrocher, etc. L'élément déclencheur de cette vibration peut être la rythmique d'une chanson, une mélodie, un simple son particulier, comme on peut le voir plus haut dans l'extrait de K.O. Cette vibration, ce *feeling* est tout aussi bien susceptible d'apparaître devant les jeux de mots, la manière dont les mots sont déposés sur la mesure, la qualité de la voix de celui qui chante, etc. Le feeling est purement subjectif et donc relatif ; il varie selon les dispositions individuelles, les circonstances, les situations objectives, etc. Devant un même morceau de musique, un individu peut éprouver un feeling à géométrie variable qui peut osciller entre joie et euphorie, entre un simple amusement et une grande réjouissance.

Ceci étant dit, il est loisible de comprendre que tout un chacun n'éprouve pas ce sentiment de plaisir face à une sonorité rap, de même que devenir admirateur du rap ne va pas de soi. Cela demande une relative proximité avec le rap, ce qui se trouve favorisé par un processus de socialisation dont on vient juste de faire état. Reste à savoir comment les rappeurs pratiquants

s'y prennent, au-delà de la *vibration* éprouvée, pour construire des savoirs dans le ce champ de pratique. C'est cette question fondamentale que je vais aborder dans la partie qui suit.

9.2 La construction du rappeur pratiquant : articulation de savoirs à travers une pratique complexe

« *C'est en forgeant qu'on devient forgeron* » (Proverbe français)

Comment peut-on identifier un rappeur pratiquant ? Qu'est-ce qui caractérise un artiste digne de ce nom ? S'il peut paraître relativement facile à un mélomane du rap d'y répondre — reconnaissons qu'il risque de recourir à des critères très subjectifs —, la réponse à proposer à cette question n'est pas pour autant une évidence. Du moins peut-on admettre que, pour reconnaître un rappeur, le critère le plus pertinent à considérer est peut-être les éléments de compétence que celui-ci doit démontrer dans la pratique du rap. En effet, on ne peut distinguer véritablement un rappeur que grâce aux savoirs et savoir-faire qu'il a développés et dont il doit faire preuve en rapport avec la pratique du rap. C'est presque une tautologie. A bien des égards, la posture de rappeur s'accompagne d'un ensemble de connaissances et de compétences qui ont su, à la longue, s'établir comme normes au sein de la pratique du rap. D'un rappeur qui se respecte on attend qu'il puisse aisément accorder quelques propos à un fond musical, selon son style et son flow propres. Mais le rappeur n'a pas que son flow à travailler. Pour faire du rap, il faut pouvoir acquérir et harmoniser diverses habiletés. Sans prétendre à l'exhaustivité et, en dehors de tout souci de classement, je voudrais ici inventorier quelques capacités essentielles à développer par quiconque se veut un rappeur à part entière, en me référant aux propos soutenus par les sujets que j'ai rencontrés.

Premièrement, le rappeur pratiquant doit maîtriser un certain nombre de techniques récitatives qui lui permettent de garder un peu de constance dans sa manière de déposer des mots sur la base musicale de son choix. On en revient à la question de *flow*, une composante importante de l'identité d'un rappeur. Celui qui sait rapper connaît bien la mesure ; il sait

comment faire pour ne pas être en dehors de la mesure du fond musical sur lequel il rappe. Il peut contrôler sa vitesse et son intonation pour rester en accord avec le beat. Il a de l'adresse nécessaire pour contrôler la mesure pendant qu'il chante. Quand on est habile, on n'attaque pas tous les beats de la même manière ; on tient plutôt compte de la particularité de chaque beat pour glisser son flow.

Deuxièmement, en tant que rappeur un individu doit pouvoir développer les habiletés linguistiques que requiert cette pratique musicale. Ainsi doit-il, dans ses textes, montrer sa capacité à utiliser un registre et un argot particuliers, lesquels s'accordent à l'univers linguistique voire stylistique de la culture hip-hop en général. Un texte de rap contient très souvent des tournures, des images et des termes exprimés conformément à une certaine vogue qui fait penser à la jeunesse.

Troisièmement, le rappeur doit pratiquer une certaine oralité poétique, c'est-à-dire qu'il doit pouvoir faire un peu de poésie, recourir à l'usage d'un ensemble de figures de styles dans ce qu'il rappe afin de donner une couleur artistique à ses propos. Pour le rappeur Master Beef, *« la musique est un art ; elle ne se fait pas sans poésie. Il faut que ce soit beau peu importe que ce soit du rap ou pas. »* Tous les sujets rencontrés dans le cadre de cette étude partagent ce point de vue. D'après eux, l'une des principales caractéristiques d'un « bon rappeur » est cette capacité à rimer ses textes, à faire des calembours et des multi syllabiques, à évoquer des métaphores et à jongler avec des images pour exprimer un message. Cette capacité contribue grandement à faire la force d'un rappeur et à le distinguer nettement de ses homologues. Car au bout de quelques temps, pour avoir rappé dans quelques morceaux de musique connus du grand public, le style d'un rappeur se précise et il peut être reconnu surtout par son flow, la forme de son texte, les thèmes qu'il aborde, etc.

Quatrièmement, le rappeur en tant qu'artiste doit savoir se mettre en scène, c'est-à-dire travailler sa présentation de soi, performer de telle sorte qu'il puisse prouver ses talents et susciter l'intérêt d'un public. On aurait du mal à imaginer un rappeur qui ne peut pas performer devant un public ni retenir l'attention pendant un certain temps par les mots qu'il scande et par la manière dont il étale ses propos sur le support musical qu'il a sa disposition.

Cinquièmement, tout rappeur doit pouvoir improviser, c'est-à-dire chanter d'une manière inattendue sur n'importe quel sujet, en *acapella* ou avec un accompagnement musical. L'improvisation constitue une tâche importante pour laquelle on doit démontrer sa capacité ;

elle exige de la part du sujet les compétences précitées puisque lors même que celui-ci est sollicité pour chanter sans qu'il s'y soit attendu, il doit convaincre par son flow, son vocabulaire, sa force poétique, etc. C'est pourquoi le free style est un exercice incontournable dans lequel la plupart des rappeurs rencontrés ont développé une compétence surtout au moment où ils devaient trouver une confirmation et une reconnaissance dans leur pratique. L'improvisation requiert une préparation. Le rappeur K.O répète souvent ce qu'il croit être une vérité concernant l'improvisation : « *Tu ne peux pas faire du free style avec une tête vide.* » On doit apprendre à faire des rimes riches. Dans une *battle*, pour impressionner un adversaire, il faut que le rappeur ait beaucoup de vocabulaires et ce qu'il dit doit *éclater*. Ses figures de style doivent être impressionnantes, il doit pouvoir faire des *punchs line*. C'est pourquoi on doit bien maîtriser tous les détails relatifs à l'improvisation. De plus, le free style demande que l'on connaisse le beat et que l'on se maîtrise ; cela demande une grande capacité à exercer son imagination pendant le déroulement du fond musical. Dans la pratique du rap, le free style semble un carrefour incontournable : le rappeur, dans un ici et maintenant, doit montrer sa capacité à aborder n'importe quel sujet ou à improviser sur ce qui se trouve dans son entourage immédiat. Il doit surtout éviter de reprendre des *lyrics* déjà connus voire ce qu'il vient juste de dire pendant qu'il improvise. Il ne doit pas donner l'impression de donner du « bouillon réchauffé » de peur d'être décrié, d'être passé en dérision. En principe, un rappeur ne doit pas éviter de faire des improvisations ; devant un adversaire ou non, il doit montrer qu'il peut faire du free style, question de gagner ou de garder son respect. Sinon, lorsque son incapacité est avérée, il perd de son prestige.

Voilà, brièvement, quelques éléments de savoir-faire que l'on peut facilement identifier chez le rappeur pratiquant. Celui-ci doit développer encore tant d'autres compétences ! Mais tenons-nous, pour l'instant, à celles que je viens juste de repérer et abordons les mécanismes de construction de ces formes de savoirs au sein de cette pratique musicale. On peut dès lors se demander comment les rappeurs s'y prennent pour développer ces compétences qui font d'eux ce qu'ils sont, c'est-à-dire de vrais professionnels dans le domaine. Il va sans dire qu'une proximité avec le rap, sous certaines conditions, peut faire qu'un individu devienne un mélomane. Ce même mélomane peut même devenir un rappeur amateur. Karim Hammou (2007) se réfère à des travaux relativement récents pour parler du passage de l'amateur du rap au rappeur amateur. Or, c'est le rappeur amateur qui va se professionnaliser pour devenir ce

rappeur dont les compétences sont avérées dans ce champ de pratique. Tout grand rappeur a été, à un moment donné de son parcours biographique, rappeur amateur. Ce processus mérite d'être étudié. Au point précédent, j'ai abordé cette question en privilégiant l'angle de la socialisation. Il me paraît tout aussi pertinent de l'aborder sur le plan de l'élaboration des savoirs et des savoir-faire.

Pour apprendre à rapper, il semble que la condition *sine qua non* soit un amour développé pour ce genre musical. Autrement dit, le point de départ de cette forme d'apprentissage est peut-être le *feeling* éprouvé par le sujet apprenant (Dumazedier, cité par Carré & al, 2010) qui, animé d'enthousiasme, va chercher à élargir des connaissances y relatives. Il importe de préciser au prime abord que celui qui apprend n'est pas forcément conscient de tout ce qui se joue dans ce processus complexe dans lequel il est engagé. Cela ne veut nullement dire qu'il ne se rend pas compte qu'il apprend : bien au contraire, il a la volonté d'apprendre, il prête attention à ce qu'il acquiert comme nouvelles connaissances et peut prendre une distance réflexive par rapport à ce qu'il apprend. Il s'agit véritablement d'un sujet apprenant. Ce que je tente de préciser, c'est que le contenu de cette forme d'apprentissage est tellement dense, tellement imprévisible et incertain que le sujet ne saurait être totalement conscient de tout ce qu'il accumule comme connaissances et compétences dans son champ de pratique. C'est exactement en ces mêmes termes que, par exemple, le rappeur Rey G s'est exprimé sur sa difficulté à cerner l'étendue des connaissances qu'il a acquises en studio : « *On n'est pas toujours conscient de tout ce que l'on apprend en studio* ». C'est valable pour les apprentissages que l'on fait en studio d'enregistrement mais également dans tout lieu où l'on apprend en dehors de tout dispositif construit préalablement à cet effet. Face à ce fait, je suis tenté de formuler l'hypothèse d'une limite quasi-infranchissable de tout travail réflexif d'inventaire de connaissances que détient un individu dans un champ de pratique où il apprend par lui-même. Dans ce travail d'auto-évaluation, il est des acquisitions que l'individu peut évoquer sans grand effort et d'autres, plus subtiles, qui sont plus repérables en situation, c'est-à-dire lorsque celui-ci, en pleine action, est en position de les mobiliser. En y regardant de près, une bonne part des apprentissages du rappeur pratiquant est susceptible d'être oubliée, du moins enfuie quelque part ; il les mobilisera au besoin, en plein exercice de ses talents. Il y a là quelque chose de l'ordre de l'habitus, un concept si cher à Pierre Bourdieu (op.cit.). Je parle

d'habitus puisqu'il s'agit de savoirs incorporés, d'apprentissages presque devenus inconscients mais qui sont mobilisables, qui tiennent lieu de dispositions durables et transposables.

Si les savoirs et savoir-faire acquis par le rappeur pratiquant se construisent dans l'incertain, pour une grande part, c'est parce que ce type particulier d'apprentissage se réalise en dehors de tout cadre formel préalablement conçu pour atteindre des objectifs précis (Brogère & Ulmann, 2009). Dans ce processus d'apprentissage informel, le rappeur se trouve au cœur d'une aventure intellectuelle particulière ; face à ses hésitations et, en poursuivant son but, il doit composer avec ses errements et tâtonnements. Les connaissances à acquérir ne sont pas un déjà là ; elles sont plutôt une route à prendre, un idéal à atteindre, lequel idéal ne se pointant pas à l'horizon vu qu'il ne peut pas tout à fait se préciser à l'avance. C'est en ce sens que l'on peut comprendre cette idée du rappeur Andy selon laquelle « *on ne finit jamais d'apprendre à rapper.* » Dans ce même ordre d'idées, je peux dire que les savoirs acquis dans ce processus complexe sont des émergences, du moins pour le rappeur apprenti, dans le sens morinien¹²⁴ du terme, c'est-à-dire de nouvelles connaissances et compétences qu'acquiert celui-ci et auxquelles il ne s'est pas tout à fait attendu. Il faut toutefois remarquer que les savoirs et compétences à construire par un rappeur se précisent progressivement, en raison du développement de la pratique du rap : en fait, petit à petit et fortuitement, au cours de ces trente dernières années, s'est mis en place un certain corps de connaissances en matière de rap, auquel les rappeurs se réfèrent pour produire leurs œuvres. En quelque sorte, c'est en référence à ce qui est déjà établi comme habiletés à développer dans le rap que le rappeur novice cherche à se former, en prenant pour modèles des aînés qu'il estime et vénère. Ce dit corps de connaissances continue de se mettre en place, se re-construit en permanence à partir des techniques, des habiletés, des styles développés par les rappeurs pratiquants selon les tendances qui se succèdent d'une période à une autre. Chaque rappeur accède de manière singulière aux divers savoirs plus ou moins établis dans ce champ de pratique. Cette accession est à envisager comme un processus de découverte progressive. En somme, je peux dire que l'apprenti rappeur, dans son aventure intellectuelle, fait constamment l'expérience d'une double découverte : il acquiert des savoirs et savoir-faire établis avant lui par ses aînés et invente, lui

¹²⁴Morin, E. (2014). *La pensée complexe*. Communication présentée à l'occasion de la conférence de lancement de la chaire Edgar Morin de la complexité. 11 mars, Essec business school, Paris, France.

aussi, ses propres techniques, lesquelles vont probablement s'articuler au corps de connaissances existant en la matière. Ces deux types de découvertes s'enchevêtrent ; il n'existe pas nécessaire un ordre d'apparition entre elles. Ceci étant dit, tentons de regarder de plus près les mécanismes de construction des savoirs qui font du rappeur amateur un professionnel légitime au sein de la communauté de pratique dans laquelle il évolue. Voyons à présent ce que fait concrètement un rappeur pour développer ses compétences.

A partir des éléments d'expériences personnelles mises en exergue par les sujets lors de nos entretiens, je peux comprendre que l'acquisition des savoirs et savoir-faire au sein de la pratique du rap est un processus complexe qui articule plusieurs moments. Ici le terme de « moment » est utilisé dans le sens où l'entend Remi Hess (cité par Daoud, 2012 : 198), c'est-à-dire « *un espace-temps limité mais solide, que l'homme investit d'une signification particulière, ou qu'il fait exister par opposition à d'autres moments, espaces-temps investis d'autres significations* ». Dans le cas qui nous concerne, en partant de cette définition, le « moment » peut être entendu non pas dans le sens temporel et linéaire du terme mais plutôt en tant que sphère spécifique d'actions qui participe de la mise en place d'une pratique d'auto-formation du sujet apprenant. Les moments coexistent donc ensemble et sont interdépendants. Je mobilise cette notion pour parler de la construction des compétences du rappeur pratiquant, parce que celui-ci s'adonne simultanément à un ensemble d'exercices pratiques qui, grâce à leur diversification, lui permettent de développer des savoirs et savoir-faire effectifs dans le champ en question. Pour le dire de manière plus précise, dans son apprentissage l'apprenti rappeur articule plusieurs espaces-temps consacrés chacun à des activités variées mais connexes : une écoute particulièrement attentionnée, des répétitions systématiques, des séances d'imitation du flow des rappeurs-modèles, des exercices d'improvisation, des entraînements à l'art d'écrire, etc. Ce sont-là les tâches essentielles auxquelles doit s'atteler tout rappeur au cours de son auto-formation, même si chacun a sa propre manière d'agencer les moments de sa vie d'apprenti.

Disons qu'une écoute active est l'un des points de départ de tout travail d'apprentissage du rap. L'apprenti se met d'abord à écouter du rap, avec une attention particulière sur ce que font d'autres rappeurs qui lui paraissent performants. Il écoute et réécoute des morceaux choisis. Sur des opus qui répondent à son goût — et donc qui l'animent — il tente de scander des propos en même temps que celui qui rappe. De là, il commence à développer son propre rapport avec

les rimes, le rythme, les figures de style, etc. Impliqué dans ce processus d'apprentissage, chacun s'y prend de la manière qu'il estime la plus adéquate pour parvenir à son but : pouvoir rapper. Un rappeur comme Dog G raconte qu'à ses débuts il écoutait des rappeurs américains et essayait de dire des choses en créole sur les musiques qui roulaient, en tentant de le faire exactement de la même manière que ceux qui chantaient. Renaud, pour sa part, prenait l'habitude de chanter des morceaux de rap qu'il écoutait et de remplir les cassettes vierges que son grand frère ramenait à la maison. Par de tels moyens, le rappeur en herbe apprend à découvrir tout un univers de techniques, à comprendre l'articulation des *flows* aux mesures ou à d'autres composantes des fonds musicaux. Il apprend également à s'écouter rapper en battant lui-même la mesure, de ses mains voire de ses pieds, sur des objets disponibles dans son environnement immédiat : un banc, une table, une chaise, le capot d'une voiture, un mur, etc. Il suffit de trouver un niveau de *vibe* nécessaire dans un ici et maintenant, seul ou devant un quelconque public. C'est un exercice qui confère une certaine aisance à celui qui s'y adonne. Pour avoir des résultats satisfaisants, il faut s'y donner à fond, c'est-à-dire maintenir un entraînement assidu. Heureusement que ce type d'entraînement peut se faire n'importe où, pourvu que le sujet puisse s'isoler pour pouvoir tramer ses *flows*, accorder ses mots à une mesure dont il essaie d'avoir le contrôle dans sa tête. Autant dire que parfois il n'est même pas nécessaire d'avoir un fond musical pour travailler son flow. Cet exercice peut se faire sous une douche, dans un véhicule de transport public, en marchant dans la rue, etc. Par exemple, pour le rappeur 27 la douche est le meilleur lieu où il peut s'exercer au free style. Il s'entraîne à improviser sur n'importe quel sujet pendant que roule un fond instrumental. Par le passé, il s'amusait surtout à rouler des musiques de Fifty Cent et faisait des improvisations dessus avec ses propres mots et suivant son style. Dans son imagination, c'est comme s'il affrontait Fifty Cent dans un face-à-face. Le jeune rappeur Jeffson fait du free style sur un opus qu'il roule en faisant l'effort de respecter le sujet traité dans cette musique.

L'entraînement qui consiste à rapper sur un fond sonore instrumental constitue, pour nombre de rappeurs, un exercice fort enrichissant dans la mesure où il permet à l'apprenti de se voir en acte, de s'observer en train de performer comme pratiquant à part entière. Au cours d'un tel travail, le sujet se voit carrément en tant que rappeur ; du moins, l'exercice le prépare à se considérer comme tel. Dans le cas du rappeur 27, le free style a occupé une place prépondérante ; tout se passe comme si, à ses yeux, c'était la compétence principale à

développer, même s'il reconnaît que tous les « bons rappers » ne maîtrisent pas nécessairement le free style. Selon lui, « *le free style est une grande compétence, une capacité à improviser sur un sujet sans rien écrire, sans connaître le sujet avant. Un sujet auquel on ne s'attendait pas. Quand tu fais souvent des exercices, tu es plus à l'aise dans une partie de free style face à un adversaire réel.* » Comme il s'agit d'un exercice d'improvisation, l'apprenti reconnaît qu'il y aura tout de même, lors des entraînements, des *déchets* dans ce qu'il rappe mais que cela lui permet d'apprendre à faire des rimes, à traiter un sujet sans préparation, à développer ses potentiels linguistiques, à s'habituer à une pratique performative, etc. C'est un moment d'essais-erreurs, de tâtonnement répétitifs, de doute et de petites satisfactions également. Le rappeur Renaud en profitait, au moyen de ses enregistrements, pour s'évaluer par rapport à d'autres rappers qu'il écoutait :

« Au début, je me sentais loin d'eux en termes de niveau dans le rap. Parfois je constatais que je redisais les mêmes choses. Parfois j'hésitais. Ce sont des choses que je faisais de façon vague, sans respect pour les mesures car je ne connaissais pas les principes du rap. Au fur et à mesure que j'écoutais du rap, je développais une routine ».

Comparativement aux années 1980-1990, il est de nos jours plus facile à un apprenti de travailler à partir de ses enregistrements, grâce au développement et à la massification des technologies — le téléphone portable est par exemple un appareil multifonctionnel. Cette relative facilité reste un atout pour le pratiquant. Animé d'un certain *vibe*, celui-ci sauvegarde des rimes ou *flows* qui lui passent par la tête ; il pourra y revenir, à d'autres moments pour corriger et compléter son travail. L'enregistrement permet au sujet apprenant de s'auto-évaluer. Il peut estimer que sa voix est trop aigüe ou trop grave, que ses mots tombent en dehors de la mesure, que son *flow* mérite d'être travaillé dans tel ou tel sens, etc.

Le rappeur 27 recourt à une comparaison très significative pour expliquer le bien fondé de sa stratégie :

« C'est comme si tu apprends à traiter des sujets avant d'aller aux examens. Avant les examens, on t'apprend à faire des études de textes. Si tu n'apprends pas à le faire, une fois aux examens, tu ne pourras pas faire ce qu'on te demande de faire. Tu peux faire la conclusion avant d'introduire. Mais si tu fais des pratiques chez toi, tu auras la capacité de faire des improvisations [devant un adversaire] et de rester dans le sujet. »

L'on peut comprendre pourquoi l'entraînement au free style occupe un si grand rôle dans la formation du rappeur 27 : c'est que — comme pour une bonne part des rappers que j'ai

rencontrés — ce dernier s'est livré, au tout début de sa carrière, à une bataille pour la reconnaissance auprès de ses pairs dans son école, dans son quartier, etc. Cette bataille consistait en des concours de free style par lesquels devait passer une confirmation de soi devant les spectateurs qui sont eux-mêmes des amateurs de rap ou, très souvent, de potentiels rappers concurrents. Il l'a lui-même affirmé dans une partie de récit exprimée avec une certaine dose de fierté :

« Je participais à des concours de free style dans mon école. Je suis devenu le meilleur de toute l'école. Le meilleur de mon quartier aussi. On faisait venir des rappers à l'école pour des concours avec moi. Là je me voyais comme rappeur. J'écrivais, fréquentais d'autres rappers reconnus. Ils commençaient à me connaître. »

En plus de l'écoute active, de l'imitation des rappers-modèles et de l'improvisation, il existe trois autres grands moments de l'apprentissage du rap : l'écriture, l'exploration et la performance. Je veux présenter respectivement ces trois importants moments de l'autoformation du rappeur.

L'écriture des textes des rap est l'un des moments fondamentaux de la vie de l'apprenti rappeur. Elle s'impose au tout début de la formation d'un rappeur pratiquant, lorsque celui-ci voit la nécessité d'aller au-delà des improvisations et de l'imitation de ses modèles. A ce stade, il nourrit l'envie de s'exprimer en écrivant des textes, de créer quelque chose d'original ; il veut se voir à l'œuvre, s'affirmer comme rappeur. Il écrit suivant sa disposition, pourvu qu'il soit inspiré de quelque chose. Il peut écrire immédiatement des idées qui lui viennent pendant qu'il reste en silence ou il attend un moment opportun pour le faire. Il se rend compte de la nécessité qu'il y a pour un rappeur professionnel de pouvoir écrire à n'importe quel moment sur n'importe quel sujet. Il comprend que le texte doit répondre à certaines exigences : par exemple, il veut faire l'effort de rester dans le sujet traité, choisir un style, faire ressortir une technicité rap, c'est-à-dire scander les mots et mettre en évidence des jeux de sonorité qui puissent s'accorder au fond musical choisi. Cet exercice ne va pas de soi. Dans le discours des rappers rencontrés, il est une comparaison qui s'est révélée récurrente : c'est comme si quelqu'un qui s'adonne à l'écriture des textes de rap menait une vie d'écrivain. Il apprend beaucoup de choses, peut construire sa vision du monde à l'intérieur de ses textes. Il ne peut pas se permettre d'écrire n'importe comment, il lui faut respecter les principes y relatifs. Il faut qu'il réfléchisse, il doit assurer la cohérence du texte ; il doit donc se mettre au travail. Le texte

de l'apprenti rappeur évolue d'un gribouillage plus ou moins compréhensible à un texte presque parfait. Dans ce même ordre d'idées, je voudrais citer un extrait du récit que le rappeur K-Libr a fait de ses expériences singulières en matière de l'écriture du rap :

« Au début, j'écrivais des textes qui n'avaient rien à voir avec le rap. A l'époque j'écoutais du rap. Les rappeurs que j'écoutais utilisaient beaucoup de guimic (Yoh ! An an !...). Très tard, j'ai appris que c'était des onomatopées... A l'époque, il y avait un style appelé « méguédém », une sorte de bégaiement volontaire que le rappeur utilisait en chantant. Mais un peu plus tard, je réalisais que je devais rimer mes chansons. C'est en faisant des concours de free style au lycée que je me suis rendu compte que mes paroles, quoi que plus consistantes, ne pouvaient susciter autant d'applaudissement que celles d'autres concurrents. Ceux-ci disaient des paroles qui avaient des suites de sonorité (c'est l'effet de la rime). Je me suis rendu compte que je n'avais pas de rime. J'ai appris à rimer. Je me suis mis à écouter des rappeurs qui rimaient leurs chansons. »

A partir de cet extrait, on peut bien remarquer qu'il ne suffit pas de pouvoir écrire des textes intéressants, en termes de contenu, pour faire du rap ; encore faudrait-il que l'on puisse donner une forme et un style appropriés à ses mots. Si le flow se trouve dans la répétition, quant à la sonorité des propos du rappeur, elle se détermine au moment de l'écriture d'un texte. Les rappeurs rencontrés dans le cadre de cette étude laissent comprendre que l'écriture des textes de rap requiert une compétence spécifique qui est à construire. Master Beef a mis du temps pour prendre du recul par rapport à des textes qu'il écrivait à ses débuts dans le rap :

« J'étais très nul au début. Je commençais à écrire des textes que je prenais pour des merveilles. Après des années, je me suis rendu compte que ces textes n'étaient pas du tout à la hauteur. Il n'y avait pas vraiment de textes, en fait. On écrivait ce que l'on appelait des « flava » que l'on devait étudier par cœur ; arrivé dans un « face to face » avec un autre rappeur on devait débiter des « flava » que l'on avait mémorisés sans chercher à savoir si les paroles correspondaient à la personne, à la circonstance, etc. Le « flava » est un flow très piqué. On écrivait des choses sur des pages entières, sans règles ; on n'avait pas vraiment de sujet. A l'entête de la page, on écrivait « flava » comme titre et le texte suivait. »

Eu égard à ces éléments de récit rapportés par mes interlocuteurs autour de leur auto-formation lors de nos entretiens, on peut comprendre que la capacité à écrire un texte de rap en « bonne et due forme » résulte d'un processus d'apprentissage relativement long où le concerné s'efforce de maîtriser ce qu'il prend pour des règles plus ou moins implicites établies au sein de la communauté de pratique dans laquelle il évolue. Pour ceux que j'ai

rencontrés, les principes du rap sont primordiaux. Leur argument est clair : l'on peut bien avoir un bon sujet sans savoir comment écrire la chanson ; l'on peut avoir un bon *beat* sans pouvoir faire une musique agréable. Tout rappeur digne de ce nom, surtout lors de ses balbutiements, a été confronté à la question de savoir comment bien écrire chanson. Car on peut avoir beau écrire, mais produire un texte qui se met en musique n'est pas chose aisée. C'est un texte qui va être dit et cela demande toute une technicité que l'on ne maîtrise qu'au fil du temps, en fonction d'un travail assidu d'entraînement. Et la réponse à cette question essentielle peut varier d'un individu à un autre. En écoutant une musique, l'apprenti rappeur peut parfois chercher à écrire un texte pied pour pied ou/et vers pour vers. Pour un même fond sonore il aboutit à un texte autre mais semblable en termes de sonorité. Au fur et à mesure, il va apercevoir les décalages existant entre le texte sur lequel il s'appuie et ce qu'il produit. Décalage au niveau des sujets traités, du sens des propos et surtout au niveau des langues qui sont parfois différentes (on écrit un texte en créole sur une sonorité anglaise, par exemple). Dans une telle forme d'imitation, le souci principal étant de rimer son texte, l'apprenti rappeur risque d'aboutir à n'importe quoi ; on comprend pourquoi, après un certain temps de pratique, sa maturité aidant, il se rend compte que ses premiers textes n'étaient pas tout à fait « à la hauteur ».

Le rappeur K.O raconte que pour écrire, il dressait une liste de mots qu'il unissait par n'importe quel verbe ou n'importe quel adjectif pour faire des phrases. Ce faisant, il aboutissait à une poésie « *surréaliste* », selon ses propres mots, qu'il introduit dans son rap. Pour apprendre à écrire des textes de rap, le sujet a besoin d'un minimum. C'est pourquoi une attention particulière à des textes écrits par d'autres se révèle très importante à cette étape, comme c'est le cas pour la construction du flow. Le rappeur apprenti choisit qui il veut écouter selon son style, sa vision du rap, son idéal, les messages qu'il veut véhiculer, etc. S'il ne se complaît pas uniquement à imiter servilement ses modèles, il peut s'en inspirer — au niveau des thèmes traités, du style, du flow, du positionnement politique — pour produire des textes originaux. Ainsi se précise petit à petit la préférence d'un rappeur quant au type de rap qu'il veut pratiquer. Par exemple, s'il prend pour modèles des rappeurs qui font du *hardcore*, il comprendra par la suite qu'il va plutôt faire moins de barres de mesures.

Le moment de l'écriture est très riche en apprentissages. Le sujet apprend à écrire en respectant la mesure ; pour ce faire, il écoute des chansons en essayant d'en dégager un contrôle juste. Il apprend à maîtriser la mesure (dans leur discours¹²⁵, ils parlent plutôt de « barres »), à s'en servir pour ajuster son texte. A ses débuts, Renaud n'avait même pas l'habitude d'entendre parler de la mesure. Mais progressivement il parvient à en dégager une compréhension à partir de laquelle il organisera ses textes. A un certain moment de son apprentissage du rap, comme tant d'autres rappeurs confirmés, il peut facilement écrire sans aucun support musical : « *maintenant, je peux écrire 16 barres sans avoir un beat. Je peux écrire un texte et, après, je l'ajuste sur un beat.* » Avec une certaine maîtrise de la mesure (capacité de chanter sur le beat, d'y déposer le flow, etc.), le rappeur apprenant devient capable de s'assurer de la justesse de ces vers sans un support instrumental. Mais pour la plupart ils semblent préférer écrire pendant que roule un support instrumental en présence duquel ils ressentent un feeling qui les anime.

Certains rappeurs reconnaissent que le souci de respecter la mesure peut faire que leurs textes perdent en profondeur et en qualité parce qu'ils peuvent mettre plusieurs jours à finaliser un texte ; les temps morts représentent un facteur de *démobilisation* qui ne manque pas d'influer sur la qualité d'un texte. Ce qui leur facilite la tâche, c'est l'habitude et les compétences qu'ils développent dans l'exercice de l'improvisation. Car, selon eux, quand on peut faire du free style, on a déjà une bonne base. Quand on écrit, cela permet d'avoir des idées-fleuve, ce qui est nécessaire voire indispensable à tout rappeur pratiquant. Parce que l'on a l'habitude d'improviser, cela permet de travailler son imagination pendant que l'on écrit, d'avoir un champ d'imagination/inspiration très ouvert. Par ailleurs, le free style donne un premier atout : avoir une certaine maîtrise du rythme, des mots, des figures de styles. L'apprenti n'a alors pas trop de difficulté pour écrire.

Il faut dire que le moment de l'écriture peut se mélanger à celui de l'improvisation à un point tel que l'on ne peut établir une frontière nette entre les deux. En effet, très souvent celui qui écrit s'écoute pendant qu'il cherche à s'exprimer. Il ne veut pas perdre un flow qui lui monte à la tête. Il essaie de l'écrire ou de l'enregistrer pour mieux le retravailler et l'ajuster au support musical qu'il aura choisi. Le flow peut advenir avant ou pendant le moment de l'écriture du texte, selon l'habitude du rappeur en question. Tout ceci étant dit,

¹²⁵Je cite particulièrement ce fameux opus titré « 48 bars » chanté par K-Libr.

passons à présent à un autre moment très important dans le processus de construction du rappeur. C'est celui de l'exploration.

Ce que j'appelle « exploration » constitue un moment euristique dans l'autoformation du rappeur apprenant. Elle consiste en une quête relativement systématique de connaissances sur la culture hip-hop en général et sur le rap en particulier. L'apprenti prend conscience de tout un monde à découvrir ; il se met à lire, à poser des questions, à fouiller dans le répertoire du rap pour acquérir des savoirs et savoir-faire qui puissent faire de lui un professionnel à part entière. Dans cette quête de connaissances, le sujet fouille partout : dans des dictionnaires, des magazines, sur internet, en suivant des émissions radiodiffusées et télédiffusées, etc. Il compte beaucoup sur des personnes ressources pour acquérir des connaissances concernant sa pratique. Par exemple Doc Filah comptait sur des proches qui lui dénichaient constamment des informations sur le rap américain au début des années 1990; c'est ainsi qu'il a fait la connaissance de trois grands magazines traitant du rap : *Source*, *Vibe* et *XXL*. Très tôt dans sa carrière, le rappeur 27 s'est intéressé à l'historicité du rap ; il voulait saisir plusieurs facettes de cette musique qui lui paraissait fascinante. Il se posait des questions, en discutait avec des aînés ; ce type d'échange est une énorme source d'apprentissage. Il s'est renseigné sur le rap français. Il s'obstinait donc à connaître la « réalité du rap », ce qui aura été déterminant dans son positionnement et dans le type de rap qu'il choisit de faire, c'est-à-dire un rap dit « conscient » véhiculant un message de contestation et de revendication sociale. Très souvent, c'est au cours de cette quête de savoirs que le rappeur en devenir parvient à saisir des termes et techniques qui lui étaient jusque-là mal connus ou méconnus : il développe une meilleure compréhension des notions rapologiques telles que les *punch lines*, les multisyllabiques, *underground*, etc. Ce moment euristique est crucial dans le devenir rappeur en ce sens qu'il permet à l'individu d'apprendre, de corriger ses erreurs, de développer une compréhension conforme à ce qui circule comme savoirs et savoir-faire au sein de la communauté de pratique qui se forme autour du rap. Il participe également de la posture du rappeur pratiquant dans la mesure où celui-ci se construit à partir de ses multiples apprentissages et réapprentissages dans le champ en question. Là encore, l'exemple du rappeur 27 est probant : ce rappeur se conçoit en tant qu'un artiste qui, évoluant dans la société haïtienne, doit écrire, faire des ouvertures pour les jeunes, le peuple, les masses défavorisées, etc. En raison de cette vision qu'il a de lui-même, il développe un penchant pour un « rap knowledge », selon son propos, pour lequel il

développe ses lectures, s'informe constamment de l'actualité politique, pénètre dans les tréfonds des bidonvilles des quartiers populaires de Port-au-Prince pour s'inspirer d'une réalité à décrire et à dénoncer en chanson. On peut bien observer son choix, du moins à partir des opus qu'il a sorti jusqu'à présent.

Ce travail euristique détient un caractère transversal car il alimente et renforce les autres moments de l'autoformation de l'apprenti rappeur. En effet, quelque soit l'exercice auquel s'adonne le sujet apprenant, il est presque toujours dans une quête incessante de savoirs et de savoir-faire qui puissent effectivement faire de lui un rappeur compétent. Il acquiert des connaissances sur tous les aspects de la pratique du rap. K-Libr, l'un des rappeurs haïtiens les plus respectés, eut à travailler des albums entiers, à discuter avec des rappeurs qui réfléchissaient sur le rap, à approfondir ses compétences en matière de la versification. Ayant senti la nécessité de savoir comment expliquer ce qu'il connaît, à un certain moment de son apprentissage, ce même rappeur a commencé à lire des auteurs qui écrivent sur le rap. Il accède, par là même, à un discours théorique sur la pratique dans laquelle il évolue. Plus tard, il a participé à des conférences, à des débats portant sur le rap. Là, il a commencé à se voir non plus seulement comme un rappeur pratiquant mais aussi en tant que quelqu'un qui détient certaines connaissances théoriques sur le rap.

Ce souci d'accéder à des éléments théoriques construits sur le rap et la culture hip-hop s'observe chez la quasi-totalité des rappeurs rencontrés dans le cadre de ce travail de thèse. Il traduit le désir, chez les apprentis et les rappeurs confirmés, de pouvoir garder une posture réflexive autour de leur pratique. Le pratiquant veut tout aussi bien se voir en tant qu'un sujet capable de réfléchir sur le rap, un connaisseur qui détient un bagage théorique sur ce genre musical ; il veut être celui qui peut tenir un discours sur l'historicité du hip-hop et du rap, les liens existant entre les composantes de la culture hip-hop, sur la technicité, la poésie et la musicalité du rap, etc. Bref, il veut se voir en tant que professionnel qui puisse dégager une compréhension du rap, qui soit utile à l'avancement de ce genre musical. Comme le fruit permet de reconnaître l'arbre, le rappeur véritable ne peut être identifié que grâce aux connaissances et compétences dont il peut faire montre par rapport à la pratique du rap. Encore faut-il qu'il puisse convaincre son public de par la manière dont il va mettre en évidence ses savoirs et savoir-faire. D'où la nécessité pour lui d'apprendre à *performer*, une tâche qui

constitue un autre moment essentiel de son auto-formation. Apportons quelques éléments de précision concernant ce moment tout aussi important de la vie de l'apprenti rappeur.

Le moment performatif consiste en un travail constant de préparation de l'apprenant en vue d'obtenir des résultats satisfaisants dans une situation réelle ou éventuelle où il doit prouver ses compétences en matière de rap. Ce moment articule un ensemble d'exercices qui préparent pour des épreuves dont la réussite confère au sujet un sentiment de confirmation ou de consolidation de ses talents de rappeur. Autant dire que c'est devant un public, si restreint puisse-t-il être, que le rappeur fait ses preuves pour gagner le respect qui lui revient. Tous les rappeurs développent une conscience de cette réalité incontournable. C'est pourquoi, parallèlement à leurs efforts pour maîtriser des savoirs et savoir-faire, ils cherchent aussi à construire une forme de savoir-être qui puisse répondre à des attentes nourries au sein de la communauté du hip-hop. Ils travaillent leur look en tentant de porter des vêtements appropriés, incorporent un gestuel et un style langagier particuliers, etc. Le moment performatif relève de la présentation de soi : le rappeur s'observe, se surveille dans sa manière de paraître au public, il s'assure de toujours faire profil haut dans ses manifestations devant son public. Le terme de « performance » fait écho à des éléments théoriques développés dans le champ des sciences humaines et sociales autour de l'identité individuelle (Adler & Towne, 1991) ; il est étroitement lié à la dimension publique du soi, c'est-à-dire la facette que l'individu présente de lui-même en situation d'interactions sociales. Il est ici employé dans le sens théâtral du terme dans la mesure où l'individu ne fait que se mettre en scène dans une présentation de soi devant un public. Les analyses d'Erving Goffman (1990) se révèlent pertinentes pour comprendre ce souci du rappeur de vouloir maîtriser son public : aucun artiste ne veut pas perdre la face dans la mise en exergue de ses talents. En exerçant son rôle de rappeur, l'artiste veut à tout prix exercer un contrôle sur lui-même et sur son assistance pour pouvoir prouver ses talents. Or, tout cela s'apprend. Dans son autoformation, le rappeur se met à niveau afin de pouvoir capter l'attention de son public, l'animer, le convaincre par sa manière de performer. L'on comprend bien que c'est une compétence qui exige plus qu'une maîtrise de la technicité rap. En effet, en plus de savoir improviser, bien écrire et scander ses mots sur une base musicale conformément à des règles implicitement établies au sein de cette communauté de pratique, il faut pouvoir se tenir devant un public, gérer celui-ci afin de prouver ce que l'on vaut dans le rap. Ainsi le rappeur doit-il s'exécuter à un ensemble de tâches sur scène : tenir un

micro, garder une posture corporelle appropriée, avoir un gestuel conforme, se maîtriser dans ses émotions, parler et chanter en public, interagir avec l'assistance, etc. Ce n'est que de manière progressive que l'apprenti parvient à acquérir ces compétences si nécessaires. En témoigne le rappeur Rey G : « *Au fur et à mesure, j'ai appris à ne pas être timide, à gérer le public. Autrefois c'était dur de tenir le micro. Mais maintenant ce n'est plus rien pour moi.* » L'on comprend donc à quel point le moment performatif est capital dans le processus d'autoformation d'un rappeur.

L'analyse des modes de construction des savoirs et savoir-faire dans la pratique du rap peut être située dans un cadre interprétatif bien établi en sciences humaines et sociales. En effet, il existe un ensemble de travaux scientifiques qui, depuis les années 1960, contribuent à éclairer les contours des pratiques d'autoformation, d'apprentissage informel, d'apprentissage tout au long de la vie, de formation des adultes, etc (Guglielmino, 2002). Une réflexion sur les mécanismes d'acquisition de connaissances et de compétences dans le rap peut y trouver un ancrage théorique intéressant. Car, en y regardant de près, le devenir rappeur se base, entre autres, sur un processus continu d'élaboration des savoirs d'expérience, notion fondamentale travaillée dans ce champ de réflexion. Dans ce cadre-là, s'agissant de la notion d'« expérience », deux définitions retiennent particulièrement mon attention. La première a été proposée dans *Expérience et Education* de John Dewey (1968 : 11) où cet auteur a écrit la phrase suivante :

« cette connaissance propre à chacun, et d'ailleurs inévitable, bien que diversement dosée, connaissance dont les éléments s'impliquent et se pénètrent, portent les affections et les énergies de l'être vivant, stimulent et déterminent l'action, c'est ce qu'il faut appeler expérience ».

C'est Jean-Marie Barbier (2011 : 165) qui en a proposé la seconde :

« ensemble d'informations, de connaissances, d'attitudes acquises par un individu au cours de son existence par l'observation spontanée de la réalité et de ses pratiques, le tout intégré à sa personnalité »

Il faut bien remarquer que, dans ces deux définitions, " expérience " et « connaissance » détiennent un rapport d'interdépendance. En effet, l'expérience passe par une certaine intégration d'un ensemble d'informations liées à l'environnement physique, socio-culturel et éducatif dans lequel évolue un individu. Dans ce même ordre d'idées,

j'entends par "savoirs d'expérience", un ensemble de représentations, de valeurs, d'informations ou de connaissances formelles et informelles, d'habitudes d'actions... intériorisées de manière plus ou moins consciente par un individu au cours de son parcours biographique lesquelles sont susceptibles d'être mises en œuvre dans des situations spécifiques. En fait, les "savoirs d'expérience" des rappeurs sont de nature à être mis en œuvre au niveau de l'exercice de leurs talents, conformément aux normes implicites véhiculées au sein de la communauté de pratique dans laquelle ils évoluent.

La notion de « savoirs d'expérience » détient un rapport direct avec d'autres termes tels les savoirs informels ou savoirs non-formels. Dans une note de synthèse basée sur divers travaux de recherches francophones et anglophones portant sur la notion d' « informel » dans le champ de l'éducation, G. Brougère & H. Bézille (2007) ont identifié quelques caractéristiques de l'éducation informelle : observation, soutien et aide, participation et guidage. Cette forme d'apprentissage renvoie à des situations marquées par l'absence d'intentionnalité éducative et d'institutionnalisation sociale. L'idée principale qui est sous-tendue par l'emploi de ce terme, c'est que l'individu humain apprend quotidiennement surtout à partir des multiples situations se présentant de façon plus ou moins régulière dans son environnement social immédiat (famille, amis, voisins,...) et dans ses activités les plus ordinaires. En réalité, c'est ce même type d'apprentissage qui se met en place dans la pratique du rap. De nature informelle, l'apprentissage qui s'y joue résulte d'une sorte d'enseignement assuré par les rappeurs-modèles indirectement ou directement — grâce à des échanges entre pairs — sur le rap en particulier ou la culture hip-hop en général. Se réalisant en dehors de tout espace constitué exprès pour apprendre, cette forme d'apprentissage correspond à l'intégration par un individu, de façon plus ou moins consciente, de tout un ensemble de manières de faire, de routines, de postures d'écoute, de modes d'expression,... phénomène désigné sous le terme d'apprentissage de la vie quotidienne (Brougère & Ulmann, op. cit.).

A bien de considérations, l'« autoformation » paraît comme le terme le plus approprié pour traduire ce qui se joue dans l'apprentissage du rap. Les pratiques d'entraînement mises en œuvre par les apprentis rappeurs peuvent trouver des éléments d'éclairage théorique dans la littérature portant sur ce terme qui a gagné en intérêt. Philippe Carré et ses collègues (2010) ont réalisé un travail approfondi concernant la notion d'autoformation ; ils ont fait l'effort de

présenter de manière détaillée les caractéristiques de cette forme d'apprentissage qu'ils définissent comme :

« une pratique sociale dans laquelle s'exerce un degré de maîtrise dans et sur son propre apprentissage et sa formation : son choix, sa conduite, son évaluation, quelque soit le contexte où elle se déploie : à visée formative (éducation formelle et non formelle) ou en cours d'activités (éducation informelle) » (Carré, Moisan & Poisson, 2010 : 19).

Ces auteurs distinguent l'autoformation, le fait d'apprendre par soi-même, et l'hétéroformation (formation sur l'action d'autrui), inscrivent leur travail dans la continuité des réflexions qui ont longtemps été menées avant eux par des penseurs illustres ; ils remontent aux théories de l'éducation qui servent de sources au paradigme de l'autoformation. Partant d'une revue de littérature plurielle, ils dégagent cinq (5) grandes perspectives (complémentaires) de l'autoformation. Dans la première perspective, l'autoformation est conçue en termes d'autodidaxie (du grec : *autos* = soi-même, et *didaskhein* = enseigner), c'est-à-dire apprendre par soi-même. L'autoformation prend ainsi le sens d'un auto-enseignement qui se réalise sans l'aide d'un agent ou d'un dispositif éducatif formel. Selon la deuxième perspective, l'autoformation réfère à une sorte d'auto-réflexivité et de construction identitaire (anthropogénèse), à l'instar de la *bildung* allemande, selon une approche phénoménologique proche de l'autobiographie (Carré, Moisan & Poisson, 2010 : 14-15). La troisième perspective est sociologique ; en soulignant la dimension « apprenante » des regroupements ou des organisations, elle soutient l'idée d'un apprentissage collaboratif et celle de l'organisation apprenante. A travers les groupes et les organisations, les sujets sociaux accèdent à des formes d'apprentissages autonomes. Le terme d'autoformation, selon une approche pédagogique, surtout dans le champ de la formation ouverte, renvoie au fait d'apprendre en l'absence du formateur. C'est dans cette perspective que le terme de « d'ingénierie pédagogique » prend tout son sens : on vise à optimiser des dispositifs qui puissent permettre à des sujets d'apprendre par eux-mêmes. Ainsi utilise-t-on le terme d'« autoformation accompagnée ». Selon la cinquième approche, la notion d'autoformation fait référence, dans un cadre socio-cognitif, à « *un ensemble de dimensions psychologiques caractéristiques de la conduite de sa formation par l'apprenant lui-(ou elle) même et de son autodirection* » (Carré, Moisan & Poisson, 2010 : 15). Ces auteurs retiennent quatre principales caractéristiques de l'autoformation : la connaissance par soi-même, la connaissance avec et par les autres, la connaissance de soi et la connaissance

par les dispositifs individualisés d'enseignement et de formation. Eu égard à ces caractéristiques, l'autoformation peut être conçue à la fois en tant que connaissance par et de soi-même, par l'expérience, et connaissance par les autres ; elle a une dimension existentielle et sociale.

Ces quelques jalons théoriques me permettent de poser un regard poussé et nuancé sur l'apprentissage du rap ; ils servent de cadre approprié pour mieux saisir ce qui se joue dans la pratique du rap. Dans les pages précédentes, j'ai mis en évidence ce que fait concrètement un rappeur pour maîtriser l'art de rapper, ce qui m'a porté à avancer des détails liés aux divers moments d'une vie d'apprenti rappeur. J'ai surtout fait ressortir des stratégies individuelles d'apprentissage du rap. Or, au cours de son processus d'autoformation, l'apprenti rappeur ne s'enferme pas dans un monde clos pour produire des connaissances dans sa pratique. On vient juste de le voir : « autoformation » signifie apprendre par soi-même et avec les autres. En me référant aux expériences de formation des rappeurs et rappeuses que j'ai pu rencontrer, je crois qu'il faut tout aussi bien mettre l'accent sur le fait qu'ils apprennent ensemble. Peut-être serait-il pertinent ici de rappeler la belle formule de Paulo Freire ([1974] 2001 : 62) : « *Personne n'éduque personne, personne ne s'éduque seul, les hommes s'éduquent ensemble par l'intermédiaire du monde.* » Dans le cas du rap, il y a vraiment lieu de parler d'une sorte d' « apprendre ensemble », pour ainsi dire, qu'il faut appréhender non pas nécessairement comme un apprentissage se réalisant en mode collectif (classe, équipe, etc.) mais plutôt en tant que connaissances acquises par le biais d'échanges directs ou indirects, en présentiel ou non, entre des acteurs qui inventent, s'observent, s'imitent, en évoluant dans un champ de pratique spécifique. Le rappeur n'apprend pas seul parce qu'il accorde tant d'importance à l'observation et à l'imitation de ses modèles d'une part et, d'autre part, en raison du fait qu'il recourt à l'aide de ses confrères pour acquérir des savoirs et savoir-faire construits par d'autres au sein de la pratique du rap. Cette fameuse phrase du rappeur Dog G a ainsi toute son importance : « *J'ai appris à écouter des rappeurs parmi les plus forts et cherché à faire comme eux.* » Mais il ne s'agit pas seulement de chercher à faire comme un rappeur que l'on vénère, on cherche aussi de l'aide auprès d'autres rappeurs que l'on côtoie. C'est pour désigner cette tendance à la quête de connaissances et de savoir-faire que j'ai développé la notion d'exploration.

On peut objecter qu'il ne s'agit pas d'un apprentissage en mode collectif dans la mesure où c'est l'apprenti qui tente d'explorer par lui-même les connaissances et compétences liées à

la pratique du rap, auprès de ses homologues ou de toute autre personne susceptible de le renseigner. Pourtant, si l'on prête attention aux divers échanges qui se réalisent au sein de cette communauté de pratique, on dénotera l'existence des savoirs d'expérience qui s'y élaborent et circulent entre les acteurs. Comme personne ne peut prétendre tout connaître dans ce monde vaste, fluctuant et imprévisible, lors des échanges entre pairs, celui qui se renseigne sur telle technique du rap découvre en même temps, par des échanges entre pairs, telle autre technique qu'il va vouloir essayer. Il « enseigne » et apprend à la fois. Conscients de l'importance de cette forme d'entraide entre rappeurs, Jefferson et quelques collègues se mettent souvent à analyser la technicité des morceaux qu'ils choisissent de travailler ensemble. Ils apprennent à nommer des techniques qu'ils découvrent en écoutant d'autres rappeurs, à en discuter largement. Tel collègue connaît des choses que les autres ne connaissent pas, il les partage avec eux. Très souvent, la discussion entre pairs autour d'un morceau de rap est l'occasion pour tous de découvrir ou de clarifier des notions et des techniques connues de quelques-uns et ignorées des autres. Ne s'agit-il pas là d'un apprentissage en mode collectif ? Lorsque, par exemple, la jeune rappeuse Queen Sisi et quelques-uns de ses amis, tout enthousiasmés, se mettent à échanger des SMS autour d'un terme utilisé ou d'une technique fraîchement découverte, peut-on dire qu'ils ne construisent rien ensemble en termes de connaissance du rap ? Le rappeur Ardy reconnaît l'« effet de formation » exercé sur les pratiquants par la communauté de pratique qui se forme :

« C'est à partir de notre confrontation au sein de la pratique du rap que nous avons appris ce que nous connaissons : savoir écrire, faire un flow, trouver son vibe, faire des pieds, les termes techniques. La pratique du rap constitue une sorte d'école où il y a un ensemble de savoirs qui circulent entre nous. C'est à travers nos expériences que nous avons appris à développer nos savoirs. »

A bien des égards, je peux dire que, s'agissant de la pratique du rap, l'on n'apprend jamais seul. Le devenir rappeur est un mouvement constant d'apprentissage et de réapprentissage. On a vu que l'imitation est l'un des moments essentiels de cette forme d'apprentissage : l'apprenti rappeur imite un rappeur qui, lui, en a imité un autre pour se construire. Dans le monde du rap, il existe un ensemble de savoirs et savoir-faire qui restent disponibles et auxquels tout apprenti se réfère pour se former. Chaque rappeur côtoie ce monde de connaissances et y construit ses apprentissages au moyen d'une pédagogie de l'imprégnation (Pourtois & Desmet, 2002), c'est-

à-dire un « bain pédagogique » qui alimente et forme les valeurs, normes et références le sujet apprenant en termes de connaissances à acquérir et de compétences à développer. Ce dit bain pédagogique, se met en place grâce à l'action des acteurs qui forgent et expérimentent des savoirs contribuant à alimenter la pratique du rap.

En réfléchissant sur le processus d'autoformation d'un rappeur, il est un fait qui mérite d'être abordé : c'est que l'apprentissage du rap articule savoirs informels et savoirs formels. Il ne faut pas penser que l'apprenti rappeur construit toutes ses connaissances « dans l'informel » parce que son apprentissage n'a mobilisé aucun dispositif de formation. Certes, il s'agit d'un savoir de type expérientiel. Mais les connaissances emmagasinées résultent d'un processus complexe d'apprentissage articulant d'autres types d'expériences. En effet, la culture scolaire (Chervel, 1998) qui s'est progressivement installée dans nos sociétés ne peut manquer d'influencer les autres formes d'apprentissages que font les individus. L'expérience scolaire est un élément important à considérer dans la construction des rappeurs. Globalement, elle s'impose comme un incontournable dans nos sociétés contemporaines, ce qui fait qu'il est difficilement concevable qu'un rappeur ne puisse lire et écrire. Avec Bernard Lahire (2008), je peux avancer que dans les sociétés contemporaines prédomine une raison scolaire où, pour reprendre son point de vue, l'école remplit la fonction de veiller à l'utilisation correcte du langage, faire que l'élève intègre un rapport raisonné et réflexif à celui-ci. Selon cet auteur, l'école conduit l'élève à « *une socialisation scripturale à la fois explicite, systématique, intensive et durable* » (Lahire, 2008 : 12). On comprend donc le fait que les savoirs acquis par le rappeur à l'école occupent une place prépondérante dans ceux qu'il élabore au sein du rap.

Tous les sujets que j'ai rencontrés en sont très conscients, d'ailleurs. Ils mettent l'accent sur des apprentissages qui, provenant du milieu scolaire, deviennent indispensables dans la formation d'un rappeur : savoir lire et écrire, avoir un vocabulaire riche, avoir une certaine maîtrise de la versification, bien connaître les figures de style, avoir la capacité d'analyser un texte, détenir toutes sortes de connaissances, etc. En d'autres termes, faire du rap exige un niveau intellectuel et académique adéquat. Un peu long, cet extrait tiré d'un entretien que j'ai eu avec le jeune rappeur Jeffson semble bien résumer cette idée :

« Pour faire du rap, il faut avoir avant tout un bon niveau d'instruction. Par exemple, si tu ne fais pas la classe de troisième secondaire, de seconde ou de rhétorique¹²⁶, qu'est-ce que tu vas comprendre dans la versification, dans les rimes plates, les rimes croisées, les rimes pauvres, les rimes riches, les rimes suffisantes, etc ? Que vas-tu connaître dans les métaphores, les enjambements, dans les comparaisons, ... ? Or, un rappeur doit connaître tout ça. Il faut les maîtriser. Il est donc difficile à quelqu'un qui n'a pas fait ces classes d'être un bon rappeur, un rappeur complet. Cependant, on peut trouver de bons rappeurs qui n'ont pas fait ces classes. Mais ce sont ceux qui se sont formés, des autodidactes qui ont consenti de grands efforts pour travailler. »

On en revient encore à la question de l'autoformation qui se révèle être un grand recours face à des formes de savoirs formalisés véhiculés à travers l'école. A vrai dire, étant donnée la place de ces savoirs dans la socialisation de l'individu scolarisé et, puisque la pratique du rap mobilise amplement le langage, celui qui les maîtrise a un avantage énorme lorsqu'il pratique cette musique. Ses textes ont la forte chance d'être remarqués parce qu'ils sont susceptibles de répondre à des critères validés dans sa communauté de pratique et, plus globalement, dans la société où il évolue, laquelle société favorise la raison scolaire. Un texte reste un texte, qu'il soit en prose ou en vers, et écrire s'apprend. La socialisation scolaire donne des atouts qui vont outre la question de l'écriture. Elle participe des connaissances générales, des logiques d'action et de la vision du monde du rappeur. C'est pourquoi selon les sujets rencontrés, plus une personne est cultivée, plus elle a des atouts pour produire un rap de qualité, à condition, bien évidemment, qu'elle puisse satisfaire aux conditions *sine qua non* régissant le devenir rappeur. Précédemment, j'ai amplement présenté ces conditions ; il n'est pas nécessaire d'y revenir. Le rappeur 27 le soutient vivement :

« pour faire du rap, il faut avoir des connaissances et la capacité d'observer, de faire des analyses sur les conditions de vie des gens. Il faut avoir la capacité de connaître quel traitement un être humain devrait avoir. Tu dois pouvoir analyser tout ça...pour écrire, pour faire du rap ».

J'en déduis que les savoirs et savoir-faire construits dans le rap passent par une articulation des éléments de la culture scolaire et ceux provenant des expériences du rappeur. Il ne s'agit nullement d'un simple assemblage de connaissances collectées de toute part ; on

¹²⁶Dans le système scolaire haïtien où l'élève passe 7 ans au niveau secondaire, ces classes correspondent respectivement à la 4^e, 5^e et 6^e année d'études secondaires.

est plutôt en présence d'un travail incessant de mise en commun, d'agencement et de configuration auquel l'individu s'attèle pour élaborer ses connaissances et compétences. A l'instar des sciences sociales (Walliser, 2009), la pratique du rap ne prête pas à une simple superposition de divers types de savoirs les uns sur les autres ; au contraire, ceux-ci s'articulent entre eux, se renouvellent incessamment dans leurs contenus et dans leurs formes. Chaque rappeur a ses propres expériences dans ce travail d'articulation. Selon le récit qu'il fait de sa formation de rappeur, c'est dans le rap que K-Libr allait vraiment comprendre ce qu'il avait appris à l'école secondaire sur la versification. A un certain moment de son évolution dans sa pratique, il s'est tourné vers des poèmes, des fables et des pièces classiques qu'il a appris par cœur à l'école. C'est à ce moment qu'il a commencé à comprendre la différence existant entre la poésie classique et la poésie du rap. Cela lui a permis de soigner ses textes.

Ces matériaux empiriques s'accordent à ce que Philippe Borgeau et ses collègues (2013), dans un autre contexte, attribuent à la fabrique des savoirs. Ces auteurs se réfèrent, en effet, au travail de François Caron (2010) pour souligner l'articulation, en Europe, depuis le monde médiéval, d'une culture de l'empirisme à une culture de la formalisation des enseignements. Parler de l'apprentissage du rap suppose de prendre en compte ces deux cultures, différentes en termes d'approche mais complémentaires. Le processus de construction des savoirs au sein du rap nous aura montré que le formel et l'informel ne sont pas tout à fait cloisonnés comme on aurait tendance à le croire. Ils s'enchevêtrent de telle sorte qu'ils permettent la circulation des savoirs communicants (Bonnet, Bonnet & Raichvarg, 2010) au sein de la communauté de pratique voire chez le rappeur. Chaque apprenti fait l'effort d'assimiler et d'agencer ces savoirs pour devenir un rappeur reconnu et respecté. Reste à préciser quels enjeux ce processus complexe d'apprentissage représente pour la construction identitaire des sujets apprenants. Je compte aborder succinctement cette question dans la partie suivante.

9.3 La passion d'être rappeur et le défi de soi

On l'a vu dans les pages précédentes : ce qui porte un mélomane à vouloir à tout prix consacrer son temps à pratiquer le rap, c'est son goût pour cette musique. J'utilise le terme de *feeling* pour nommer cet enthousiasme, ce vif élan que le mélomane ou le rappeur pratiquant éprouve pour cette musique qui l'anime, le mobilise, l'enflamme. Ce *feeling* a pour effet de favoriser un rapport d'attachement développé par l'individu face à cette musique qu'il affectionne. Plus cet attachement perdure, plus l'amour pour le rap s'enracine. L'inverse est aussi vrai. A un certain moment de l'évolution de ce rapport d'attachement, ce goût pour le rap va se muer en une vraie passion qui emportera l'individu concerné. A condition de détenir un certain talent, d'en être conscient et de trouver un peu de motivation, celui-ci va vouloir devenir lui-même un rappeur qui puisse *mobiliser* d'autres mélomanes du rap. Au cœur du rapport affectif que développe le mélomane avec sa musique il y a donc, dans beaucoup de cas, un glissement considérable : de la passion pour le rap va faire émerger une passion d'être rappeur. Cette « passion d'être » s'installe progressivement chez le pratiquant et joue un rôle moteur dans le devenir rappeur, dans la mesure où c'est ce qui anime le sujet apprenant, qui le porte à vouloir se dépasser pour s'accomplir. Elle sert de force agissante qui mobilise l'apprenti rappeur, comme le rappeur aguerrri d'ailleurs, et le porte jusqu'à ressentir la rage d'être performant pour convaincre son auditoire. C'est cet aspect si important de l'apprentissage du rap et de la construction identitaire chez le rappeur pratiquant que je compte aborder des les lignes suivantes.

L'enthousiasme entraîné par et dans le rap est sous-tendu par au moins deux facteurs fondamentaux. *Primo*, ce genre musical a su gagner un poids considérable dans le quotidien des jeunes Haïtiens depuis les années 1990. Il est devenu comme une mode qui s'impose surtout dans les villes haïtiennes, bon gré malgré, chez des enfants, des adolescents et des adultes ayant grandi dans un décor sonore où le rap a gagné en importance. Aujourd'hui encore, ce genre musical est représenté comme une affaire de jeunesse : on est jeunes, on est « récents », selon un terme actuellement en vogue en Haïti, donc on écoute ou/et pratique du rap. Cela se passe comme si, pour beaucoup, la pratique du rap était un rite de passage avant

d'accéder à un certain niveau de maturité. Dans ce climat, on peut logiquement s'attendre à ce qu'il y ait des jeunes qui développent un amour pour le rap et une vive passion à devenir rappers. *Secundo*, ces jeunes qui se délectent sans cesse du rap sont aussi en quête d'une reconnaissance et d'une estime. En fait, le plus souvent c'est à la période de l'adolescence qu'émerge cette vive passion à pratiquer le rap. Or, c'est une période de développement humain où la question identitaire se pose avec insistance, en fonction d'un ensemble de bouleversements d'ordre physiologique, cognitif, affectif, relationnel, etc (Bee, 1997 ; Berger, 2000). Depuis le célèbre travail d'Erikson (1972), l'adolescence est reconnue comme une période cruciale de vie ; cette tranche d'âge s'accompagne de grands enjeux identitaires. En quête d'une définition de soi, l'adolescent cherche à se connaître tout en essayant de se singulariser. Or, l'une des finalités poursuivies par un individu dans cette quête identitaire, c'est d'aboutir à une vision intégrée de lui-même où il se sente reconnu et valorisé dans ce qu'il est et dans ce qu'il fait (Camilleri & Al, op. cit.). Selon Abraham Maslow ([1956] 2011), le besoin de reconnaissance et d'estime est fondamental chez l'être humain. C'est important pour un jeune pratiquant de rap. Il cherche à se faire une place dans cette communauté de pratique, à se faire respecter et valoriser, en plus de chercher une visibilité. Le rap lui offre justement la possibilité de poursuivre et d'atteindre ces buts mais à condition d'investir cette pratique avec son cœur, c'est-à-dire de se laisser *traverser* pour en éprouver le plaisir.

Puisque, logiquement, le devenir rappeur passe par l'apprentissage du rap, le sujet rencontre des obstacles qu'il doit obligatoirement surmonter. Il est conscient de la nécessité d'avoir la maîtrise de l'art de rapper et de le prouver devant un public. Il reconnaît qu'il doit faire sa preuve pour mériter le respect de ses pairs, dans son quartier, dans son école, etc. Autrement dit, le sujet sait qu'il se livre à une bataille pour le respect, la dignité et la gloire. A travers la revue de littérature existant sur le rap ou sur la culture hip-hop en général, plusieurs auteurs voient dans le rap une lutte sans merci pour l'honneur (Lapassade & Rousselot, op. cit. ; Blondeau & Hanak, 2008). Dans cette lutte constante pour son respect, le rappeur doit pouvoir se convaincre et se surpasser pour apprendre.

C'est pourquoi j'utilise la notion de « défi de soi » pour désigner ce pari dans lequel un sujet se contraint volontiers, s'engage fermement à poursuivre une ou des finalités concrètes ayant rapport à un ou plusieurs aspects sa vie, en se livrant corps et âme à un travail assidu qui doit, selon lui, aboutir à une transformation de soi. Le défi de soi peut être entendu comme un

impératif catégorique : « surpasse-toi, deviens meilleur et rends-toi toujours digne de respect et d'estime. » Parce qu'il interpelle l'individu dans sa pleine et entière subjectivité, c'est cet impératif même qui constitue défi « de soi », le challenge dont la réussite confère un sentiment de dignité, de satisfaction et d'accomplissement de soi. A un temps t de sa vie, le même sujet peut avoir plusieurs défis de soi, dépendamment des moments (au sens où Remi Hess entend ce terme) auxquels il accorde priorité dans sa vie. Ainsi, il conviendrait mieux de parler d' « un » défi au lieu « du » défi. Mais dans le cas qui nous concerne, j'écris « le » défi puisqu'il est question précisément du processus de construction de soi à travers une pratique spécifique : le rap haïtien.

Au cœur de ses relations et interactions sociales, c'est le sujet lui-même qui se « construit » le défi à relever, en fonction de ses observations des faits, des interprétations qu'il fait de ses expériences singulières, du lien qu'il en établit avec son identité et suivant la manière dont il décide de s'y prendre pour gagner le pari dans lequel il s'engage. En tentant de relever un défi de soi, le sujet retourne d'abord sur lui-même, se *replie* pour travailler des aspects particuliers de sa vie et se projette ensuite, avec ou sans souci d'ostentation.

Dans le cas du rap, le défi de soi est d'abord un défi de connaissance et de maîtrise de l'art de rapper. Rey G recourt à un exemple patent qu'il tire du domaine de l'informatique :

« Le rap, c'est comme l'informatique. Constamment il y a de nouveaux logiciels qui apparaissent, il faut toujours être up to date. Quand on travaille dans un studio, on doit connaître certaines techniques : installer des programmes, aller dans la poubelle pour récupérer des fichiers, conserver des fichiers sur des discs externes, faire un beat, etc. ».

Pour relever ce défi de connaissance, le sujet doit obligatoirement se mettre à l'épreuve. Très peu convaincant dans ses balbutiements, le rappeur K-Libr était obligé de se retrancher chez lui, pendant un certain temps, pour se mettre au travail. Il a dû travailler plusieurs albums de rap et s'est convaincu qu'il en est capable. Dans ce travail motivationnel, il a identifié des faiblesses à surmonter, des peurs à affronter, ceci dans le souci de répondre aux moqueries des camarades de son quartier qui refusaient de le prendre pour un rappeur à part entière. Son premier grand but était de prouver à ces mécréants qu'il avait du talent. K-Libr s'est rendu compte du fruit de ses efforts lorsque, dans son quartier, on commençait à le prendre au sérieux. Mais entre temps il a su se faire une réputation dans son école et dans d'autres quartiers. C'est difficile de devenir prophète chez soi !

Si le devenir rappeur s'accompagne d'un défi de connaissance, la subjectivité de l'apprenant se trouve engagée dans une vraie épreuve dont il doit sortir la tête altière. Il y va de son estime de soi, c'est-à-dire que dépendamment du regard qu'il porte sur lui-même et de la manière dont il appréhende le challenge, il peut se dévaloriser ou se croire capable de prouver ses talents et de s'imposer (Adler & Towne, op. cit ; Branden, 1995). En fait, ce défi s'accompagne d'un risque de déshonneur ; le sujet doit à tout prix se montrer valable. C'est ce qui arrive lorsque Master Beef, lors de sa première expérience en studio d'enregistrement, a tout fait pour ne pas donner l'impression à l'ingénieur du son qu'il ne savait pas compter les mesures. Il a sa raison à lui : « *Tu n'es obligé de laisser les gens voir ta faiblesse* ». Quant à Renaud, lors de son premier enregistrement en studio, il s'est enivré pour chasser son stress, dit-il; il a voulu faire une bonne prestation devant l'ingénieur du son qui est aussi un rappeur. Pour relever le défi de soi, le rappeur doit se convaincre d'abord de ses potentialités, de ses acquis ; puis il doit pouvoir convaincre son auditoire, ce qui exige de lui une discipline de soi, des efforts pour se maîtriser, pour s'habituer à un travail intense et systématique.

Le défi de soi est une injonction que le sujet s'impose lui-même : devenir meilleur sinon le meilleur. C'est avec force qu'il se l'impose. Cette force s'exprime dans la rage avec laquelle il endosse sa responsabilité envers lui-même et le travail qu'il fait sur lui-même. Ce travail sur soi se fait avec du caractère. Lors d'un notre entretien, Jeffson a prononcé cette phrase très significative : « *J'aime lorsqu'on me sous-estime, ça me donne de la rage de vaincre* ». A partir des éléments de récit collectés auprès de mes informateurs, il est possible de toujours observer l'existence d'un événement déclencheur d'une ferme décision de la part du sujet qui s'obstine à travailler pour devenir meilleur. L'événement déclencheur peut être n'importe quoi, mais c'est toujours un fait hautement significatif dont découle la résolution du sujet qui se décide à s'exercer en vue d'optimiser ses potentialités. Ce peut être une insulte ou quelque chose qu'il vit comme telle. K-Libr a été surtout animé par ce vif désir de prouver ses talents à des jeunes de son quartier qui le passaient en dérision lorsqu'il était à ses premiers essais dans le rap. Ce peut être également des encouragements voire des applaudissements inattendus rencontrés à la suite d'une démonstration lors d'une partie de free style. Les rappeurs K.O, Master Beef, Rey G, Burning et Queen Sisi en ont longuement témoigné. Tous les rappeurs qui ont connu une certaine réussite ont peut-être des expériences significatives à mettre en mots en rapport avec le défi qu'ils se sont eux-mêmes lancés.

Parallèlement au pari qu'il se livre par rapport aux connaissances et savoir-faire dont il doit faire preuve dans le rap, le pratiquant doit répondre à diverses autres injonctions. Satisfaire ses parents — ou des substituts parentaux voire des proches qui comptent sur lui — à partir de ses résultats scolaires, c'est l'une des premières injonctions qu'il peut rencontrer dans sa vie de rappeur. Ils semblent nombreux les parents haïtiens qui n'accepteraient pas que leurs enfants pratiquent le rap. Cette supposition se fonde sur la récurrence des témoignages de désapprobation rapportés par les rappeurs que j'ai rencontrés. Dans les représentations sociales de beaucoup de parents haïtiens, une carrière de rappeur n'a rien d'intéressant. C'est pourquoi ils sont nombreux à vouloir interdire à leurs enfants de pratiquer le rap. Mais devant l'insistance d'un jeune, un parent peut céder sous certaines conditions. Dans ce cas, comme condition *sine qua non*, le jeune doit donner des résultats scolaires satisfaisants. Certains parents le signifient clairement à leur enfant, d'autres l'insinuent de manière plus ou moins implicite. Ce contrat peu ou prou tacite entre le rappeur en devenir et son parent, lorsqu'il n'est pas respecté, peut être à l'origine de sérieux conflits au sein d'une famille. Les rappeurs rencontrés dans le cadre de ce travail de thèse cherchent à répondre adéquatement à cette injonction pour ne pas donner raison à ceux qui pensent que le rap est une pratique méprisable, un refuge des analphabètes, une routine privilégiée des délinquants.

Le défi de soi articule plusieurs injonctions. Chacun a sa propre manière de percevoir ou de se faire des injonctions, suivant sa vision du monde, son rapport au rap, ses expériences et espérances dans cette pratique musicale. Il y a des injonctions communes et celles qui sont propres à des sujets singuliers. Hormis celles que j'ai présentées jusque-là, on peut en identifier au moins trois. Premièrement, le rappeur pratiquant est sommé de construire et de gérer sa réputation. En effet, dans son rapport avec le public il sait que l'on attend de lui qu'il ait une conduite impeccable. Il doit soigner son apparence afin de toujours faire bonne présentation. Il y a un côté performatif dans cette injonction : un rappeur doit pouvoir toujours soigner son image publique et faire bonne presse. En d'autres termes, il doit répondre à une exigence de conformation de soi pour plaire à son public et à lui-même en tant qu'il est dépendant de celui-ci. En tant qu'« esclave » du public, pour emprunter un terme à Rey G, le rappeur doit pouvoir faire plaisir au public dans ce qu'il produit ; c'est la deuxième injonction qui lui est faite. Il plaît à ses fans parce qu'il se fait comprendre dans ses messages, fait des musiques entraînantes et, lorsqu'il est sur scène, il a le devoir de captiver et de ravir son assistance. Pour répondre à

cette exigence, le sujet en question doit vraiment avoir du talent et des expériences appropriées. Sa popularité dépend de la manière dont il répond à ces deux exigences. S'il rencontre du succès dans ses prestations, là encore il doit faire en sorte de gérer la gloire qui en découle. Car la gloire peut le rendre paresseux et la paresse ne peut que le conduire vers une régression certaine et pernicieuse pour sa popularité.

Troisièmement, un rappeur est mis en demeure de réussir dans ce qu'il fait, c'est-à-dire qu'il doit atteindre ses objectifs dans l'exercice de sa pratique. Comme les objectifs poursuivis ne sont pas toujours les mêmes puisqu'ils varient d'un sujet à un autre, la réussite dans le rap est très relative et subjective. Mais il faut dire que selon une conception pécuniaire qui domine l'industrie mondiale du rap et de la musique en général à l'heure actuelle, la réussite d'un artiste se mesure au montant de son compte en banque. En parlant de réussite, on pense par exemple aux millionnaires du rap américains qui ont gagné respect et pouvoir parce qu'ils ont su faire fructifier leurs talents comme l'a montré Cabouat (2012) dans son fameux documentaire. Ce modèle de succès se révèle également dominant en Haïti. Ainsi, dans les représentations, les rappeurs haïtiens à succès sont ceux qui sont les plus en vue, ceux qui ont la chance de trouver quelques contrats de publicité auprès des sponsors. De leur côté, les rappeurs haïtiens les plus connus alimentent cette représentation de la réussite dans le rap, quoiqu'ils évoluent dans un milieu de misère où il n'y a pas véritablement une industrie musicale. Que l'on songe à « *I swear to God* »¹²⁷ du rappeur Izolan ou à d'autres vidéo-clips du même type dans lesquelles des rappeurs haïtiens, imitant servilement leurs homologues américains, montrent une vie de luxe, arrosée de champagne, avec dans le décor des voitures de grande marque, des billets qui voltigent et, bien sûr, des corps de femmes presque entièrement dénudés. Véritable contraste ! Certains rappeurs haïtiens se conçoivent carrément comme des businessmen qui n'ont pas droit à l'échec. Beaucoup espèrent une réussite matérielle à partir de leur pratique, même s'ils sont conscients de l'énormité des obstacles à franchir pour atteindre cet objectif. Dans un pays où l'industrie musicale est rachitique, une réussite matérielle fondée exclusivement sur l'exercice de son art de musicien est quasiment un leurre. Le risque est fort grand de s'y perdre dans cette voie en se laissant entraîner dans des compromissions nuisibles pour sa réputation. En cherchant le succès, un artiste peut hypothéquer sa réputation par exemple en se laissant fourvoyer dans les méandres

¹²⁷Voir lien suivant (consulté le 20 août 2017) : <https://m.youtube.com/watch?v=2aV2NqWW4x8>

de la politique haïtienne. Il est courant de trouver des artistes qui se livrent ostensiblement, moyennant une somme d'argent, dans des campagnes électorales aux côtés des politiciens à la réputation douteuse¹²⁸. C'est pourquoi je parle du risque de « perversion », c'est-à-dire le danger encouru par un artiste reconnu et respecté – pour la qualité et la portée de son œuvre – de s'impliquer dans des actions et positions tout à fait contraires à ce qu'il véhicule et, par là même, de perdre son crédit auprès de son public. Un artiste dit « engagé » peut être perverti sans s'en apercevoir ; cela arrive parfois par fanatisme et absence d'autocritique, par un manque de prudence, de réflexivité ou de distance critique par rapport aux événements et circonstances. L'artiste peut nourrir, jusqu'au bout, le souci de rester fidèle à un allié qui a changé de position et/ou d'intérêts ou qui fait tout simplement semblant de défendre une cause commune. Dans ce cas, il commet l'erreur d'une trop grande allégeance. Par ailleurs, ce même artiste peut être porté, lui aussi, à changer de position et d'intérêts en allant jusqu'à adopter des comportements qu'il dénonçait car il a cédé devant les coups que lui assène une vie précaire et misérable. Il change donc son fusil d'épaule pour se mettre à l'abri de la vulnérabilité et de la misère. La perversion de l'artiste est d'autant plus flagrante qu'il ait porté, par le passé, un message de dénonciation ou/et de revendication auquel beaucoup ont cru et adhéré.

Ces considérations permettent de comprendre que l'injonction de réussite se révèle plus difficile qu'il n'y paraît: le rappeur doit « réussir dans la dignité et avec honnêteté ». Elle se fait encore plus pressente pour des femmes désireuses de se créer une voie à travers le rap haïtien. Car en plus de prendre des précautions pour ne pas tomber dans les pièges qu'encourent leurs homologues masculins, elles doivent lutter contre les propositions indécentes¹²⁹ des mâles dominants du secteur. Les deux rappeuses rencontrées ont fait état d'un ensemble d'expériences qui montrent à quel point il est difficile à une femme d'émerger dans le monde du rap en Haïti. Ce monde n'est pas à l'abri du machisme, des rapports de pouvoir et de domination qui traversent la société haïtienne. C'est l'une des raisons qui expliquent le fait qu'il y ait très peu de rappeuses connues dans le milieu haïtien.

¹²⁸ Par exemple lors des élections présidentielles haïtiennes de 2011, Izolan, membre du groupe de rap Barikad Crew s'est affiché ouvertement avec Mirlande H. Manigat ; il a voulu inciter les gens à voter pour cette candidate, unique femme de cette course électorale, en répétant le slogan alors très répandu : « Ban m manman m ! » (Littéralement, « donnez-moi ma maman » !). Lors d'un entretien que j'ai eu avec lui le 6 février 2015, le rappeur Dog G a affirmé que l'équipe de campagne Jude Célestin, candidat bien placé lors de ces mêmes élections, a contacté quelques rappeurs du groupe Rockfam (rival de Barikad Crew) pour un contrat de participation à sa campagne électorale.

¹²⁹ En référence à *Proposition indécente*, un film réalisé en 1992 par l'Américain Adrian Lyne.

J'ai rencontré des rappeurs inconnus du grand public mais qui éprouvent le sentiment d'avoir réussi dans le rap, en fonction de ce qu'ils se sont fixé comme objectifs. Ces rappeurs se réclament le plus souvent d'un rap dit « conscient » ; pour eux, leur réussite reste liée à leur sentiment d'utilité vis-à-vis de la société haïtienne parce que, arguent-ils, ils ont fait passer des messages importants, géré leur dignité malgré vents et marrées et sont restés cohérents et congruents dans leur position.

On le voit donc bien : le défi de soi est véritablement une épreuve dans laquelle le rappeur est constamment engagé et dont il est sommé de sortir victorieux. Il comporte le risque du déchirement et de la déchéance de l'individu qui y perd la face, s'il ne s'en sort pas. On ne relève jamais complètement ce défi. On a beau faire ses preuves en matière des savoirs et savoir-faire dans le rap ; mais il y aura toujours des précautions à prendre pour garder son honneur. Celui qui relève ce défi de soi détient une confirmation de ses potentiels et éprouve un sentiment de réalisation de soi, la sagesse de poursuivre son parcours de rappeur aguerris. Cela lui donne la force de *témoigner*, de faire récit de son parcours biographique. Tentons, à présent, d'explorer les modalités de mise en récit des expériences significatives du sujet dans la pratique du rap.

9.4 Récit d'auto-formation : le rap en poétique d'action

« Raconter une expérience n'est pas en effet seulement une manière de communiquer : c'est d'abord se constituer soi-même en sujet conscient de cette expérience. » (Serge Tisseron)

En tant que sujet apprenant, le rappeur a besoin de comprendre ce qu'il fait, pense et dit autour de cette pratique musicale. Il a également besoin de saisir les mécanismes par lesquels il a construit les savoirs et compétences qu'il a acquis en exerçant sa pratique. En d'autres termes, le rappeur pratiquant a le souci de donner du sens à sa pratique, à ses stratégies d'apprentissage et aux résultats obtenus, c'est-à-dire ce qui fait effectivement de lui un rappeur à part entière, un « professionnel » reconnu et respecté pour ses talents. En fait, en sa qualité de praticien, il reconnaît la nécessité de comprendre voire de décrire la manière dont il s'y est pris — ou s'y prend encore — pour développer des connaissances et talents dignes d'un rappeur qui

se respecte. Il faut dire que le rappeur n'est pas toujours conscient de ce besoin de sens ou, du moins, il n'y prête pas une attention continue. Pourtant, il est bien dans une quête permanente de sens ; il cherche à souvent expliciter ce qu'il fait afin de construire un discours sur sa pratique. Ce discours est d'abord pour lui-même et, ensuite, pour ses interlocuteurs. Ce discours doit être clair, logique, cohérent, convaincant voire enchanteur à la fois pour le destinataire et pour le destinataire. S'il se livre constamment à une quête de sens autour de sa pratique, c'est surtout pour pouvoir se repérer, pour avoir un sentiment de contrôle sur ce qu'il fait en tant que pratiquant. C'est l'une des fonctions que remplit ce travail d'élucidation qui lui permet non seulement de comprendre les actes et gestes qu'il pose au cœur de son processus de construction de soi en tant que rappeur mais également de se faire comprendre auprès de ceux qui sont intéressés à sa démarche. Sinon, il se perd ; il devient difficile de garder une continuité et une cohérence dans ce qu'il fait, voire de saisir ses propres logiques d'action sans ce travail d'élucidation.

La question du sens que le rappeur accorde à ses pratiques d'apprentissage me paraît cruciale et mérite une place considérable dans le cadre de cette réflexion. Je tente de m'y pencher en faisant l'effort de la situer dans les sentiers théoriques de la recherche biographique en sciences humaines et sociales. Brièvement, dans les lignes suivantes je propose quelques éléments de réflexion autour de cette question.

On peut se demander comment ce travail d'élucidation se rend possible. Comme il s'agit pour le rappeur de donner du sens à sa pratique d'autoformation et, pour comprendre ce processus, on ne peut que considérer le récit que celui-ci fait de son expérience. Ce choix s'explique par l'importance que prend le processus de biographisation de soi dans le devenir individuel. Christine Delory-Momberger (2004) définit la biographisation comme l'inscription des expériences de l'individu dans « *des schémas temporels orientés qui organisent mentalement ses gestes, ses comportements, ses actions, selon une logique de configuration narrative.* »¹³⁰. Pour elle, il existe un fait biographique premier qui se traduit par cette « capacité anthropologique selon laquelle les hommes perçoivent leur vie et ordonnent leur

¹³⁰Christine Delory-Momberger, « Biographie, socialisation, formation », *L'orientation scolaire et professionnelle* [En ligne], 33/4 | 2004, document 4, mis en ligne le 28 septembre 2009, consulté le 30 janvier 2014. URL : <http://osp.revues.org/251> ; DOI : 10.4000/osp.251 Voir la partie titrée « *Le biographique, une catégorie de l'expérience* ».

expérience dans les termes d'une *raison narrative* ». Ainsi le biographique prend-il le sens d'une catégorie de l'expérience permettant à l'individu, d'intégrer, de structurer, d'interpréter les situations et les événements de son vécu, dans les conditions de son inscription socio-historique. Autant dire que la mise en récit de soi occupe un rôle prépondérant dans notre manière de nous définir en tant qu'être social singulier. Inscrivant ses réflexions dans la continuité des travaux du philosophe Paul Ricoeur (1983), Christine Delory-Momberger¹³¹ s'est même demandée s'il peut y avoir une vie sans récit, tellement celui-ci est prégnant dans les opérations de configurations de soi. Cette prédominance se traduit par la formule selon laquelle « *nous ne faisons pas le récit de notre vie parce que nous avons une histoire ; mais au contraire, nous avons une histoire parce que nous faisons le récit de notre vie.* » (Delory-Momberger, 2004, op.cit.). Ainsi se précise l'importance du récit : il permet à l'individu de se représenter son existence dans le temps, de percevoir ses expériences à travers une histoire ou une multiplicité d'histoires, de transformer les événements, les actions et les personnes de sa vie en *épisodes*, en *intrigues* et en *personnages*, etc. Dans ce cadre réflexif, Christine Delory-Momberger (2014 : 21) propose une notion qui se révèle d'une grande utilité, lorsqu'il s'agit de saisir la manière dont les individus font signifier les situations, événements et pratiques de leur existence ; elle désigne par « travail biographique », « *l'activité produite par l'individu pour donner une cohérence et un sens aux événements de sa vie* ». Et ce travail biographique passe par le récit qui est un lieu de mise en forme ou de formation de soi, un lieu d'apprentissage en plus d'être un moyen d'expression traduisant dans le langage des mots la réalité des faits.

Ces réflexions constituent un cadre théorique cohérent qui me permet d'approfondir l'analyse du processus de mise en sens des expériences d'apprentissage et de construction de soi chez le rappeur pratiquant. Si l'expérience conjointe de soi et du monde social prend forme dans le récit de soi, il est donc possible de saisir la manière dont un rappeur construit du sens autour de sa pratique de formation et les interprétations qu'il fait des expériences significatives de sa vie d'apprenti ou/et de « professionnel ». L'une des fonctions essentielles du récit que fait le sujet autour de sa pratique, c'est de parvenir à une réflexivité sur le processus de construction de ses savoirs et savoir-faire dans le rap, de retracer la démarche empruntée pour y parvenir. Les entretiens réalisés avec les rappeurs rencontrés dans le cadre de cette thèse se

¹³¹A ce sujet, voir spécifiquement le chapitre 1 de *La condition biographique* (texte déjà cité, p. 25).

sont révélés un lieu propice à ce travail de réflexivité. Les rappeurs pratiquants reconnaissent le fait qu'ils ne soient pas toujours conscients de tout ce qu'ils apprennent dans le rap ; c'est donc par un travail de retour sur soi qu'ils se penchent sur ce qu'ils ont fait pour y parvenir. D'où le rôle d'un moment de recul que joue un entretien avec un interlocuteur intéressé.

Le récit que fait le sujet apprenant lui permet non seulement de décrire sa méthode d'apprentissage mais aussi — et finalement — d'aboutir à sa propre « théorie » sur les mécanismes de construction des savoirs et savoir-faire du rap. L'articulation de cette dite « théorie » est possible grâce à la mise en intrigue qui s'installe au cœur même du récit que fait l'individu de son processus de formation à travers la pratique du rap. La notion d'intrigue employée par Paul Ricœur a alors toute son importance. En tant que principe organisateur du récit (Abel & Porée, 2009), elle assure l'articulation cohérente des faits, des situations et expériences singulières du sujet selon une logique narrative. En d'autres termes, le rappeur pratiquant ordonne un ensemble de faits, d'actions, d'expériences significatives, d'anecdotes, qui constituent les matériaux nécessaires à l'établissement du récit qu'il fait de sa formation.

En fait, chaque rappeur a un récit personnel de son parcours d'auto-formation. Il agence les parcelles de ce récit de telle sorte que ses destinataires puissent comprendre ce qu'il raconte, saisir les tours et détours de son processus d'autoformation. Il met en lumière divers aspects de son processus d'apprentissage, dépendamment de la nature des sollicitations qui lui sont adressées. Son récit contient tant de faits, de gestes importants et d'anecdotes significatives ! Pour ne pas trop m'écarter de mon argumentation, je vais m'en tenir à un seul fragment de récit, toutefois relativement long, tiré de mes entretiens avec le rappeur Renaud.

« Un jour, un rappeur connu et un Dj performaient dans une activité. Ils épataient les gens. C'était extraordinaire. J'ai toujours compris que je peux aller très loin et même faire mieux, peut-être. Mais ce n'était pas une passion violente pour le rap. La passion violente allait venir vers 2001-2002. A cette époque j'avais la possibilité de m'enregistrer sur des cassettes. Les bandes sonores ont fait un déclic. Je me mettais à m'observer. Je me demandais si j'étais naturel, comment j'étais par rapport à d'autres rappeurs que j'écoutais. Je me sentais loin d'eux en termes de niveau dans le rap. Parfois je constatais que je redisais les mêmes choses. Parfois j'hésitais. Ce sont des choses que je faisais de façon vague, sans respect pour les mesures car je ne connaissais pas les principes du rap. Au fur et à mesure que j'écoutais du rap, je développais une routine. Ce qui fait que je pouvais respecter les mesures sans nécessairement chercher à le faire en connaissance de cause. Je ne savais pas ce que veut dire un « 16 barres », ni la fin d'une barre, ni "être off beat". Au début je

ne m'intéressais pas à connaître tout ça. Il s'agissait juste pour moi d'écouter un morceau et de chanter dessus. Mon frère ramenait aussi des versions instrumentales sur lesquelles je rappais. Quand j'ai commencé, j'ai écrit un texte que je chantais parfois. Pour moi, cette musique n'avait rien à voir avec le rap. Ce n'était pas forcément le texte en soi mais plutôt la façon de chanter.

J'ai commencé vraiment à écrire des choses concernant le rap en 2007. Là j'ai commencé à écrire sur mesure. J'écoutais des chansons et essayais de dégager un contrôle juste. Maintenant, je peux écrire 16 barres sans avoir un beat. Je peux écrire un texte et, après, je l'ajuste sur un beat. Je connais ces choses, parce qu'à une époque je lisais, fouillais, je cherchais à avoir des connaissances sur le rap. Sur le net, je consultais le vocabulaire du rap. Mais j'ai maîtrisé le contrôle des barres tout seul. Personne ne me l'a montré. J'entendais parler de 16 barres et je me posais une question sur ça : " C'est quoi un 16 barres ? ". J'écoutais des musiques et j'ai cherché tout seul à savoir comment je peux le mesurer. Comme c'est rimé, c'est plus facile pour moi. Et j'essaie de le compter dans la rime. Un rappeur n'a pas besoin de beaucoup. S'il trouve seulement la mesure, il peut rapper. C'est pourquoi quand un rappeur chante, il fait toujours un mouvement de la tête. Ce mouvement participe au contrôle de la mesure. Il lui permet de garder le rythme en chantant. Ce n'est pas qu'il contrôle le rythme proprement dit ; il contrôle son flow sur la mesure. Ça te permet de rester connecté au quick. A force de rapper, ce mouvement devient automatique.

D'habitude, je contrôle les barres que j'ai. J'écris mon texte à part. C'est pourquoi je veux faire l'expérience d'écrire mes textes sur le beat, c'est-à-dire en imaginant le beat pendant que j'écris. Parfois, dépendamment du feeling qu'on tire du vibe, le beat peut t'entraîner vers tel flow. Il te porte (te conditionne même) à avoir tel flow. Le flow, c'est la manière de rapper. On donne une phrase à plusieurs rappeurs, on aura plusieurs flow. Le vibe, c'est le mouvement qu'il y a dans la musique que tu chantes. C'est la force qui accompagne cette musique. On peut avoir un rap hardcore, un rap hot, etc. Je dirais que c'est le côté abstrait du tempo. Le tempo participe du vibe. Le tempo influence/détermine le flow et le vibe. Il faut une harmonie entre le tempo et le flow. Un rappeur peut avoir plusieurs flow pour un même texte, une même musique. »

En dépit de sa longueur, ce fragment de récit ne dit pas tout, bien évidemment, de l'apprentissage qui se joue à travers la pratique du rap. Tout au moins, il nous renseigne sur quelques aspects de ce processus complexe d'autoformation dans le rap : l'influence des pairs, l'initiation à la pratique du rap, la posture d'apprentissage adoptée, les stratégies d'entraînement, des questions que se pose l'apprenti rappeur au début de sa carrière, ses hésitations, ses acquis, la "théorie" qu'il élabore autour de sa pratique, etc. Ce qui attire le plus mon attention dans le récit que fait le pratiquant de sa formation, c'est surtout sa manière

de mettre des mots sur les multiples expériences qu'il a faites et le plaisir qu'il tire à raconter son parcours. C'est pour traduire ce fait que j'estime convenable d'utiliser la notion de poétique d'action qui pourrait se définir comme un discours ravissant tenu par un sujet — ou un groupe de sujets — où celui-ci met en évidence la manière dont il a développé des habiletés, connaissances et expériences à travers une activité ou une pratique dans laquelle il a évolué (ou y évolue encore). La poétique d'action est une mise en mots de sa pratique/ses activités où le sujet fait l'effort de présenter un récit qui se veut captivant, lequel récit se construit de telle sorte qu'il procure au narrateur un plaisir de raconter. Celui-ci s'amuse à retracer ce qu'il a fait ou fait encore dans sa pratique et il prend le soin de le dire d'une belle manière, selon lui, afin d'enchanter le destinataire. En tant que discours sur une pratique, la poétique d'action peut concerner tous les aspects du récit qui lui donne lieu : personnages impliqués, décors, contextes et circonstances, stratégies d'action, défaites, victoires, réalisations, etc. Dans cette poétique d'action, le narrateur présente un ensemble de légendes, de trames, de petites histoires... qui concourent à construire le suspense destiné à retenir l'intérêt du narrataire. On en revient à la question de la mise en intrigue si chère à Paul Ricœur dans son élaboration théorique.

Le recours au terme de poétique d'action ne doit en rien nous faire sous-estimer la valeur du récit que fait le rappeur de ses pratiques d'autoformation. La tentation est grande, en effet, de minimiser la portée de ce dont le sujet fait état dans son récit de pratique, les limites entre le réel et l'imaginaire étant très floues. Alessandro Leiduan (2014) a présenté une approche ontologique du récit où il soutient l'idée selon laquelle il n'existe aucune histoire entièrement réelle ou imaginaire. Son argument tient :

« La réalité qu'on appelle "fait" a, en effet, ceci de spécifique, qu'elle n'est déjà plus là quand on la raconte, elle ne peut, donc, être restituée qu'à posteriori, à partir de ce qui survit d'elle au moment où elle a déjà disparu (les traces) ou à partir de ce que peuvent nous en dire ceux qui ont assisté directement à son déroulement (les témoignages). »

Alessandro Leiduan (2014 :2). Ce principe épistémologique fait écho à des débats engagés dans les sciences humaines et sociales. Il y va de la véracité d'une autobiographie¹³², c'est-à-dire un récit rétrospectif, en prose, que quelqu'un fait de sa propre existence (Lejeune, 1971, cité par Lecarme & Lecarme-Tabone, 1997). On a même assisté à la montée d'une idéologie

¹³²A ce sujet, le titre du numéro 9 de la revue *Les mots de la vie- Revue sur le surréalisme* est très expressif : « L'autobiographie : du désir au mensonge ». Ce numéro est coordonné par Renée Ventresque et paru aux Éditions L'Harmattan en 1996.

anti-autobiographique dans le milieu intellectuel français (Lecarme & Lecarme-Tabone, *ibid.*). Pierre Bourdieu (1986), dans un article intitulé « l'illusion biographique », a attribué l'histoire de vie à une notion du sens commun. Il a évoqué le poids des déterminismes sociaux dans les modalités de mise en récit de soi. Yves Clot (1989) s'est attaqué à cette notion sur un fond épistémologique et soutient que cette illusion biographique dont parle Bourdieu est, elle aussi, une illusion. Car, selon Clot, dans l'approche sociologique des récits de vie — celle proposée par Pierre Bourdieu — il y a une méconnaissance de l'existence de « *plusieurs agents dans une vie et plusieurs histoires de vie possibles pour chaque agent* » (Clot, 1989 : 1). A travers ce débat, c'est la question du rapport objectivité/subjectivité dans les récits de vie qui se pose.

Pour se positionner, Nathalie Gouiffès (2002) prône l'idée d'un pacte de sincérité en citant Philippe Lejeune qui parle de « pacte autobiographique ». Elle précise le contenu de ce pacte : « *L'auteur assure son lecteur de sa bonne foi et prétend pouvoir apporter la preuve, extérieure au texte, de sa sincérité. En retour, le lecteur est tenu d'adhérer au discours de l'auteur et prié de ne pas le remettre perpétuellement en cause.* » (Gouiffès, 2002 : 37).

Ce point de vue est valable non seulement pour des textes autobiographiques mais également pour le récit qu'un sujet fait des événements et expériences de sa vie en situation d'entretien avec un interlocuteur.

Ces considérations sont à prendre pour ce qu'elles valent, c'est-à-dire qu'elles doivent constituer des balises qui nous empêchent de sombrer dans des dérives épistémologiques, lorsqu'il s'agit de réfléchir sur des récits de pratique comme c'est le cas de mon travail sur le rap. Mais l'on va admettre que c'est à partir du récit qu'il fait de sa pratique que l'on peut véritablement penser les modes de construction des savoirs et savoir-faire du rappeur. Selon moi, le récit de pratique qui se construit autour d'une expérience d'autoformation dans le rap doit être considéré comme un lieu où le sujet tente de donner du sens à sa pratique. Dès lors, importe peu l'intrication du réel et de l'imaginaire dans le récit puisque ce qui m'intéresse c'est justement ce processus de mise en sens. Le philosophe Cornelius Castoriadis (1975 : 7) a proposé une définition opérationnelle de la notion d'élucidation : « *Ce que j'appelle élucidation est le travail par lequel les hommes essaient de penser ce qu'il font et de savoir ce qu'ils pensent.* » Le récit que fait le rappeur de sa pratique est, à vrai dire, un lieu où se met en branle ce travail d'élucidation. C'est une histoire qui, aux yeux du pratiquant, vaut la peine d'être racontée, explicitée par l'auteur lui-même et comprise par le narrataire. Ainsi, on est

obligé de prendre ce récit pour une vérité biographique, selon la formule de Paule Plouvier et André Breton (1996 : 101), c'est-à-dire « *accepter que la signification imposée par le sujet à ses propres actes était une vérité déposée en lui que l'écriture a découverte* » Dans le cas qui me concerne ici, c'est le récit qui a découvert cette « vérité déposée » dans le rappeur apprenant. Il est donc possible de saisir le récit de pratique du rappeur non pas parce que son histoire est « vraie » ou qu'il a objectivement de l'importance mais en tant qu'il signifie quelque chose (Plouvier & Breton, 1996 : 102).

Je voudrais souligner le lien existant entre ce travail d'élucidation auquel s'attèle le rappeur pratiquant et le moment d'exploration dont j'ai fait mention précédemment. Les deux ont pour point commun une quête de connaissances et de sens ; ils sont dans un rapport de complémentarité. Néanmoins, ils sont différents à quelques égards : si le moment d'exploration consiste en une quête de connaissances sur tous les aspects de la culture du hip hop en général et du rap en particulier, le travail d'élucidation est un exercice de réflexivité visant à construire du sens autour de sa pratique d'apprentissage dans le rap. Dès lors, les questions que le rappeur se pose changent de registre selon qu'il cherche à explorer l'univers des savoirs construits dans ou autour du rap ou à expliciter sa démarche d'autoformation. A ses moments d'exploration, il se demande « *quelles savoir-faire, quelles connaissances théoriques sont construits autour du rap ?* ». En se posant ce type de questions, le sujet entend s'informer des discours savants dont le rap fait l'objet pour mieux connaître voire maîtriser cette pratique musicale. Dans cet exercice de construction de sens autour de sa pratique, les interrogations du rappeur prennent la forme suivante : « *que puis-je comprendre/expliciter de ma propre manière de procéder pour apprendre à rapper ?* » Le but poursuivi par le sujet, c'est de déceler les mécanismes de construction de ses savoirs et savoir-faire pour donner du sens à sa pratique. C'est un moment de réflexivité, de retour sur soi où le sujet se concentre sur lui-même, sur ses stratégies d'action et d'apprentissages à travers sa pratique.

On aura donc compris que le récit du rappeur pratiquant a trois grandes fonctions. Premièrement, il vise à rendre compte des méthodes d'autoformation du sujet, de son auto-pédagogie, pour ainsi dire, en vue de se construire comme rappeur à part entière. Deuxièmement, par son récit le sujet se donne une histoire en tant que celle-ci constitue la preuve ultime de son parcours de formation, le témoignage d'une épreuve dont la réussite constitue un motif de fierté pour lui. Le récit vient comme un renfort à l'estime que le sujet

construit de lui-même en tant que rappeur pratiquant. C'est pourquoi la poétique d'action occupe une place si importante dans son récit de formation. Troisièmement, c'est par le récit que l'individu s'affirme comme sujet conscient de ses pratiques et expériences ; il porte une histoire dont il est le seul à construire la trame. Il s'agit de son récit d'autoformation où il attribue un sens aux divers événements et expériences de sa vie de sujet apprenant et *retrace* de manière cohérente, et avec enthousiasme, le chemin parcouru pour en arriver au point où il est. Si la mise en récit de sa pratique d'autoformation dans le rap est une manière de se constituer en tant que sujet, il existe, par ailleurs, différentes manières de s'affirmer et se positionner comme rappeur-sujet. Tentons, à travers un dernier chapitre, d'examiner plus en profondeur la question de subjectivation au sein de la musique rap.

Chapitre 10 : Le rap : une voie alternative de subjectivation

*« Fò n pale mezanmi
Fò n pale e
Ou ! Ou ! Men si n pa pale n a toufe »
(Masters, Fò n pale)
[Il faut nous exprimer, chers amis
Il faut nous exprimer
Sinon, nous serons étouffés]*

Nombreux sont ceux qui voient dans le rap un moyen d'expression des messages et/ou des sentiments, un médium de prédilection pour des jeunes pratiquants qui, souvent, veulent dénoncer des formes d'injustices sociales exercées à leur détriment (Lapassade & Rousselot, op. cit. ; Tricia, op. cit. ; Boucher, op.cit.). Ainsi appréhendé, le rap est comme un lieu de positionnement politique où l'individu tente de véhiculer des paroles de dénonciation ou de contestation tout en présentant, par ce même moyen, sa vision du monde social dans lequel il évolue. Dans beaucoup de pays, on accorde de l'importance à cette conception du rap en raison de l'origine sociale de ses pratiquants et de l'usage que l'on en a fait dans des quartiers défavorisés. Mais cette interprétation du rap semble un fourretout qui peut bien masquer des spécificités et des différences significatives liées à chacun des contextes locaux dans lesquels cette musique se pratique. En tant que moyen d'expression, si le rap charrie la vision du monde, la fureur de dire et la souffrance de ses pratiquants, les réalités qui animent et poussent

ceux-ci à vouloir traduire leurs griefs et leur état émotionnel ne sont pas les mêmes. C'est pourquoi, étant développé au niveau local, aucun rap ne doit être considéré comme une simple transplantation mimétique d'un autre rap, lors même que l'on y constate l'existence de diverses formes d'imitation. Se pratiquant dans un pays quelconque, chaque rap est différent. Car les messages et sentiments exprimés à travers ce genre musical tirent leur origine et leur sens dans un ordre biographique particulier. Dans le contexte français, des chercheurs (Mabilon-Bonfils, 2014) ont montré que les créations populaires en général et la musique en particulier mettent en évidence certaines questions identitaires (nationalisme, sentiment d'appartenance, etc.). A l'instar de ces analyses, je soutiens que le rap haïtien est un lieu de création populaire dans le contexte social, politique et culturel d'Haïti, ce qui constitue sa spécificité par rapport à d'autres raps développés ailleurs. Au chapitre 2, j'ai examiné quelques éléments de singularité du rap haïtien. Dans ce dernier chapitre, je m'intéresse particulièrement à la manière dont les rappeurs pratiquants investissent ce lieu de création pour s'affirmer en tant que sujets à part entière, c'est-à-dire des acteurs conscients qui, depuis le début des années 1990, investissent la scène politique haïtienne pour dire ce qui, à leurs yeux, mérite d'être dit sur le déroulement de la vie collective. Dans ce cadre-là, le rap est envisagé comme une voie alternative de subjectivation, c'est-à-dire un moyen par lequel des individus, traditionnellement négligés, parviennent à investir la scène politique, à leur manière, pour s'exprimer sur les affaires du pays. Ainsi le rap devient-il un couloir privilégié pour accéder à la scène politique afin de s'affirmer en tant qu'acteur conscient qui conteste ce qui, dans l'ordre des choses, pousse à l'indignation. C'est ce dont il va être question dans ce chapitre. Dans un premier temps, il me semble pertinent d'apporter quelques précisions socio-historiques autour du lieu à partir duquel les rappeurs haïtiens s'expriment sur la vie collective en Haïti. Il s'agit d'abord de restituer les contestations et revendications des rappeurs haïtiens dans le contexte social et politique de leur pays. Ensuite, je tâcherai de rendre compte de la résonance biographique du rap haïtien, ce qui sera suivi d'une réflexion autour de la question de subjectivation à travers le rap haïtien. Enfin, je tente de déconstruire ce que l'on appelle, souvent à tort, « rap conscient » et « musique engagée », etc. N'est-ce pas une bonne occasion de questionner la fonction politique du rap haïtien ?

10.1 La passerelle rap, un lieu de liberté

Si l'on veut saisir les significations et les enjeux du rap dans la société haïtienne, il est important de prêter une attention soutenue à certaines caractéristiques sociodémographiques des rappeurs pratiquants : âge, origine géographique, lieu de résidence, etc. On peut se demander qui pratique le rap en Haïti. Pour répondre à cette question, on ne peut pas observer des déterminants communs à la quasi-totalité des rappeurs évoluant en Haïti, du moins aux plus connus : ils sont tous d'origine sociale modeste, habitent, pour la plupart, des quartiers populaires considérés comme de véritables ghettos où, selon l'expression de Franco Lawman et de Love Federer, « *la vie a toutes les couleurs mais elle ne peut pas être rose* »¹³³. Comme les rappeurs rencontrés dans le cadre de cette étude évoluent tous à Port-au-Prince, les critères d'origine géographique et de lieu de résidence se révèlent encore plus pertinents, eu égard au sens que ceux-ci prennent dans la dynamique socio-historique d'Haïti en général et, en particulier, selon les modes d'appropriation de l'espace physique de la capitale haïtienne et les représentations sociales qui en découlent. Les sujets rencontrés ont une idée presque arrêtée concernant le lieu de résidence des rappeurs pratiquants, un indicateur très révélateur de la classe sociale voire des conditions d'existence des habitants de Port-au-Prince. En effet, pour eux le rappeur authentique est celui qui connaît suffisamment la réalité des quartiers pauvres, pour l'avoir vécue, et qui tire des bribes de vérité à mettre en chanson. En ce sens, Jim affirme :

« Ne remarques-tu pas que les rappeurs haïtiens viennent tous des quartiers pauvres ? As-tu jamais vu, en Haïti, un fils de bourgeois qui fait du rap ? Non. Car le fils du bourgeois ne vit pas dans la misère ; il ne connaît pas cette réalité. Dans son rap, pourra-t-il parler de la vie dans les ghettos ? Or, le rap c'est l'affaire des ghettos¹³⁴. ».

¹³³ Voir le lien suivant (consulté le 23 mai 2017) : <https://www.youtube.com/watch?v=tnFDMdvzIH4>

¹³⁴ Extrait de l'un de mes entretiens avec Jim, un rappeur de Carrefour.

Cette conception du rap — une musique des gens vivant dans des ghettos — découle de la compréhension développée par nombre de rappeurs et de fans autour de l'origine du rap ; ils prennent le rap pour une musique contestataire qui dénonce la misère et les injustices sociales que subissent les catégories les plus défavorisées. A vrai dire, ils trouvent une bonne raison à ne pas penser le contraire, puisque dans l'histoire du rap haïtien c'est surtout des jeunes issus des couches défavorisées qui se font connaître en tant que rappeurs. Il est très difficile de trouver, en Haïti, des pratiquants du rap qui proviennent d'un milieu aisé.

Ce fait m'interpelle et un détour socio-historique est nécessaire pour tenter de le saisir. Il existe, en fait, une revue de littérature relativement abondante faisant état d'un profond clivage dans la société haïtienne depuis le 19^e siècle (Barthélemy, op.cit.). Un rapport ville/campagne s'est installé au détriment des campagnards (Casimir, 2001). Depuis le célèbre travail de l'anthropologue Gérard Barthélemy (1990), le terme de « *pays en dehors* » est souvent employé pour désigner les zones rurales quasi-totalement délaissées où les populations sont confrontées à un manque sinon une absence d'infrastructures de base (école, hôpital, systèmes de conduction d'eau potable, d'électricité, etc.). Les travaux de ce type décrivent la réalité où Haïti se présente comme deux pays distincts : d'un côté il y a le monde des paysans qui sont contraints à cultiver la terre pour reproduire leur vie (Bastien, 1985) et, de l'autre, il y a celui des citoyens qui bénéficient d'un minimum de services de l'État. Ce sont les citoyens les mieux placés socialement qui accèdent aux plus hautes fonctions politiques. Quant à eux, les habitants des zones rurales font l'objet d'un rejet de la part de l'État haïtien et sont traditionnellement exclus de la gestion de la chose politique (Jean-Jacques, 2003). En témoignent les codes ruraux adoptés sous les gouvernements de Jean-Pierre Boyer (1818-1843), de Fabre Géfrard (1863) et de François Duvalier (1957-1986)¹³⁵. Ces codes avaient pour fonction de contraindre les paysans à rester dans les zones rurales pour produire des denrées destinées à la consommation locale et à l'exportation. Très souvent associé à la figure du pauvre, le paysan doit rester à sa place. Des mesures structurelles contribuent à la dévalorisation et la stigmatisation de ceux qui proviennent des zones rurales¹³⁶. Dans le théâtre haïtien, le paysan est souvent présenté comme un inculte qui parle mal, ses apparences sont négligées ; il est donc ridicule. Les comédiens les

¹³⁵ Voir à ce sujet Petit-Frère Roger. (1992). Collection « LES GRANDS DOCUMENTS » - No. 1 Code rural de Boyer 1826. Port-au-Prince : Archives Nationales d'Haïti/Maison H. Deschamps.

¹³⁶ Par exemple, la marque distinctive « paysan » est notée dans l'acte de naissance des Haïtiens qui sont nés dans les zones rurales.

plus populaires se servent de cette image du paysan, associée souvent à celle de la personne âgée, pour se construire une popularité auprès des Haïtiens¹³⁷.

Toutefois, le paysan utilise des tactiques pour permettre à sa progéniture de connaître une certaine mobilité sociale dans le milieu urbain¹³⁸. Aussi la ville de Port-au-Prince a-t-elle particulièrement attiré des masses paysannes au cours de la deuxième moitié du 20^e siècle. Selon Castor (2010), cet attrait s'explique par la mise en place d'importantes infrastructures et la concentration de l'essentiel de l'administration publique au sein de cette ville au cours de la période de l'occupation américaine d'Haïti (1915-1934). A partir des années 1970, avec la dégradation constante des conditions de vie des pauvres et l'accroissement continu de la population haïtienne, on a observé un exode massif de populations rurales vers les villes. Depuis, la bidonvilisation de Port-au-Prince s'accélère sous une forte pression démographique (Noel, 2012).

C'est à travers le milieu populaire urbain alimenté par *des gens du dehors* que le rap haïtien se pérennise, ce qui fait ressortir la dimension spatiale des inégalités (Backouche *et al*, 2011) qui teintent les rapports entretenus par les habitants de la zone métropolitaine de Port-au-Prince. Le rappeur 27 est conscient de cette inégalité ; il s'exprime en ces termes :

« comme moi, tu sais que depuis longtemps il y a à Port-au-Prince des gens d'en haut, les riches, et ceux d'en bas, c'est-à-dire les pauvres. Moi, j'ai été élevé parmi les pauvres. Je ne connais que la réalité des pauvres ; c'est ce qui me sert de sources d'inspiration. Comme beaucoup d'autres rappeurs haïtiens, je chante la vie de ceux qui vivent dans la misère au sein des quartiers pauvres. C'est une façon de faire connaître à d'autres ce qui se passe dans la vie des déshérités. »

Toutes ces considérations permettent de voir dans le rap un moyen de mise en mots d'une réalité quotidiennement vécue, celle des milieux populaires très pauvres, dans un ordre biographique déconcertant. Elles constituent pour moi d'intéressants paramètres d'analyse

¹³⁷ On peut se référer à une œuvre comme *Lavi nan bouk la* de Papa Pyè, diffusée par la télévision nationale dans les années 1980 et aux personnages représentés par des comédiens populaires comme Tonton Bicha, Jesifra, Tonton Dezirab, Tonton Nò, Demele, etc.

¹³⁸ A travers le roman *Zoune chez sa Ninnaine* et le texte auto-biographique *Zig Lavi*, on peut observer la mise en place en Haïti, depuis le 19^e siècle, des relations de solidarité entre paysans et citadins où ceux-ci reçoivent chez eux des enfants provenant des zones rurales, leur facilitant ainsi l'accès à l'école en ville. Cette forme de solidarité débouche très souvent sur le phénomène de domesticité caractérisé par la maltraitance faite aux enfants concernés.

pour réfléchir sur le sens que revêt la pratique du rap en Haïti, dans le contexte social et politique de ce pays durant ces 30 dernières années.

A bien y regarder, il y a lieu de considérer le rap haïtien comme registre d'une parole politique. Dans les faits, la musique rap a émergé en Haïti comme une forme alternative de participation politique. Pour appuyer ce point de vue, je veux particulièrement souligner le poids d'un élément historique majeur : la coïncidence entre la fin de la dictature des Duvalier et l'apparition en Haïti de deux genres musicaux servant de lieux de revendication, en l'occurrence le rap et la « musique racine »¹³⁹. Dans la littérature portant sur le régime des Duvalier, de 1957 à 1986, certains faits se répètent constamment : pauvreté extrême, dilapidation des biens publics dans un climat de corruption généralisée, prééminence de la pensée unique, emprisonnement arbitraire, persécution à l'endroit des opposants politiques, disparition ou exécution publique d'adversaires, exil forcé, etc (Pierre-Charles, 1973, op. cit. ; Mathurin A *et al*, op. cit.) ; Lemoine, 1996). Pendant trois décennies, un climat de terreur a régné en Haïti. On devait se garder de critiquer le gouvernement sous peine d'être poursuivi, exilé ou carrément tué. Le régime a ainsi instauré une répression systématique et généralisée entraînant un climat de méfiance dans les interactions quotidiennes et un certain reniement au sein de la population haïtienne. Par l'établissement de ce climat de terreur, les masses rurales et urbaines étaient astreintes à un silence d'autant plus inquiétant que révoltant (Hurbon, 1979 ; Trouillot, 1986). Dans ce contexte politique, la parole des dirigés a été *contenue* voire *accaparée*¹⁴⁰ pour servir à des fins de propagande.

L'effondrement de la dynastie des Duvalier — le 7 février 1986 — a occasionné une réappropriation de la parole. Pour parler de la fin de la dictature, la population haïtienne a utilisé des slogans comme « deuxième indépendance » et « baboukèt la tonbe¹⁴¹ », lesquels montrent à quel point la chute de ce gouvernement a été significative dans l'histoire récente d'Haïti. La date du 7 février est même devenue un repère incontournable dans les agendas

¹³⁹ Étant devenue très populaire en Haïti depuis le début des années 1990, cette musique urbaine puise son fondement dans les rythmes traditionnels haïtiens ; les messages qu'elle véhicule comportent une forte dimension de dénonciation et de positionnement politique.

¹⁴⁰ Je peux citer en exemple la musique *Duvalier pou toutan* de l'artiste Nemours Jean-Baptiste. Voir le lien <https://www.youtube.com/watch?v=nSGjLTIDxtM&hd=1>

¹⁴¹ Littéralement, « la bride est tombée ». Cette expression signifie que tout Haïtien a recouvré son droit à s'exprimer librement sur des choses qui concernent la politique du pays.

politiques. Occasionné par la chute du régime, le passage d'une *parole réprimée* à une *parole libérée* est la conséquence immédiate d'un renversement de rapport, fût-il éphémère et illusoire, en faveur d'une population longtemps forcée à rester silencieuse. Cette libération de la parole est une condition nécessaire à l'expression des aspirations des masses populaires, toujours en quête d'un mieux-être, après plus de deux siècles d'émancipation du très lourd fardeau de l'esclavage. Elle rend possibles les revendications de démocratie, d'État de droit, de justice sociale et d'amélioration des conditions de vie, lesquelles revendications sont portées par la société civile depuis la fin des années 1980.

Avec le départ de Jean Claude Duvalier, se dessine donc une ère politique particulière en Haïti : on parle de transition démocratique (Dumas, 1997). Cette démocratie, tant souhaitée dans le discours politique, est très souvent perçue et évoquée dans sa dimension de droit à la liberté d'expression. Droit à exprimer ses opinions, aspirations et revendications mais également à s'exprimer au moyen de l'art, un fait de conscience ou une révolution provenant de la violence contestataire de l'esprit (Cassou *et al*, 1968) et un canal permettant de se mettre en scène.

Aussi le rap et la musique racine décrivent-ils les conditions matérielles de vie des Haïtiens les plus pauvres ; ils déplorent des problèmes de société et dénoncent des attitudes politiques et des mécanismes structurels qui empêchent à la majeure partie de la population de connaître un mieux-être. C'est en ce sens que le rap se révèle une expérience et une pratique de liberté par lesquelles les rappeurs parviennent à investir une scène politique traditionnellement contrôlée par les acteurs les plus nantis socialement et économiquement. Il peut être aussi appréhendé comme un art de la résistance. C'est un espace de liberté et un lieu politique où le sujet inscrit ses actions dans une logique de contre-pouvoir (Dississa, 2009) face à des régimes hostiles à l'idée d'une pleine liberté d'expression. Ainsi le rap réussit-il son pari aussi longtemps qu'il arrive à se défaire du contrôle des régimes politiques. De ce point de vue, le rap haïtien est considéré comme un couloir privilégié permettant à des individus-sujets de faire irruption sur la scène politique. C'est donc une voie alternative de subjectivation où le rappeur souhaite trouver un mieux-être et une signification politique.

Beaucoup de rappers haïtiens manifestent leur désir de se faire respecter¹⁴² dans un contexte social où ils sont enclins à être pris pour des déviants, des gens violents et vils. Cette représentation se renforce d'autant plus que, dans la grande majorité, ils habitent des quartiers pauvres qui sont en grande partie considérés comme des « zones de non-droit ». C'est par rapport aux préjugés et mépris qu'ils subissent dans la société haïtienne que l'on doit saisir leurs réclamations en termes de respect de leur dignité. Axel Honneth (2002) conçoit la vie en société comme une relation fondée sur la lutte pour l'existence. Tout individu éprouve et exprime plus ou moins implicitement le besoin de se faire connaître et reconnaître en tant qu'un être humain qui a une dignité et un honneur à défendre. Or, dans une société haïtienne de carences où prédominent toutes sortes de préjugés et une disparité sociale criante, la plupart des rappers sont confrontés à des formes de mépris qui menacent de ruiner leur identité. Car le propre du mépris, c'est de « *blessar les sujets dans l'image positive qu'ils ont pu acquérir d'eux-mêmes dans l'échange intersubjectif, avant même de les atteindre dans leur liberté d'action ou de leur porter un préjudice matériel* (Honneth, 2002 : 161). Les expériences continues de mépris social peuvent entraîner donc chez l'individu-sujet une estime de soi dégradée (Renault, 2004). L'on comprend donc pourquoi des rappers haïtiens s'acharnent à s'exprimer sur des problèmes d'exclusion sociale, de préjugés, de stigmatisation dont ils sont victimes. Leur lutte vise, entre autres, à tout faire pour sortir de l'invisibilité sociale (Châtel, 2007) et à s'affirmer en tant qu'êtres dignes de respect et d'estime.

Si le rap porte une parole politique, il s'enracine dans une réalité d'où il puise son contenu, sa forme et sa raison d'être. Dans le contexte haïtien, la pérennité de ce genre musical dépend de son ancrage dans la vie quotidienne des populations qui continuent de l'accueillir avec entrain. Pour être toujours valide et valable, cette parole politique trouve, bien évidemment, une approbation parmi fans et pratiquants, voire auprès des personnes qui y prêtent tout simplement une certaine attention. Pour ce faire, il doit nécessairement exister, parmi son public potentiel, une ou des conditions favorables à son approbation et, donc, à sa continuation. C'est pourquoi je formule l'hypothèse de la résonance biographique du rap afin

¹⁴² Dans *Non chèt* les rappers du groupe Nouvelle Generation Squad (NGS) décrivent les abus perpétrés par des policiers haïtiens au détriment des jeunes ayant un style vestimentaire jugé inadéquat. Ils dénoncent les préjugés, les traitements deux poids et deux mesures, les brutalités policières, les humiliations que ceux-ci font subir à des jeunes qu'ils arrêtent de manière illégale et arbitraire. Ces rappers réclament du respect de la part de policiers qui doivent les considérer comme des citoyens à part entière. Voir le lien suivant (consulté le 28 août 2017) : <https://m.youtube.com/watch?v=ALQg1XTMcnSo>

de proposer une piste de compréhension à la question de savoir ce qui, dans cette musique, lie rappers, fans et/ou public potentiel. Cette résonance biographique est à analyser comme un dénominateur commun, un lieu dans lequel les principaux acteurs en question (rappers, fans et public potentiel) se reconnaissent ensemble et d'où la pratique du rap tire son motif, en raison de ce que sont les conditions objectives dans lesquelles ils déploient leur existence. C'est cet aspect si important de la pratique du rap que je compte aborder dans la partie suivante.

10.2 L'ancrage et la résonance biographique du rap haïtien

*Pou yo
N ap chante pou yo e pou nou... »
(Masters, Chanjman)
[Pour eux
Nous chantons pour eux et pour nous...]*

Si l'on veut prêter attention à la dynamique sociale haïtienne, aux principales actions et préoccupations qui sont liées au déroulement de la vie collective, il faut peut-être accorder beaucoup plus de considération au domaine de la musique. Cette proposition semble encore plus pertinente eu égard à la grande profusion musicale que l'on peut constater en Haïti depuis la fin des années 1980. Je pars de l'idée que cette production musicale, compte tenu de son abondance et de sa diversité, constitue une source importante de matériaux d'analyse du social ; elle peut permettre de jeter un éclairage sur les modalités selon lesquelles les hommes et les femmes biographient leur existence dans la société haïtienne au cours de la période considérée. Il serait intéressant de chercher à mettre en exergue les facteurs expliquant cette exubérance de production musicale en Haïti ; mais l'intérêt n'est pas là. Il est plutôt dans ceci : la musique reste une fenêtre privilégiée, une voie d'accès à l'examen de divers aspects de la dynamique sociale haïtienne ; elle est à même de révéler les pratiques et modes de vie, les valeurs et les enjeux liés au déploiement de l'existence individuelle et collective dans ce pays au cours des 3 dernières décennies. C'est justement cette voie que je veux explorer pour tenter de saisir la résonance biographique du rap dans la société haïtienne. Car une musique est très souvent une parole située ; elle prend sens dans la vie d'un individu ou d'un groupe d'individus

évoluant dans un contexte socio-historique et culturel donné et concerne une collectivité. Se développant au sein d'une société donnée, n'importe quelle pratique musicale est susceptible de dévoiler des aspects particuliers de la vie des individus concernés. Par exemple, je pourrais tenter de construire une réflexion sur le compas direct, sur la musique vaudou ainsi que sur les musiques dites « évangéliques » en Haïti au cours de la période en question.

Si la musique, comme la poésie, est imbriquée dans une histoire et peut constituer l'expression politique d'un engagement (Belalimat, 2003), cette histoire est celle d'un groupe d'individus qui, évoluant ensemble dans des conditions objectives, ont des expériences à mettre en récit. Et la musique vient comme un important canal par lequel des hommes et des femmes expriment leurs sentiments et des messages sur diverses facettes de leur vie individuelle et collective. Un ensemble de questions s'imposent dès lors que l'on tente de saisir la musique comme modalité d'expression et de mise en récit de soi : en quoi et comment la musique met-elle une société en récit ? De manière plus spécifique, si les individus humains n'ont une histoire que parce qu'ils racontent leur vie, et non l'inverse (Delory-Momberger, op.cit.), comment la musique participe-t-elle du processus de constitution de l'histoire de la société haïtienne, du moins au cours des 30 dernières années ? Pour proposer des éléments de réponse à cette question, une considération sur la résonance biographique de la musique rap en particulier s'avère incontournable. Le terme de résonance biographique pourrait se définir comme l'importance ou la signification que revêt un objet, un fait, un élément de récit ou une pratique sociale dans la vie d'un individu ou d'un groupe d'individus, que celui-ci soit en position d'observateur, de destinataire ou d'acteur principal. Une pratique sociale résonne dans la vie du concerné parce qu'elle y trouve des conditions favorables à son émergence et à son développement. Ceci étant dit, que peut-on dire de la résonance biographique du rap haïtien ? Je soutiens que le rappeur porte à la fois une parole pour lui-même et une parole de collectivité. Ce point de vue nous questionne sur la manière dont les mots et les expériences subjectives d'un individu parlent d'un vécu collectif. Peut-on envisager une parole singulière sous une modalité collective ?

L'individu humain n'étant pas un atome isolé, le processus de son individuation et de sa subjectivation ne peut être saisi en dehors de tout contexte socio-historique et culturel. Dans le champ des sciences humaines et sociales, il existe une abondance de travaux de réflexion qui ont montré que le soi est une construction complexe et dynamique, en perpétuelles interactions

avec autrui (Adler & Towne, op. cit. ; Kaufmann, 2001). Dans *Qui est je ?*, Vincent de Gaulejac conçoit l'individu comme le produit d'une histoire qui cristallise les facteurs socio-historiques et intrapsychiques participant du processus de sa socialisation et de sa personnalisation. Selon cet auteur, l'individu est à la fois « l'incarnation de "sa" société et un être totalement singulier, à nul autre pareil, à la fois semblable à tous ceux qui partagent sa condition et différent de tous les autres, à la fois pur produit du contexte socio-historique dans lequel il émerge et un être à part dont l'existence est incomparable, en création permanente. » (Gaulejac, 2009, p. 10). En considérant cette relation dialectique de coproduction qui relie l'individu et la société, l'on comprend que la parole du rappeur, étant politiquement située, interpelle et implique biographiquement à la fois l'artiste et son destinataire. La parole d'un rappeur mérite d'être située. Il parle d'un lieu ; il est confronté à une réalité sociale qui concerne ses congénères. En se construisant incessamment et en s'imposant aux individus qui participent de sa construction, cette réalité inspire des paroles qui concernent à la fois l'énonciateur lui-même et d'autres individus partageant les mêmes conditions d'existence (Spurk, 2010). Pour approfondir ce point de vue, on peut se demander pour qui chante un rappeur et à qui il s'adresse dans ses chansons. Il y a là deux questions importantes.

Plusieurs postures sont à identifier. Selon un premier angle de vue, je peux dire que le rappeur chante pour lui-même. Il chante pour lui-même lorsqu'il cherche à assouvir son besoin de parler. Il peut exprimer sa joie ou sa colère, son échec ou sa satisfaction, son amour ou son désamour, ses aventures et mésaventures, ses hésitations ou sa ferme résolution, etc. Par exemple, il peut chanter pour se remonter le moral, chasser un malaise, soulager sa souffrance. L'artiste Bélo a repris une expression très connue « *Si m pa pale m a toufe* » (Si je ne parle pas, je serai étouffé.) par laquelle il traduit l'idée d'un soulagement découlant de l'acte de parler. L'étouffement dont il s'agit ici est encore plus significatif si l'on pense à son sens figuré : un individu qui se blottit dans une misère matérielle, se résigne à encaisser toutes sortes de coups de la vie, peut finir par sombrer dans la déchéance. Ainsi est-il asphyxié des problèmes engendrés par et dans ses conditions objectives de vie. Parler devient donc un exutoire par lequel l'individu extériorise ce qui le tracasse en observant la réalité dans laquelle il est plongé. Le rappeur chante pour lui-même car il dégage son esprit de tout ce qu'il vit comme réalité douloureuse à supporter. Très souvent, chanter ou rapper s'accompagne d'un effet hautement cathartique. Parler est thérapeutique, reconnaît-on en relation d'aide. Consciemment ou non,

celui qui chante pour lui-même ne fait qu'exprimer des messages et sentiments en rapport avec ses observations d'une réalité, de ses conditions de vie. C'est pourquoi, dans le cadre de cette thèse, je soutiens que le rap est, en Haïti, plus une modalité d'expression de la souffrance qu'une musique engagée, c'est-à-dire celle qui accompagne de véritables mouvements de revendications et de transformations sociales. Le fait de rapper permet à l'individu de se soulager d'une souffrance et de dénoncer les causes de celle-ci, comme si le rap avait la même mission que les pratiques sociales visant à aider les individus à recouvrer leur plein épanouissement (Le Bossé, 2007).

Suivant un second point de vue, je peux dire que le rappeur chante pour des gens avec lesquels il est en relation. Deux cas de figure peuvent se présenter : il chante soit pour des gens qu'il connaît ou bien pour ceux qu'il ne connaît pas mais qui partagent, en quelque sorte, ses conditions. Le rappeur Doc Filah a révélé, au cours d'un entretien avec moi, que dans sa musique titrée *Gastwonomi lanmou*, il ne fait que reprendre des propos qu'il avait dits à des femmes avec lesquelles il a eu une relation amoureuse. Ainsi, seulement les concernées peuvent remarquer qu'il s'agit des paroles qui leur étaient adressées et chacune d'elles peut mieux situer la parole qui lui est destinée dans ce morceau de musique. Néanmoins, il n'est pas toujours nécessaire de connaître une personne pour chanter pour elle. En effet, un chanteur peut raconter l'expérience d'une autre personne sans pour autant la connaître. Par ailleurs, parler « pour » une personne ou un groupe de personnes peut vouloir signifier « défendre » sa cause, se prononcer en sa faveur. C'est ce que prétendent faire les rappeurs haïtiens qui cherchent à décrire les conditions de vie des gens les plus pauvres. Deux autres postures sont à considérer lorsque l'on essaie de déterminer à qui s'adresse les messages du rap : le rappeur peut *parler d'*une situation ou d'une personne ; il peut également *parler avec* un destinataire. Ce n'est pas nécessairement la même posture. Il change d'interlocuteur à chaque fois. Quelqu'un qui pratique un rap contestataire, il parle parfois à ceux qu'il estime être les dominants ; à d'autres moments il parle aux dominés, c'est-à-dire à ceux qui sont des exploités à ses yeux. Finalement, la rappeuse Burning semble avoir raison lorsqu'elle soutient que « l'artiste chante pour toi, pour lui et pour nous ». Elle poursuit : « *Moi qui suis une artiste, parfois quand j'écoute la musique d'un autre artiste, je sens que c'est ma vie qu'il chante. C'est comme s'il parlait de moi. C'est pareil pour une autre personne.* »

L'ensemble de ces considérations me portent à parler d'une communauté d'expérience et de sens où le rappeur décrit des réalités, exprime des messages et sentiments qui concernent également ses congénères. Dans un article publié sur la résonance biographique du rap (Lizaïre, 2014)¹⁴³, je n'ai fait mention d'aucune référence pour employer la notion de communauté d'expérience et de sens, n'ayant jusque-là découvert aucun auteur qui en parle. Mais dans mes lectures ultérieures et en participant à une journée d'étude, je suis tombé sur des auteurs qui ont utilisé des termes proches de ce que signifie ici communauté d'expérience et de sens. Au chapitre 6, j'ai mentionné le nom du philosophe haïtien E. Dorismond (op. cit., p.213) qui a utilisé le terme de communauté de souffrance. Marie-Louis Martinez (2002 : 117) parle de « communauté de sens ». Quant à lui, Ahmed Boubeker (2003), dans un livre sur l'immigration maghrébine, a employé le terme de « communauté d'expérience » dans le sous-titre. Si je mentionne ces noms ici, c'est juste pour montrer que d'autres auteurs, avant moi, ont utilisé ces mêmes termes dans d'autres contextes. Mais la notion de communauté d'expérience et de sens, telle qu'utilisée ici dans le cadre de ma réflexion, n'est pas une simple juxtaposition de ces termes. Précisément, elle doit être comprise comme un lieu où se reconnaissent des gens qui, en faisant l'expérience des situations similaires et en partageant des conditions d'existence semblables, trouvent des éléments de vérité dans ce qu'un ou plusieurs rappeurs pratiquants mettent en évidence dans leurs chansons. Par leurs messages, les rappeurs pointent du doigt le vécu quotidien des autres qui n'arrivent pas à s'exprimer à haute voix, ils font résonner les cordes expérientielles qui nouent les divers éléments de leur parcours biographique. L'extrait suivant est tiré de l'opus *Tout se may (Rien que du bluff)* du groupe Rockfam :

Mesye lekandida men di m kijan w pral aranje w/Pou w ka reyalize bèl pwomès w ap plede fè nou yo/Gad nan figi nou w ap wè dezespwa delala/Se chomaj lavichè avèk lamizè k ap touye frè nou yo (Monsieur le candidat, dites-moi comment vous comptez vous y prendre/Pour accomplir vos interminables promesses/Regardez nos visages, vous verrez le désespoir/Le chômage, la cherté de la vie et la misère détruisent nos frères)

Ces propos doivent être placés dans leur contexte : ils proviennent de rappeurs confrontés à la réalité socio-économique et politique de la société haïtienne actuelle où beaucoup de jeunes vivent péniblement des situations de chômage et de dénuement qui provoquent très souvent de la désespérance. Ils constituent aussi l'expression du desarroi d'une masse grandissante de gens

¹⁴³Je reprends ici une bonne partie de cet article.

qui semblent être instrumentalisés dans le jeu politique des gouvernants ou des aspirants gouvernants. Le rappeur avance donc des vérités sur les conditions objectives qui cadrent son existence et celle de ses congénères; ces vérités sont socialement situées, quotidiennement vécues et collectivement partagées. Elles sont valables prioritairement pour les individus concernés par les conditions et situations dont elles résultent et servent de fondement à une communauté d'expérience et de sens à laquelle le rap ouvre individuellement et collectivement un espace d'écho biographique.

L'on comprend donc que ce que dit un rappeur dans une chanson concerne son existence et le cadre spatio-temporel dans lequel celle-ci se déploie en constantes interrelations et interactions avec la vie d'autres personnes partageant de près ou de loin ses conditions socio-historiques. C'est justement pour traduire le sens que revêtent pour le collectif les récits individuels que la notion d'« écho biographique » se révèle utile. Ce terme sous-entend l'idée d'un retentissement significatif dans la vie d'un individu ou d'un groupe d'individus de tout ce qui est susceptible de le *convoquer* sur et à un moment donné de son parcours biographique. De durée très variable, ce retentissement est fonction de l'ampleur de ce qui le suscite et surtout des enjeux et circonstances qui l'accompagnent. L'écho biographique peut se définir comme la résonance – en termes de vécu ou/et de similarité d'expériences – suscitée par un objet, un geste, une action, une réaction, un lieu, un événement, ou encore un récit, une pratique sociale... dans la vie d'un individu ou d'un groupe d'individus en position d'observateur, d'acteur, d'interlocuteur ou de destinataire. L'individu trouve dans cet objet, ce geste, cette parole... un stimulus qui le fait penser soudainement ou progressivement à une ou plusieurs de ses expériences passées ou présentes ; il en tire des éléments qui font sens pour lui suivant sa condition, sa situation, son histoire, ses expériences, ses projets, voire son existence toute entière. Face au récit ou à l'expérience d'autrui, l'individu ou le groupe peut avoir l'impression que c'est une partie de sa vie qui est exposée ou que c'est de lui que *ça* parle. Selon la situation de communication, n'importe quoi peut interpeller n'importe qui biographiquement : un son, une musique, une danse, une blague, une conversation, un mot, une expression, un décor, une posture corporelle, un personnage, etc. L'écho biographique se caractérise par l'irruption dans la conscience actuelle de situations ou d'expériences dont la remémoration est suscitée par la perception et l'appropriation de tels objets extérieurs. L'individu se reconnaît dans ce qui se présente à lui, dans ce qui se dit ou dans ce qui se fait ; il

y lit une partie de sa vie, si infime soit-elle. C'est comme s'il était dans son film personnel où il se voit dans des scènes et des épisodes spécifiques. De ce point de vue, une chanson peut rappeler beaucoup de choses à une personne. C'est ce qui arrive par exemple lorsqu'on a l'impression de revivre de forts sentiments en écoutant une chanson de sa jeunesse. Même s'il s'agit d'un effet de résonance qui a lieu ici et maintenant, l'écho biographique s'articule surtout autour des faits relatifs au passé de l'individu, celui-ci étant un être d'histoires, de sensibilité et de projets.

La notion d'écho biographique me semble pertinente parce qu'elle permet de saisir à la fois la signification sociale et politique des messages portés par le rap et les liens qui relient le rappeur à son public potentiel. En principe, un rappeur est un habitant à part entière du pays dans lequel il évolue ; il est sans cesse tenaillé par une réalité sociale complexe qui l'interpelle autant qu'un professionnel du social. Puisque sa vie ne se déploie pas de manière isolée, il en partage ses conditions avec d'autres dont l'existence est traversée et travaillée par les mêmes effets de contexte. Ceci étant dit, il importe à présent de se demander comment un rappeur s'exprime en tant que sujet de et à travers sa pratique. Je propose des éléments de réponse à cette question en analysant, dans la partie qui suit, les différentes modalités d'expression de soi du sujet pratiquant.

10.3 Les figures du rappeur-sujet

A travers les différents discours qui se rapportent au rap, on peut repérer une typologie assez variable : un rap peut être festif, *bling bling*, égotrip, conscient, etc. Dans le rap festif, on traite d'amusement, des moments de plaisir que l'on tire dans les clubs devant son public ou/et aux côtés de ses amis, comme pour maintenir l'expérience des pionniers. Le rap *bling bling* est un lieu d'expression ostentatoire où, dans des vidéo-clips extravagants ou, du moins, dans des textes, le rappeur met en évidence ses bijoux en or, le plus souvent des chaînes, et des parquets de billets de dollars, véritables symboles d'une richesse conquise. Quant au rap égotrip, il exprime des messages qui visent à faire l'éloge de celui qui chante. Le rappeur semble vouloir montrer que c'est lui le meilleur à tous égards ; il parle de ses talents, de ses exploits, de ses nombreux fans, dans un souci de se faire valoir auprès du public. Il n'est pas rare de trouver dans ce type de rap des opus où des rappeurs se prennent pour l'alpha et l'oméga du rap.

Novice ou aguerri, tout rappeur semble vouloir faire valoir une espèce de droit à pousser sa pédanterie là où il l'entend, parfois en dehors de toute considération pour le bon sens. Tel rappeur affirme, par exemple, qu'il est le meilleur des meilleurs, après seulement quelques mois de promotion de sa première mixtape. Tel autre enregistre son tout premier morceau et prétend être le « papa » du rap haïtien. Toute cette pédanterie répond à la finalité de se valoriser devant ses pairs, de lancer ou de relever des défis, de s'imposer parmi la communauté des rappeurs et de réclamer du respect en tant que rappeur pratiquant. Quant au rap dit « conscient », il consiste en une sorte de réalisme social ; il décrit et dénonce ce qui, dans l'ordre des choses, constitue des entraves au bien-être collectif. Ce type de rap est beaucoup plus valorisé dans les discours portant sur la fonction sociale de ce genre musical. Il est prédominant même dans les travaux scientifiques qui y prêtent beaucoup plus d'attention et de considération au détriment des autres variantes de rap. Mais le terme de « rap conscient » mérite d'être questionné et critiqué. Quelle justification accompagne ce qualificatif ? Existe-t-il un rap qui serait « inconscient » ? Si oui, qu'est-ce qui le caractériserait ? Pourquoi le rap dit « conscient » est-il le plus valorisé dans les représentations et discours savants se rapportant à ce genre musical ? Ce questionnement peut se révéler utile dans la mesure où, en l'abordant avec un peu de recul critique, il nous permet de prêter attention au risque qui existe, pour celui qui réfléchit sur cette pratique musicale, de tomber dans le piège d'une vision réductrice, de faire des amalgames et de se contenter d'une approche facile.

A bien analyser, cette catégorie (rap conscient) provient d'un jugement de valeur qui tend à réduire le rap à sa dimension de description et de contestation sociale, sous-estimant ainsi toute variété de rap qui traite d'autres thèmes comme la valorisation de soi, l'amour, la richesse, le divertissement, les expériences banales de la vie quotidienne, etc. Ce point de vue, pour le moins péremptoire, ne peut manquer de nous induire en erreur. Il est en effet trop facile de penser que celui qui offre un rap contestataire est un individu conscient contrairement à celui qui chante sa joie de vivre, son amour pour les clubs, son plaisir à admirer des choses futiles de la vie, à la manière du rappeur haïtien Izolan¹⁴⁴ qui fait l'éloge de ses paires de baskets. Il y a là une vision manichéenne qui ne permet pas de comprendre grand-chose dans le rapport que le rappeur développe avec la musique ni dans son positionnement en tant

¹⁴⁴Écouter *Bèl Tennis* à partir du lien suivant (consulté le 20 août 2017) : <https://m.youtube.com/watch?v=kcVLnJvePdQ>

qu'individu plus ou moins autonome. Associé au rap, le qualificatif « conscient » est trop vague et arbitraire. Il ne nous permet pas toujours de situer un rappeur. Vu que c'est à partir d'une description de la réalité sociale que ce qualificatif semble devoir se justifier et que celle-ci, dans sa complexité, a des dimensions qui ne sont pas nécessairement manifestes, personne ne saurait prétendre qu'un rappeur peut avoir, en tout temps, une compréhension claire de ce qu'il décrit, dénonce ou réclame. Toute conscience de quelque chose est probablement une inconscience d'une autre chose. Comment dès lors distinguer le rap conscient de son contraire sans tomber dans une classification arbitraire ? Peut-on vraiment dire que le rappeur qui parle de ses vêtements neufs, de ses billets verts et des privilèges qu'il en tire dans la vie courante soit un individu dénué de toute conscience critique ?

Généralement, dans un même album le rappeur s'efforce de diversifier ses thèmes et de faire quelques musiques répondant à plusieurs variantes de rap. Dans ce cas, puisque l'on s'en tient à la contestation sociale comme critère de reconnaissance du rap conscient, on a beaucoup de mal à déterminer quand ce pratiquant est conscient ou pas. D'ailleurs, le public ne connaît pas nécessairement les mobiles qui sont derrière le choix d'un texte de musique. Parfois un rappeur scande un texte écrit par un auteur inconnu du public. Devant un tel cas, on peut se demander qui est « conscient », si tant est qu'il y ait lieu de parler de conscience.

De plus, un texte de rap a très souvent plusieurs co-auteurs qui n'ont pas forcément la même vision du monde, le même point de vue sur la réalité. Dès lors, il devient quasi-impossible de déterminer quel rappeur est plus conscient que d'autres. Vu que très souvent, un texte de rap vise à plaire le public, c'est-à-dire à véhiculer des messages qui puissent répondre aux goûts et attentes de celui-ci, on ne peut pas s'assurer que ce qui s'y exprime traduise exactement le positionnement de l'auteur ou du chanteur qui peut tout simplement vouloir chercher à captiver son auditoire.

On peut donc voir à quel point l'usage du qualificatif de « conscient » est truffé de difficultés. C'est pourquoi j'estime important de prendre une distance critique par rapport à ce terme. Cette précaution me permettra de mieux définir ma posture dans la perspective d'une meilleure compréhension de la manière dont le rappeur pratiquant peut investir le rap, appréhendé aussi comme un lieu de subjectivation, pour s'affirmer en tant qu'être autonome, capable de se positionner et de choisir sa voie pour faire signifier son positionnement.

Contrairement à cette idée arrêtée sur le rap, je propose de considérer tout type de rap comme un lieu où le pratiquant peut s'affirmer comme le sujet d'une parole qu'il porte en tant qu'être d'histoires, d'affects, de désirs et de projets. En d'autres termes, on peut être conscient dans la contestation comme dans l'amusement. Être conscient est plus une question de clairvoyance, de choix et de positionnement qu'une affaire de thèmes traités à travers ses morceaux de musique. Ce point de vue mérite d'être étayé ; c'est pourquoi, avant d'examiner les différentes manières d'être sujet à travers la pratique du rap, je mobilise un ensemble de travaux de réflexion disponibles en sciences humaines et sociales autour de ce qu'il convient d'appeler processus de subjectivation.

Les réflexions relatives à la notion de « sujet » s'inscrivent dans une tradition de pensée proche d'une sociologie de l'action ; elles concernent la question de la construction identitaire, un objet transversal en sciences humaines et sociales, et marchent de pair avec divers points de vue qui ont rencontré une réception favorable dans l'histoire de la pensée sociale en Europe et en Amérique du Nord. On peut situer la question de l'individu-sujet dans l'approche sociologique de l'identité, laquelle approche s'inscrivant dans la lignée théorique et idéologique du marxisme. Selon cette approche, l'identité individuelle est une représentation de soi façonnée par l'idéologie dominante dans une société donnée (Labov, 1976, cité par Dubar, op. cit.). C'est une identité aliénée ou une illusion d'identité. Car l'identité résulte de l'intériorisation de la place que les groupes minoritaires ou les couches sociales les plus défavorisées occupent dans les rapports de production ou dans les relations de pouvoir (Lallement, op.cit.). Les dominés, c'est-à-dire les éléments des couches sociales défavorisées, conçoivent leur place dans le système social de telle sorte qu'ils ne perçoivent pas l'influence des déterminismes sociaux sur leurs destinées individuelles. Au contraire, ils justifient la discrimination et l'exploitation qu'ils subissent comme si elles étaient la conséquence de leur propre manque de capacités ou de chance (Dubar, op. cit.). Aliénée, l'identité qui en résulte n'entraîne que le repli sur soi, la marginalité, l'auto-culpabilisation, en fonction du fait que l'individu ne perçoive pas les contradictions et les rapports de pouvoir qui traversent la société dans laquelle il évolue. La vraie identité émerge à partir d'une prise de conscience des contradictions sociales. Pour devenir acteur de l'histoire, l'individu doit cesser d'accepter l'identité qui lui est assignée et imposée par le système social.

Cette approche a grandement contribué à camper l'individu-acteur comme un dissident, quelqu'un qui exerce sa conscience critique pour observer le poids des déterminismes sociaux sur son devenir individuel. Elle s'accorde à un ensemble de réflexions s'inscrivant dans le champ d'une sociologie de type conflictuelle où les mouvements sociaux tiennent lieu d'objet central. Selon ce point de vue, le devenir sujet passe par des actions collectives et des mouvements sociaux qui libèrent les individus d'un pouvoir totalitaire. En constituant une force de résistance, ces individus se positionnent comme des êtres autonomes, capables de vivre, de penser et de parler en tant que porteurs de droit, des êtres libres et responsables qui prennent leur destin en main. Dans le monde francophone, Alain Touraine est l'un des sociologues qui ont grandement contribué à la mise en place d'une véritable pensée sur les mouvements sociaux, un cadre réflexif permettant de saisir la notion de sujet. Cet auteur reconnaît que depuis la rédaction de *Critique de la modernité* (Touraine, 1992), un de ses livres majeurs, il a compris que son projet principal avait été de remplacer une sociologie du système social par une sociologie de l'acteur (Touraine & Khosrokhavar, 2000 : 7) :

« Au lieu d'expliquer les conduites en fonction de la place et des intérêts des acteurs dans le système, je cherche à les évaluer au contraire comme des actes de création ou de destruction de la capacité d'action autonome des acteurs. »

Plus loin, il avance quelques éléments de définition du concept de sujet : « Je me suis d'abord battu pendant trente ans pour défendre l'idée d'*acteur*, mais aujourd'hui il me semble beaucoup plus pertinent d'insister sur l'idée de sujet, car on n'est acteur que dans la mesure où l'on se constitue soi-même comme sujet de sa propre vie et de ses actes. Il est important d'aller au cœur des choses, à la notion centrale — celle du sujet. » (Touraine & Khosrokhavar, 2000 : 113). Il existe un lien étroit entre la notion d'individu et celle de sujet : « *Le sujet, c'est le sens trouvé dans l'individu et qui permet à cet individu d'être acteur. Le sujet est la conscience du désir, du travail de l'individu pour être un acteur, pour vivre sa vie.* » (Touraine & Khosrokhavar, 2000 : 120). Dans ce travail, le sujet est d'abord considéré comme un être qui est dans le refus et dans la résistance ; il se définit par sa capacité à éloigner les forces qui menacent de l'écraser. Le sujet devient privé et clandestin dans une société totalitaire où tout est fait pour le détruire et le nier.

Dans ce cadre de pensée, il existe une relation étroite entre le devenir sujet et les mouvements sociaux. Les conditions de privation, de mépris et d'exploitation subis mènent —

mais pas toujours directement — à la conscience du sujet qui, éprouvant un sentiment d'injustice, se met en colère, prend ses responsabilités pour se défendre contre un système qui l'écrase matériellement, symboliquement et institutionnellement. Ainsi un mouvement social se définit-il comme « *rappel à soi et à la liberté créatrice d'un acteur qui lutte contre sa déshumanisation, son exploitation, sa dépendance.* » (Touraine & Khosrokhavar, 2000 : 168).

La révolte ou le combat est inhérente à la condition de sujet. Celui-ci se constitue par distanciation, dénonciation et retrait. C'est pourquoi, justement, le sujet incarne la figure du dissident. Les auteurs reconnaissent que tout individu ou tout groupe d'individus porte en lui la demande d'être reconnu en tant que sujet à part entière et que tout un chacun peut devenir sujet, lors même qu'il est coincé dans les rouages d'un système totalitaire et écrasant. L'avènement du sujet passe par une prise de conscience d'une situation de domination et d'autres influences conjoncturelles ou historiques (Chebel, op. cit.).

Cependant, il ne faut surtout pas nous éloigner des expériences personnelles de l'individu car les sujets s'affirment non seulement par des actions collectives et des mouvements sociaux mais également par leur autonomie, leur désir de vivre leur vie en êtres libres et responsables (Dubet & Wiewiorka, 1995). Car la construction du sujet ne saurait s'accomplir seulement dans et par la lutte contre les appareils de domination. Ainsi le sujet se conçoit-il comme

« le désir d'être un individu, de créer une histoire personnelle, de donner un sens à l'ensemble des expériences de la vie individuelle. Vivre sa vie, trouver en elle une référence qui éclaire les comportements particuliers plus que l'appartenance à une catégorie sociale ou à une communauté de croyances. » (Dubet & Wiewiorka, 1995 : 29).

Le sujet est celui qui se crée une place libre et cherche en même temps à abattre les systèmes qui l'accablent. Il découle d'un rappel de l'individu à lui-même, de sa volonté d'être acteur, c'est-à-dire de transformer son environnement pour étendre l'espace où il se manifeste.

Dans son essai d'anthropologie politique, François Laplantine (2007 : 8) souligne l'idée selon laquelle le sujet n'est pas un être mais un faire en situation et en devenir. Le sujet doit advenir à travers le dualisme entre la domination et la liberté, l'extérieur et l'intérieur, le politique et le psychologique. Le sujet émerge en se démarquant de sa dépendance par rapport à la culture dans laquelle il naît.

Parmi les auteurs qui ont alimenté les réflexions portant sur le concept du sujet, Vincent de Gaulejac (2009) a fait un travail très remarquable. Il définit la subjectivation comme un processus par lequel « *un individu prend conscience de lui-même et tente de se construire comme un être singulier capable de penser, de désirer, de s'affirmer* ». Il a surtout souligné la nécessité de considérer le sujet comme élément de médiation entre deux registres contradictoires et inséparables : « l'être de l'homme » et « l'être de la société ». Il précise :

« Il faut partir de l'existence de ces deux référents incontournables, deux déterminants pour comprendre par quels processus l'individu est à la fois l'incarnation de 'sa' société et un être totalement singulier, à nul autre pareil, à la fois semblable à tous ceux qui partagent sa condition et différent de tous les autres, à la fois pur produit du contexte socio-historique dans lequel il émerge et un être à part dont l'existence est incomparable, en création permanente. » (De Gaulejac 2009 :10).

Selon ce même auteur, aucun individu ne naît sujet mais chacun détient une potentialité, un ressort psychique qui le pousse à le devenir. Cette potentialité peut être mise en avant, inhibée ou contrariée en fonction des contextes dans lesquels évolue l'individu. Le sujet est ce que fait l'individu de lui-même ; il advient comme mouvement, comme tentative jamais définitivement aboutie, en remettant en cause l'identité qui lui est assignée (Gaulejac 2009 : 52). Il se définit dans l'invention de soi, à partir de ce qu'il est. Cet auteur propose un cadre réflexif opérationnel qui permet de mieux situer le concept de sujet ; il y établit une typologie : il parle du sujet social, sujet existentiel, sujet réflexif et sujet acteur. Le sujet social fait référence à ce qui, dans la constitution de l'individu, relève de l'univers social, culturel, économique, institutionnel, relationnel, etc. De même, le sujet existentiel est une dimension relative à l'univers de l'inconscient, des pulsions, du désir, des fantasmes, de l'imaginaire, etc. C'est le sujet désirant, confronté au désir de l'autre qui contribue à le produire et/ou à l'assujettir (De Gaulejac 2009 : 25). Le sujet réflexif s'exprime sous un registre cognitif ; c'est celui qui pense, réfléchit sur ses conditions, développe une certaine maîtrise de son rapport au monde et porte une parole sur divers aspects de son existence. Enfin, le sujet acteur est celui qui opère des actions concrètes en vue d'atteindre un ou des buts précis. Il pose des actes, il est le producteur de sa vie. En d'autres termes, le sujet acteur fait de sa vie une œuvre, pour reprendre cette belle formule à propos de laquelle Michel Fabre (2004) nous a proposé une réflexion bien ficelée.

La réflexion que je propose concernant le rappeur-sujet ne s'éloigne pas de ces jalons théoriques. Au contraire, ceux-ci cadrent mes analyses sur les différentes modalités d'affirmation de soi du sujet à travers la pratique du rap. Eu égard aux diverses considérations théoriques ci-dessus mises en évidence, je comprends que le rappeur pratiquant peut être sujet de diverses manières. Je tente de le montrer en axant mes analyses sur des textes de rap et des données d'entretien collectés auprès des rappeurs dans le cadre de ce travail de thèse. J'accorde une attention particulière aux modalités d'expression de soi à travers les textes de rap et aux objectifs poursuivis par les rappeurs en cherchant leur voie dans le rap. Les matériaux recueillis me permettent de dégager trois profils de sujet dans le rap haïtien : le hâbleur, l'opportuniste et le dénonciateur. D'entrée de jeu, je voudrais apporter deux éléments de précisions. Premièrement, les deux premiers termes ne sont pas du tout utilisés ici dans leur sens péjoratif. Deuxièmement, il n'existe pas nécessairement une limite étanche entre ces différents types de rappeurs-sujets ; ils ne s'excluent pas totalement. Très souvent, l'opportuniste affiche des caractéristiques du hâbleur ou du dénonciateur. A des moments différents, un rappeur peut se présenter comme un hâbleur, un opportuniste ou un dénonciateur. Il est très difficile de trouver des rappeurs qui présentent des caractéristiques d'un seul type. Voici quelques particularités que l'on peut reconnaître à chacun des types de sujets évoluant dans le rap.

Le hâbleur est celui qui n'a de cesse de se mettre en avant dans ses textes, ses vidéos-clips ou à travers d'autres situations de la vie courante. Il parle de ses talents et atouts, de ses expériences fructueuses, de ses aventures amoureuses ou de ses prouesses machistes, de ce qui lui procure du plaisir, de sa maîtrise des règles de la rue ou du ghetto, etc. Il est parfois un jouisseur qui fait étalage de ses exploits dans le rap, dans les clubs ou dans des boîtes de nuit. Le hâbleur met en évidence tout ce qui, selon lui, peut le rendre visible suivant la dynamique et les tendances du marché du rap. Il choisit parfois des titres choquants, tient des propos osés qu'il estime captivants, exhibe des marques de vêtements, de voitures et d'autres objets dans le souci de paraître et de *faire du hit*.

La figure du hâbleur répond à un mode de subjectivation très fragile parce qu'il peut facilement basculer dans l'aliénation, dans une sorte de fétichisme qui l'empêche de regarder sa réalité en face, de considérer des paramètres-clés de ses conditions d'existence. Certains peuvent y voir, à raison, l'expression d'une aliénation, d'une illusion de soi. Mais il n'y a pas que cette manière d'interpréter la posture du hâbleur. Celui-ci se présente également comme le

sujet d'une parole qu'il porte sur lui-même en tant que membre d'une société haïtienne de carences. N'étant pas neutre, cette parole le révèle dans ses fantasmes et imaginations. Et c'est là où il est possible de saisir la manière dont il se constitue comme sujet à part entière. Car le hâbleur peut tout aussi bien parvenir à développer une certaine conscience de la réalité globale dans laquelle il évolue et à faire des choix quant à sa manière de se positionner dans la pratique du rap. Prenons un exemple : en évoluant dans la pauvreté, certains rappeurs haïtiens s'acharnent à imiter des homologues étrangers en montrant dans leurs vidéo-clips des maisons et voitures de luxe, des pluies de billets verts, des femmes presque entièrement nues à leur disposition. Conformément à cette image, dans *I swear to God*, le rappeur Izolan affirme, avec ferme assurance, qu'il deviendra millionnaire dans un pays pauvre où l'on hésite à dire qu'il existe une industrie musicale. Contraste ! Le sociologue Thomas Sauvadet (47mn 47s ; 53mn45s), dans *Les clippeurs*¹⁴⁵, un documentaire réalisé par Dimitri Danvidé et Thomas Romain, interprète ce fait en termes de fantasme de la richesse où le rappeur surjoue son côté viril pour compenser une sorte d'indignité. Par ce mécanisme inconscient, le hâbleur saisit une victoire sur sa misère matérielle et l'affiche à qui veut l'entendre et le voir. Ses musiques ou ses vidéo-clips lui permettent de se projeter et de se voir dans une vie qu'il souhaite être la sienne tandis qu'il évolue dans un système socio-économique où tout semble le contraindre à la pauvreté et à l'invisibilité sociale. Il se positionne comme sujet au moins dans ses projections. C'est un sujet du désir qui est confronté à la douloureuse réalité de manque, de blocage¹⁴⁶ empêchant à des millions d'Haïtiens de trouver leur voie, de vivre dans des conditions adéquates. Le sujet se projette dès lors dans un lieu où il peut faire ce que, dans la réalité, il n'a pas les moyens de faire. C'est dans cette projection même qu'il s'affiche comme sujet désirant, capable de signifier ce qu'il souhaite pour lui-même en tant qu'il est dans une quête permanente de bien-être.

L'opportuniste est celui qui, au moyen du rap, cherche à faire quelque chose de sa vie. Il se rend compte de ce qu'il veut pour lui-même, il se représente dans un projet d'avenir dont la réussite est intimement liée à sa pratique de rappeur, dans un contexte d'abandon social. En d'autres termes, l'opportuniste sait qu'il veut gagner quelque chose en s'exerçant dans le rap ; sa pratique artistique est un tremplin pour accéder à une certaine réussite matérielle très

¹⁴⁵Voir le lien suivant (consulté 29 octobre 2015) : <https://www.youtube.com/watch?v=5F97q6lfJPI>

¹⁴⁶ A ce sujet, l'opus *Blokis* du chanteur Wanito est peut-être le titre le plus expressif et descriptif de ce climat de blocage de toutes sortes qui entravent l'épanouissement individuel et collectif dans la société haïtienne.

hypothétique mais envisageable. Certains pratiquants se conçoivent plus comme des entrepreneurs qu'en tant que rappers. Ils cherchent des portes de sortie à travers la pratique de ce style musical très prisé. Ils font un rap qui soit « commercial », c'est-à-dire ce rap-là qui, répondant aux exigences du marché, connaît une divulgation relativement grande grâce aux médias. Les entrepreneurs du rap veulent aussi devenir des producteurs ou managers épaulant des jeunes rappers. Le rap est à leurs yeux un vrai lieu où l'on peut chercher sa réussite matérielle, à condition de comprendre les logiques du secteur. Pour réussir, cet entrepreneur va chercher à maintenir un rapport cordial et marchand avec les acteurs des médias (radios et télévisions) afin de faire rouler ses musiques et vidéos ; d'abord il produit un rap que ceux-ci peuvent juger sinon attrayant et entraînant du moins non embarrassant. Ensuite, il se décide très souvent à donner un peu d'argent à des animateurs¹⁴⁷ de radio ou/et de télévision pour que ses musiques ou ses vidéo-clips passent plus fréquemment que d'autres. Par là même, il gagne en popularité. Plus il est célèbre, plus il a la chance de dénicher des contrats de publicité ou d'être côtoyé par des hommes ou femmes politiques en mal de popularité. Alors, il connaît une certaine réussite. Le souci de ce modèle de rappeur, c'est de toujours « faire du hit » pour « péter plafond », selon des expressions très courantes dans le monde du rap haïtien.

Nombreux sont des jeunes qui se lancent dans le rap parce qu'ils espèrent y récolter, eux aussi, une certaine réussite. Ils écoutent la radio, visionnent les vidéo-clips, voient des images de la réussite — prétendue ou réelle — de quelques aînés ; ils pensent pouvoir un jour rencontrer du succès aussi. Ils ont un motif d'encouragement à cela : ils constatent que des rappers issus des quartiers pauvres, comme eux, sont devenus de vraies superstars en Haïti, des professionnels du show-business qui sont présents à la radio et à la télévision. Même si dans la grande majorité des cas cette réussite des rappers haïtiens n'est qu'apparente et illusoire, elle influence des jeunes fans qui pensent pouvoir connaître du succès à leur tour. Albert Bandura

¹⁴⁷ Sur le marché musical haïtien, il semble que pour obtenir une grande diffusion d'un morceau de musique, d'un album ou d'un vidéo-clip, la stratégie la plus courante soit de donner de l'argent à des animateurs d'émissions qui ont une grande écoute. On paye pour faire rouler sa musique ou ses vidéos, sinon l'œuvre peine à connaître une diffusion massive lors même qu'elle serait de qualité. Presque tous les rappers rencontrés dans le cadre de cette thèse ont souligné cette question cruciale qui s'est révélée comme une de leurs préoccupations majeures. Rey G est même amené à parler d'une « lutte d'argent » et d'influence : l'artiste ou le groupe qui a le plus d'argent et d'influence voit ses opus, albums et vidéo-clips tourner à longueur de journée sur les stations de radio et les chaînes de télévision les plus populaires. Les animateurs ont tendance à confirmer ce fait lorsque l'on considère que, dans l'après-midi du samedi 12 mars 2016, au cours d'une émission diffusée sur les ondes de la radio Caraïbe FM, l'animateur invite le public à se déplacer en masse pour aller acheter un album alors fraîchement sorti du rappeur Fantom. Il soutient que si le public n'achète pas l'album, il ne pourra trouver de l'essence à mettre dans sa voiture pour venir animer l'émission.

(cité par Hansenne, 2007 : 161) a souligné l'importance de ce qu'il appelle les renforcements vicariants dans l'apprentissage par observation et imitation : quand on observe un individu qui se fait récompenser pour un comportement, on a tendance à vouloir adopter ce même comportement. On peut observer ce même mécanisme dans le rapport qu'entretiennent les fans avec les vedettes du rap. Pour beaucoup de jeunes évoluant dans des quartiers pauvres des villes haïtiennes, dans un contexte de grande précarité et d'abandon social, le rap peut paraître comme une porte de sortie. Cette vision du rap se renforce d'avantage lorsqu'ils observent que des rappers ont effectivement rencontré un certain succès. Les rappers « à succès » se font connaître et reconnaître, trouvent des sponsors, gagnent un peu d'argent, ont la possibilité de voyager à l'étranger, etc. Nombreux sont des jeunes qui voient dans le rap ou dans la musique en général un moyen de trouver un visa pour quitter Haïti, dans un contexte de misère où prédomine un imaginaire de partance. Il faudrait peut-être écouter le groupe Anbasad Camp dans *New York* où il exprime une réalité :

« *M gen manman m New York/M gen papa m New York/M gen tout fanmi m New York/Mwen pa nan gem nan pou viza. (Ma mère, mon père, tous les membres de ma famille vivent à New York. Je ne fais pas de rap pour avoir un visa.)*

L'argument de ce rappeur est clair : comme tous les membres de sa famille, il a la possibilité de vivre à New York ; pas la peine de faire du rap pour chercher à obtenir un visa américain comme certains le font souvent. Un visa est ici le symbole par excellence d'un débouché obtenu au moyen du rap, dans un ordre biographique affligeant où *partir* se présente comme l'une des meilleures options que peuvent envisager des jeunes Haïtiens.

Doit-on considérer comme un non-sujet l'individu qui répond au profile du rappeur opportuniste, c'est-à-dire celui qui pratique le rap pour trouver de quoi améliorer ses conditions matérielles ? Cette question mérite d'être abordée sérieusement. Car la tendance est grande de considérer le rappeur qui se réclame d'un rap-business comme quelqu'un qui fait le jeu du marché musical — ou du système capitaliste en général —, ce qui enlève toute possibilité pour cet acteur d'adopter une posture critique à travers sa musique. Ce point de vue provient d'une vision réductrice où l'on tend à considérer comme non-engagée, conformiste voire complice toute musique jugée non contestataire.

Mais celui qui se sert du rap pour chercher une réussite matérielle est un individu qui se rend compte de ses difficiles conditions d'existence et qui tente de faire quelque chose de sa

vie, de lutter pour ne pas succomber sous le poids de la misère sévissant dans l'espace socio-économique où il évolue. Certes, le rappeur opportuniste peut être contraint de répondre à une logique mercantile, empêtré qu'il est dans les rouages d'un marché musical rachitique où la réussite matérielle est vraiment peu probable. Il peut même être porté à ne pas pouvoir saisir la manière dont le système politique haïtien le contraint à la précarité et, donc, à entrer dans des compromis voire dans des compromissions qui l'empêchent d'être autonome. Cependant, doit-on dire pour autant que ce rappeur subit totalement ses conditions, n'en a aucune conscience et ne met aucune stratégie en place pour échapper à la brutalité de ce système écrasant ? Ne peut-on pas y voir également un sujet acteur qui, conscient de ses choix, cherche à transformer ses conditions ? La question de subjectivation à travers le rap exige beaucoup plus de prudence qu'on ne le pense ; pour être bien posée, elle mérite un travail incessant de recul et d'analyse.

Le dénonciateur est celui qui, selon l'ordre biographique prévalant là où il évolue, trouve de pénibles faits et réalités à dévoiler et à condamner. Il prend ce qui lui est insupportable et le met en chanson de telle sorte que les problèmes vécus au quotidien puissent être portés aux oreilles de ceux qui devraient les résoudre. Le dénonciateur se présente comme un observateur avisé, un citoyen sensible à la « bonne marche » de la société où il déploie son existence. Ainsi touche-t-il tout type de questions. A sa manière, il aborde des problèmes liés à l'éducation, à la santé, à l'emploi, à la justice sociale, au loisir, à l'environnement, etc. Dans le rap haïtien, le dénonciateur aborde des questions inhérentes à la dynamique politique d'une société qui n'a de cesse de générer désastres et frustrations. Sa musique est communément qualifiée de « rap conscient » dans le langage courant. Le dénonciateur représente la figure du dissident puisqu'il met l'accent sur les problèmes générés par le système politique ainsi que les agissements néfastes des acteurs¹⁴⁸. C'est l'une des raisons pour lesquelles le rap contestataire occupe une place prépondérante dans la littérature scientifique portant sur ce genre musical, au détriment des autres types de rap qui semblent être relégués au second plan. Il est en effet plus facile de considérer comme un acteur conscient celui qui conteste des aspects du fonctionnement d'un système socio-politique engendrant pauvreté, précarité, inégalité et inexistance sociale,

¹⁴⁸ Le groupe Wòklò offre un parfait exemple de cette mise à l'index à travers son titre *Lonje dwèt sou yodans* lequel il fustige ceux qui sont responsables, selon lui, des maux d'Haïti. Voir le lien suivant (consulté le 19 août 2017): <https://m.youtube.com/watch?v=RJCebgiqE2E>

colère¹⁴⁹ et desespoir. Ainsi ce genre musical a-t-il tendance à être considéré en des termes qui le rapprochent d'un mouvement social, celui-ci étant « l'expression des populations situées du mauvais côté des rapports de force » (Mathieu, 2004 : 20). Il est un moyen par lequel les sans voix se font entendre, un haut parleur qui fait résonner les vicissitudes de l'existence des plus faibles (Milon, 2004). Le dénonciateur incarne la figure du sujet réflexif dans la mesure où il observe ses conditions objectives et médite sur diverses facettes de la re-production des problèmes qui affectent le bien-être collectif.

Il est difficile d'exprimer des réserves face à ce modèle de subjectivation, tellement le dénonciateur paraît réfractaire et catégorique dans ses textes. Pourtant, le risque est grand de se tromper concernant le sujet-dénonciateur. Particulièrement, deux considérations s'imposent lorsque l'on tente d'interroger ce type spécifique de rappeur-sujet. *Primo*, à certains moments le dénonciateur peut tout aussi bien se fourvoyer dans ses actions, il peut manquer de clairvoyance ou ne pas pouvoir bien discerner les aspects importants de la réalité ou des problèmes qu'il dénonce. Il peut se contenter de dénoncer strictement dans l'intention de garder sa réputation de « rappeur conscient ». Au chapitre précédent (voir le point 9.3), j'ai souligné le danger qu'il y a pour un rappeur de se laisser pervertir dans sa pratique. En effet, en dénonçant, il peut entrer dans des compromis qui le rendent moins autonomes dans son positionnement, d'où le risque d'être assujéti au lieu de rester un sujet libre. Auquel cas, le rappeur ne parvient pas à être conscient de son assujétissement ni, encore moins, à en faire une analyse. Il devient un non-sujet qui se laisse dominer dans sa pratique. *Secundo*, il est même trop facile de faire des amalgames ou/et des raccourcis qui empêchent de réfléchir sérieusement sur les enjeux et significations du rap dans la société haïtienne. L'une des simplifications les plus courantes consiste à toujours prendre le rap dit « conscient » pour une musique engagée et, donc, à lui confier une mission qu'il ne parvient pas à assumer : enclencher un mouvement de changement social en Haïti. Dans le dernier point qui va suivre, je vais aborder ce rapprochement pour ensuite proposer une autre lecture de ce que l'on se complaît très souvent à appeler « musique engagée » en Haïti.

¹⁴⁹A ce propos, l'opus *Pèp la fache* du groupe mystic 703 est très expressif. Voir le lien suivant (consulté le 19 août 2017): <https://m.youtube.com/watch?v=L8fJEP-0wk>

10.4 Engagement ou *dégagement* ?

Autour de la fonction politique du rap haïtien

« *C'est beaucoup moins inquiétant de parler du mauvais temps en chantant.* »

(Michel Sardou, *En chantant*).

A l'échelle internationale, le rap dit « conscient » a suscité un grand intérêt dans les milieux intellectuels et académiques parce que, entre autres, il est apparu comme le vecteur d'une parole significative concernant les conditions d'existence de ses pratiquants, dans divers contextes socio-historiques et politiques. Cette variante de rap semble révéler trop de vérités sur la dynamique biographique des rappeurs et des fans de rap pour ne pas être prise au sérieux. C'est pourquoi il fait l'objet d'une attention particulière depuis trois décennies. Lorsqu'il n'est pas explicitement qualifié de « conscient », ce rap est désigné, de manière plus ou moins implicite, comme une musique engagée qui aurait une fonction hautement politique dans les sociétés où il se développe. Dominant dans la littérature scientifique relative à ce genre musical, ce point de vue fait l'objet, depuis quelques années, d'une critique qui peut contribuer à alimenter les débats.

Mathias Cardet (2013) est l'un des auteurs qui ont tenté de s'attaquer à cet angle de vue et, donc, au confort intellectuel procuré par celui-ci, dans son texte polémique *L'effroyable imposture du rap*. L'auteur dénonce un discours sous-jacent, faussement révolutionnaire, qui accompagne le rap en particulier ou, plus largement, la culture urbaine dont ressort ce genre musical. Ce dit discours consiste à penser que « le hip-hop peut changer les choses ». Selon Cardet, loin d'être une musique révolutionnaire, comme on tend souvent à le croire et à le faire croire, le rap, depuis son émergence, ne fait que détourner les colères et revendications des jeunes défavorisés en les noyant dans l'industrie de divertissement. Il a souligné l'émergence

du go-go¹⁵⁰ comme une musique révolutionnaire qui a été vite éclipsée par l'establishment américain. Entre le go-go et le rap, il y a une différence idéologique fondamentale. Soutenu par la force des réseaux de la gauche branchée new yorkaise, le rap, économiquement viable sur le plan musical, a été promu au détriment du go-go. Mathias Cardet (2013 : 66) fustige le rap qui, selon lui, conduit à l'auto-mythification et à la victimisation perpétuelle d'une jeunesse immigrée (en France) :

« Au final, et de manière sournoise, c'est bien l'idéologie du fric qui sortira victorieuse, l'argent étant l'élément indispensable à l'accomplissement du having fun dans une société moderne. Le rap devenant potentiellement l'outil le plus efficace de la conversion au matérialisme libertaire le plus crasse. »

Dans le rap il dénonce le machisme, l'apauvrissement du langage et de la pensée, l'apologie de la culture du ghetto où prédomine le culte des armes, de la violence, de la consommation de la drogue, de la prison, etc.

L'imposture du rap s'exprime clairement à travers cet extrait :

Le rap est « l'aboutissement d'un processus ayant débuté en 1963. Soit l'accomplissement d'un marxisme libertaire et révolutionnaire issu de la collusion d'organisations noires contestataires avec la gauche marcusienne. Coopté historiquement par l'establishment et la mafia new yorkaise, porté par une élite libéralo-libertaire, bénéficiant du génie musical de ses anciens, le rap va, suite à l'essoufflement de la Blaxploitation, prendre le relais et achever une révolution idéologique. Un ultralibéralisme du pauvre derrière lequel se cache l'industrie du divertissement. Une émancipation conduisant à vouloir sa part de gâteau. Et non à le détruire. Il n'a donc jamais été détourné par le Grand Méchant Capital. Il est le Grand Méchant Capital. Drapé en haillons. Du coup, ce que le rap va devenir n'est que la suite logique de ce processus. » (Cardet, 2013 :72-73).

Cardet soutient donc que le rap aboutit à une « déconscientisation » politique à travers l'apologie de l'ultralibéralisme et de l'individualisme.

Loin de moi l'idée de penser que le regard de Mathias Cardet sur le rap et sur la culture hip-hop soit forcément dénué de tout préjugé et de toute aversion envers ce genre musical ! Mais, du moins, reconnaissons que cet auteur a le mérite de nous inviter à être prudent quant à

¹⁵⁰Le go-go est un autre courant musical qui, puisant ses racines dans la marche de Washington de 1963, a été créé par les Afro-Américains (Cardet, 2013 : 60-62).

notre manière d'envisager le rap ; ses points de vue peuvent bien nous inciter à prendre du recul pour apercevoir et questionner nos idées arrêtées concernant la fonction politique du rap. Personnellement, j'avoue que la prise de connaissance des idées de cet auteur¹⁵¹ m'a poussé à reconsidérer ma manière de voir le rap et à approfondir mes lectures sur ce que l'on appelle ordinairement une musique engagée pour ensuite mieux me positionner dans mon travail de réflexion. Dans cet exercice réflexif, je n'ai pas pu m'empêcher d'interroger la dimension d'engagement du rap : à quelles conditions peut-on parler de « musique engagée » ? Le rap haïtien, remplit-il ces conditions ? Comment saisir le sens d'une musique dite « engagée » en Haïti, eu égard à ses critères de reconnaissance — tels qu'ils peuvent être décelés à travers le discours et la pratique des acteurs — dans le contexte socio-économique, politique et culturel d'Haïti au cours des trois dernières décennies écoulées ?

Ce questionnement m'intéresse et j'estime nécessaire de le placer dans un cadrage théorique connu en sciences humaines et sociales. En effet, une réflexion concernant une musique « engagée » ne saurait faire l'économie des points de vue déjà bien étayés dans le champ de la sociologie de l'action collective. En considérant un tel fait, j'ai compris la nécessité de consulter ce qui existe en termes d'élaboration théorique sur la question de l'engagement à travers l'art en général et la musique en particulier afin de mieux situer mes idées par rapport aux divers discours (savants) qui se sont établis en la matière. Chemin faisant, il m'a semblé nécessaire de soumettre à mes analyses non seulement une variante du rap haïtien, en l'occurrence celui qui, localement, est qualifié de « conscient », mais également la « musique racine », sachant que ces deux genres musicaux — bien évidemment, aux côtés d'autres productions¹⁵² musicales difficilement classables — constituent la base de ce que l'on est si souvent enclin à désigner comme une « musique engagée » dans l'Haïti de l'après 1986.

¹⁵¹Je souligne, en passant, que l'on peut visionner sur Youtube un ensemble de conférences et d'interviews données par Mathias Cardet au sujet de l'imposture du rap. Je cite particulièrement cette présentation que l'on peut visionner à partir du lien suivant (consulté le 6 janvier 2016) :

https://www.youtube.com/watch?v=4U_hFAOn8qY et cette interview accordée à Meta TV sous le titre de « *Le rap game et la dissidence passés à la loupe* » le 31 octobre 2014. Cette interview est accessible à partir du lien suivant (consulté le 7 janvier 2015) : <https://www.youtube.com/watch?v=umCmwPueqOw>

¹⁵² En Haïti, au cours des quatre dernières décennies, beaucoup de musiciens — dont les productions sont souvent considérées comme des « musiques engagées » de par le contenu de leurs messages — ont gagné une grande renommée. Par exemple, on peut citer Ti Manno, Manno Charlemagne, Les Frères Parent, Beethova Obas, Emeline Michelle, John Stev Brunache, Bob Bovano, Farah Juste, et, plus récemment, Bélo, Jean Jean Woosvelt, etc. Leurs œuvres n'appartiennent ni au rap ni à la musique racine mais elles s'inscrivent dans une perspective de description et de réprobation des modes d'existence et des comportements favorables à la genèse d'un sentiment de mal-être partagé.

Cette posture me permet de poser un regard plus nuancé sur la production musicale haïtienne de cette période et de dégager une piste de compréhension suffisamment opérationnelle pour saisir le sens de la musique contestataire en Haïti. Dans cette posture réflexive, j'accorde une grande importance aux principales caractéristiques de l'ordre biographique qui prévaut actuellement en Haïti et base mes analyses sur le contenu des textes de musique pour mieux appuyer mon point de vue.

Dans une revue de littérature portant sur la « musique engagée » ou « musique militante », il y a un concept qui se révèle très récurrent, c'est celui de mouvement social. On établit un lien clair : une musique dite « engagée » est conçue comme une dimension importante d'un mouvement social car elle devrait traduire les revendications et aspirations d'un groupe ou de plusieurs groupes d'individus posant des actions concertées en vue de réussir un projet politique commun ; la musique engagée s'inscrit dans le cadre de celui-ci et devient le son qui accompagne l'action des individus concernés dans leur lutte pour le changement.

Pour les besoins de mes analyses, je vais tenter de regarder de près les critères permettant de reconnaître un mouvement social qui, comme la notion d'action collective, peut être appréhendé en tant qu'« *action concertée de un ou plusieurs groupes cherchant à faire triompher des fins partagées* » (Fillieule & Péchu, 1993 : 9). On peut identifier trois composantes fondamentales d'un mouvement social (Mathieu, op. cit., p.17-24). D'abord, il a une dimension collective. On aurait du mal à comprendre qu'un individu isolé se prétendant militant déclenche et mène à lui seul une lutte pour changer un système social qu'il estime délétère. Un mouvement social est plutôt l'apanage de groupes organisés qui, ralliés autour d'une cause commune, définissent des stratégies pour permettre à une collectivité de triompher. C'est pourquoi d'ailleurs les termes de « mouvement social » et d'« action collective » sont utilisés de manière interchangeable. Ensuite, tout mouvement social se fonde autour d'un conflit. L'auteur précise :

« le recours à l'action collective comporte en effet une dimension conflictuelle, une relation d'opposition, d'antagonisme et de confrontation avec un adversaire plus ou moins clairement identifié (le patron de tel entreprise ou 'le capitalisme en général', tel leader politique ou 'le racisme', etc) »

(Mathieu, *ibid.*, p.24). Un mouvement social s'oriente enfin vers le changement social. Les acteurs qui mènent un mouvement social revendiquent la transformation d'un monde dont ils ne sont pas satisfaits ou cherchent à préserver celui dans lequel ils évoluent en luttant contre ce qui menace de le dégrader.

Ces critères étant identifiés, on se demande si le rap haïtien peut être envisagé en tant que mouvement social. Pour mieux alimenter la réponse, ne serait-il pas pertinent de considérer le point de vue des rappeurs pratiquants eux-mêmes concernant ce qu'ils pensent pouvoir désigner comme un rap engagé ?

Dans l'ensemble, on peut déceler dans le discours des rappeurs pratiquants une vision de l'engagement plus ou moins conforme à ce qui s'établit dans les réflexions portant sur l'action collective. Un rap engagé se conçoit comme un outil de changement social. C'est un « rap social » parce qu'il est orienté vers la politique à but non lucratif. Par le biais de ce rap, on fait passer des messages et l'on pose des actions pour contribuer à faire advenir un changement dans l'état actuel des choses. Il véhicule les revendications et aspirations de ses pratiquants ; il est un outil à utiliser dans la lutte contre l'injustice sociale, la corruption, la délinquance, la dégradation de l'environnement, la mauvaise gestion des affaires d'Haïti. Au moyen d'un rap engagé, des rappeurs prennent position pour se faire suivre par des gens qui se rassemblent autour d'une noble cause. Par là même, le rappeur devient un agent incontestable dont l'action favorise un ensemble de changements au bénéfice de tous. Conçu de la sorte, le rap engagé exprime son penchant pour le bien-être collectif. C'est, du moins, ce qu'il y a de commun dans la vision développée par des rappeurs rencontrés autour d'un rap qui serait engagé, une musique qui devrait servir à défendre la cause des plus pauvres. Le rappeur 27 qui se réclame d'un rap engagé, identifie une condition *sine qua non* de l'engagement : « *pour faire du rap, il faut avoir des connaissances, la capacité d'observer, de faire des analyses sur les conditions de vie des gens. Il faut avoir la capacité de connaître quel traitement un être humain devrait avoir.* »

C'est pourquoi avant d'écrire une chanson, ce rappeur prend l'habitude de se faufiler dans le tréfonds de plusieurs quartiers précaires de Port-au-Prince, de visiter les marchés dans des zones défavorisées pour faire des observations lui permettant de mieux déterminer le contenu des messages à véhiculer.

A l'instar des analyses d'Ève Lamoureux (2009) autour de l'art engagé dans le contexte québécois, je peux dire que les rappeurs haïtiens abordent le rap selon deux grandes orientations. D'une part, le rap engagé devrait avoir une dimension sociopolitique, c'est-à-dire qu'il devrait prendre la forme d'une manifestation dans l'espace public, un mouvement de ralliement qui mobilise le plus d'individus possible, dans un élan critique et subversif, dont l'objectif principal consisterait à provoquer une prise de conscience et une responsabilisation des acteurs (Lamoureux, 2009 : 130). D'où le recours fréquent à la notion de « rap conscient » dans le discours des rappeurs haïtiens. Le rap conscient aurait pour fonction de décrire et de dénoncer ce qui entrave le bien-être collectif, de réclamer un mieux-être pour les citoyens. Selon cette conception, le rap engagé est appréhendé comme un moyen de lutte visant à apporter des changements au niveau des institutions étatiques en Haïti.

D'autre part, l'engagement par la musique rap comporte une dimension personnelle où l'acteur doit faire preuve de respect des valeurs de la personne, d'authenticité, de congruence ou/et de cohérence entre ses sensibilités sociales et sa pratique artistique. Lamoureux (ibid.) a souligné que la lutte sociale et politique n'est pas ce qui prime dans cette conception de l'engagement. Ses analyses ont rencontré des éléments de confirmation dans le discours des rappeurs haïtiens que j'ai rencontrés. A travers ce qu'ils expriment, en effet, ils laissent comprendre que la pratique d'un rap engagé exige de la part de l'acteur une intégrité et une concordance entre les valeurs. Le rappeur « conscient » ou « engagé » est celui qui garde sa position. Il ne doit pas montrer de décalage entre ce qu'il prône et son comportement. C'est là un défi majeur qu'il doit s'évertuer à toujours relever de peur de perdre la face. S'il laisse dénoter une contradiction entre sa pensée, sa parole et son action, il passe carrément pour un imposteur. Ève Lamoureux (2009 : 131) a insisté sur l'articulation des trois composantes incontournables de l'engagement d'un artiste : « *penser ce que l'on dit ; dire ce que l'on pense ; faire ce que l'on dit. Dans le cas contraire, l'engagement se transforme en "langage [qui] ment"*. »

Il y a toutefois un élément de différence entre les constats relatés par l'auteure à propos de la conception des artistes québécois concernant la notion de l'engagement et celle des rappeurs que j'ai rencontrés dans le milieu haïtien. Si les premiers conçoivent l'art engagé soit dans sa dimension personnelle ou sociopolitique, tous les rappeurs haïtiens le voient selon ces deux perspectives. Tous présentent une vision cohérente de ce que pourrait être un rap engagé en

Haïti. Mais tous ne prétendent pas pratiquer ce rap-là. Ils disent comment devrait être le rap engagé sans pour autant débattre autour de la pratique effective de ce type de rap en Haïti. La question de la pratique du rap engagé en Haïti s'est révélée très complexe au cours de mes entretiens. Adressée à celui qui prétend faire un rap engagé en Haïti, elle peut susciter de la culpabilisation, un sentiment d'inefficacité, l'évocation des obstacles de tous genres empêchant au rap de déboucher sur un changement social en Haïti, un résultat tant souhaité.

A la lecture de l'ouvrage d'Ève Lamoureux (2009 : 132-134), j'ai surtout retenu quelques caractéristiques propres à un art engagé. Premièrement, on peut y dénoter une mise en avant de la subjectivité de l'artiste, un refus de la neutralité¹⁵³ et un intérêt artistique qui ne se résume pas aux dimensions esthétiques de l'art. En outre, l'artiste ne doit pas simplement être attentif à lui-même. Il doit s'intéresser à la société, aux gens qui l'entourent et aborder des questions qui l'interpellent. Deuxièmement, l'art engagé met l'acteur en demeure de défendre une certaine perspective sur le monde, de définir sa conception du politique. Troisièmement, l'engagement d'un artiste dépend, entre autres, de son attitude, de son attention, de son ouverture aux autres, etc. Quatrièmement, l'art militant ou engagé contraint l'acteur à s'allier à un collectif de telle sorte qu'il puisse avoir une influence effective.

Ceci étant dit, revenons-en à la problématique complexe de l'engagement par le rap dans le contexte haïtien. En considérant divers critères de définition de l'action collective, on ne peut nullement affirmer que le rap haïtien, dans toute son histoire, soit associé à un quelconque mouvement social. Si les rappeurs, les adeptes du rap et certains professionnels de la presse parlent souvent de « mouvement rap », la nature de celui-ci reste à préciser. Le rap haïtien n'a contribué, jusqu'à date, à aucune action collective concertée en vue d'un changement dans les conditions d'existence des gens. En d'autres termes, les rappeurs dits « conscients » ne se sont jamais engagés dans un mouvement collectif, sur la base des intérêts en commun, pour poser des actions concrètes dans l'espace public afin de provoquer, en Haïti, un changement dans l'ordre des choses. Certes, ce changement est souhaité, réclamé¹⁵⁴ voire parfois espéré. Du moins dans quelques textes de musique, certains rappeurs haïtiens expriment leur désir de voir un pays différent, où les Haïtiens puissent enfin mener une vie

¹⁵³ C'est ce que traduit, par exemple, cette phrase devenue célèbre de Youssoupha en featuring avec Ekoué, Monsieur R, Tunisiano & Aketo dans *Menace de mort* : « Qui peut prétendre faire du rap sans prendre position ? »

¹⁵⁴ L'opus très populaire du groupe Masters, *Chanjman*, en est un exemple classique.

convenable. Toutefois les souhaits et les beaux rêves ne suffisent pas ; le changement social ne s'obtient pas nécessairement à coups de *beats* et de *flows* réfractaires, si bien rimés qu'ils soient, lors même qu'ils contiennent une forte dose de bonne intention, de volonté, de courage et d'entêtement. Encore faut-il savoir identifier ceux avec qui on est en conflit et pouvoir allier force et stratégie dans la poursuite de ce but si difficile à atteindre

Dans les lignes ci-dessus, j'ai souligné l'importance de la dimension conflictuelle d'un mouvement social. Or, il est très difficile d'identifier, en Haïti, des protagonistes d'un conflit impliquant les rappeurs se prétendant être engagés, d'autant que ceux-ci restent dispersés idéologiquement et politiquement. Pris de manière isolée, un rappeur peut bien être en conflit avec un protagoniste quelconque. Mais doit-on penser que ce type de conflit, si sérieux qu'il puisse être, ait suffisamment d'envergure pour déclencher une action collective visant à agir sur l'état actuel des choses ? A travers les textes d'un rap que l'on peut qualifier de contestataire, il est possible de reconnaître l'adversaire désigné par celui qui dénonce. Ce qu'il prend pour ses ennemis sont clairement identifiés mais restent des entités un peu abstraites contre lesquelles il devient plus difficile de lutter. Le plus souvent, le rappeur contestataire scande des propos aversifs contre l'« État haïtien », « les politiciens haïtiens », la « bourgeoisie », « la communauté internationale », etc. Lors d'un entretien avec moi, le rappeur K.O a exprimé son envie de rencontrer des politiciens pour les injurier. C'est juste à peine plus concret que le désir du poète haïtien Georges Castera¹⁵⁵ de caillasser l'État haïtien. Très rares sont les textes où les rappeurs identifient précisément des acteurs pris pour des adversaires politiques. Je peux citer deux textes du groupe Wòklò, *Mwen wè* et *Lonje dwèt sou yo*, à travers lesquels les personnalités connues sont carrément identifiées comme responsables d'un ensemble de problèmes auxquels fait face la majeure partie de la population haïtienne. Il faut donc le dire clairement : se fourvoie celui qui, se prétendant être un militant, ne connaît pas ses alliés ou ne peut pas regarder ses adversaires en face. En est-il un, d'ailleurs ?

L'ensemble de ces considérations contribuent à montrer que le rap haïtien peine à mettre en évidence sa dimension d'engagement, en tant que cette notion renvoie à l'idée d'un mouvement social concerté qui implique des acteurs soudés idéologiquement et cherchant à remporter une victoire qui puisse avoir des retombées positives sur leurs conditions d'existence. Contrairement à ce que l'on peut croire, faute de recul critique, le rap haïtien ne

¹⁵⁵ Castera. (1978). *Biswit Leta*. New York : INIP.

remplit pas encore les conditions nécessaires à la mise en branle d'une véritable action d'émancipation. Certes, au niveau individuel il peut bien y avoir ouverture d'esprit, clairvoyance, posture critique, positionnement, volonté, dévouement, conviction, bref, tout le lexique d'un sincère désir de militance. En effet, certains rappeurs haïtiens expriment une véritable propension à se positionner de manière critique et authentique par rapport à la cadence de la société haïtienne. Mais, peut-on dire, « *Ce n'est pas parce que tu brandis un drapeau que, pour moi, ça s'appelle engagement*¹⁵⁶. ». Aucune révolution ne s'obtient exclusivement à coups d' « Abas ! », de « Vive ! », de « Nique ta mère ! » ni de « Nique la mère [ou la grand-mère] de l'État ! ». Certains rappeurs haïtiens qui prétendent être « engagés » peuvent bien tenir un discours apparemment subversif. L'étiquette de « militant » est très souvent un faire valoir dans un pays où la misère matérielle se donne en spectacle. Ainsi faire du rap « engagé » devient-il un style comme tous les autres. On est dès lors en présence d'un engagement à la pancarte, le soit disant artiste militant ne faisant que jouer un rôle au sens théâtral du terme. Il n'est pas rare de trouver sur un même album de rap des opus qui traitent de l'amour, de la fête, de *beef* entre rappeurs rivaux, d'autres qui parlent des coups bas entre hommes et femmes et, pour y ajouter une couleur « engagée », de la misère, du chômage et de l'avarice de politiciens haïtiens.

Doit-on entendre par là que le rap haïtien, puisqu'il n'a jusque-là tenté aucune action collective d'envergure, ne comporte aucune dimension d'engagement politique ? Loin s'en faut ! Si l'on ne peut identifier aucun projet sociopolitique à travers le rap haïtien dans sa variante dite « consciente », l'on peut, néanmoins, y déceler un positionnement critique chez quelques rappeurs par rapport à la dynamique sociale haïtienne. A mon avis cette posture critique, très souvent liée à l'émotion militante (Cherfi & Monin, 2004), constitue une donnée importante dont il faut tenir compte pour saisir le sens de l'engagement à travers la musique en Haïti au cours des trois dernières décennies. En interrogeant le sens et la fonction de la musique dite « engagée » dans ce pays, on peut y voir l'expression de divers angles de vue concernant la réalité haïtienne. L'une des fonctions d'un rap dit « conscient » se révèle clairement : celui-ci reste un lieu où se dessine la dynamique du social et constitue une piste à explorer si l'on veut saisir la manière dont les Haïtiens biographient ensemble leur expérience. D'ailleurs, comme parole située une musique prend sens dans la vie d'un individu ou d'un

¹⁵⁶ Extrait d'entretien rapporté par Ève Lamoureux (op. cit., p.132-133).

groupe d'individus évoluant dans un contexte socio-historique et culturel donné et concerne une collectivité. Cette phrase d'Yves Charles Zarka (2004 : 5) a ici tout son sens :

« *Ce n'est donc pas un hasard si tous les aspects de la vie relationnelle sont liés au chant : rapport à soi, rapport au autres, rapport à Dieu.* ». Cet auteur (ibid. p.4) soutient que la musique révèle « *beaucoup plus de choses qu'on ne croit, beaucoup plus de choses qu'on n'en perçoit immédiatement sur les êtres, les passions et les rapports sociaux.* ».

Dans le contexte haïtien, on peut citer en exemple l'opus *Biografi mwen* du chanteur Wanito où celui-ci, en mettant sa vie en récit, expose certaines pratiques de vie qui sont de mise dans la communauté où il a grandi. On comprend donc qu'avec l'abondante production musicale constatée en Haïti au cours des trente dernières années, les préoccupations liées aux conditions d'existence des individus ne peuvent pas rester cachées.

Justement, cette musique que l'on qualifie d'« engagée » tient lieu d'une fenêtre stratégique qui donne une vue sur la dynamique socio-économique et politique d'Haïti. C'est pourquoi elle mérite une considération particulière. A condition, bien sûr, de garder un esprit suffisamment ouvert pour prêter attention à la musique comme pratique sociale hautement significative. Car étant très souvent une parole à la fois singulière et collective, aucune chanson ne saurait être socialement ou politiquement insignifiante. Une musique est un élément de discours d'une société en même temps qu'elle est un type particulier de discours sur celle-ci. La musique reproduit à sa manière le groupe social ou la société qui la produit. Ce rapport de co-production est tout à fait en rapport avec mes analyses concernant la signification sociale et politique de la musique haïtienne contestataire en général et du rap haïtien en particulier.

Le rap haïtien et la musique racine proviennent d'une même matrice existentielle, c'est-à-dire la réalité sociale, économique, politique et culturelle d'Haïti. Ces deux genres musicaux ont un point commun : ils sont des lieux de contestation sociale et de revendications identitaires. Dans les deux cas, la musique constitue un lieu de positionnement pour des acteurs qui veulent dénoncer ce qu'il y a de frustrant et de révoltant dans le tempo de l'ordre social. Parallèlement à d'autres styles de musique, le rap et la musique racine s'inspirent de la réalité d'Haïti pour déterminer le contenu et la forme des messages à véhiculer, le contexte socio-économique, culturel et politique du pays servant de cadre référentiel et communicationnel à ceux-ci. Dès lors, en tant qu'art et, parfois, comme produit de la violence contestataire de l'esprit (Cassou et al., ibid.), la musique se présente comme un lieu pluriel où sont soulevées

des problématiques cruciales pour la société et où sont mis en évidence divers enjeux liés au déroulement de la vie collective. En effet, interpellés par des questions de société autant que les spécialistes du social, certains artistes mettent en musique des éléments d'observations et d'expériences singulières qui tirent leur signification d'un lieu où ils déploient leur existence aux côtés de leurs congénères. A travers une musique, dénoncer un problème, fût-il banal, prôner une valeur, raconter son aventure ou sa mésaventure, c'est toucher un pan de réalité très souvent trop ordinaire pour paraître signifiant ou trop présent pour faire l'objet d'attention. A leur manière, les musiciens exhibent la société dans ses potentiels créatifs, dans les multiples formes de relations et d'interactions se produisant en son sein et dans des *petites histoires* qui en constituent la trame. Ainsi la musique représente-t-elle l'une des modalités de mise en récit de la vie sociale. L'on comprend donc le fait que l'espace socio-économique et politique d'Haïti soit configuré par la narration à travers la musique, notamment la musique racine et le rap, depuis la fin des années 1980. Voilà l'une des fonctions essentielles de ces genres musicaux en Haïti.

Cependant, si le rap et la musique racine persistent à critiquer et à dénoncer le fonctionnement des institutions publiques et privées en Haïti, les choix, attitudes et comportements préjudiciables des dirigeants politiques et leurs conséquences pernicieuses sur le vivre-ensemble, ce n'est pas nécessairement pour faire émerger un autre mode d'organisation sociale, d'autres orientations politiques ou d'autres modèles de comportements à adopter. Autrement dit, ces critiques et dénonciations ne s'inscrivent pas forcément dans la perspective d'un renversement direct de l'état actuel des choses. Elles n'y parviennent pas du tout, en tout cas. Bien au contraire, à travers ces musiques les acteurs se contentent de décrire les situations qui leur paraissent insoutenables et de dénoncer les multiples problèmes auxquels sont confrontées les populations. C'est ce qui semble conférer une espèce de « supériorité » à la musique contestataire haïtienne dans le regard de l'analyste du social, au détriment des autres styles musicaux qui abordent préférentiellement des thèmes plus politiquement corrects comme les relations amoureuses, les festivités, etc. Or, les situations et problèmes que l'on dénonce en Haïti persistent et s'aggravent. C'est ce que traduit par exemple un constat si évident dans la vie courante, lequel constat est repris dans *Pwoblèm mwen* du chanteur Top Adlerman¹⁵⁷ : « Anyen pa janm chanje » [Rien n'a jamais changé]. Du coup, la musique que

¹⁵⁷ Top Adlerman. (2004). *Pwoblèm mwen*. *Watcha Kraze m*. Kreyol Music.

l'on qualifie souvent d'« engagée » est plutôt devenue une musique de lamentation, à force que ses auteurs persistent à ne rien faire sinon que décrire les problèmes qui empêchent à la majorité des Haïtiens de vivre dans des conditions adéquates. J'entends par musique de lamentation, un genre ou un style musical — ou une variante de celui-ci — qui demeure le lieu d'expression des griefs et états émotionnels d'un individu ou d'un groupe d'individus non satisfait de ses conditions matérielles et sociales. Pour comprendre ce dont il s'agit, il faudrait prêter une attention soutenue à l'œuvre du chanteur haïtien, Béken, qui a consacré sa carrière artistique à chanter ses mésaventures dans la misère. De même peut-on considérer le contenu des textes d'une musique dite « engagée » en Haïti au cours des trois dernières décennies. On y dénote une propension à décrire un marasme, à peindre le chaos et à toucher, au moyen d'un microphone, les méfaits d'un ordre politique. Ainsi cette musique devient-elle une plainte chère aux artistes qui l'entretiennent, eux qui sont des observateurs avisés et interprètes de la dégradation d'Haïti. Elle permet à des acteurs sensibilisés de mettre des mots sur les maux affligeants que produit la société haïtienne dans ses modes de re-production. A travers certaines musiques, cette société est décrite en des caractéristiques pénibles : la stagnation, le sentiment profond de dépérissement collectif et de désolation. Dans le contexte d'une libération de la parole en Haïti, des acteurs sociaux se complaisent à décrire les mêmes réalités, à dénoncer les mêmes problèmes.

Le sens de cette musique mérite d'être interrogé. En effet, si dans le contexte d'une transition démocratique la musique de lamentation n'aboutit à aucun changement dans l'ordre des choses, on peut toutefois supposer qu'elle remplit une fonction dans la vie de ceux qui la pratiquent et l'affectionnent. Logiquement, sa pérennité est liée au rôle qu'elle joue au sein de la société haïtienne. A quoi sert cette musique, au-delà de son rôle avant-gardiste consistant à décrier les mauvais choix et comportements des élites haïtiennes, à attirer l'attention sur les dangers de divers ordres qui guettent l'existence des Haïtiens ? Que révèle-t-elle sur ses pratiquants et destinataires ? L'hypothèse de la résonance biographique de cette musique est une importante piste à explorer. Et c'est sur le plan des messages véhiculés par les artistes et des sentiments exprimés de manière récurrente face à la situation générale d'Haïti que l'on peut saisir la fonction de la musique de lamentation telle qu'elle est pratiquée et alimentée dans ce pays. L'analyse d'un certain nombre de textes de musique et des données d'entretiens recueillies auprès des rappeurs et fans de rap me permettent de soutenir que cette musique de

lamentation a pour fonction principale d'exprimer la souffrance de ses auteurs qui éprouvent un mal-être devant des faits accablants et divers types de problèmes qu'ils ne font que constater, tout désarmés, en Haïti. C'est une souffrance partagée puisque ces artistes chantent à la fois pour eux-mêmes et pour leurs congénères avec qui ils partagent de pénibles conditions d'existence dans ce pays. La musique de lamentation est l'une des modalités d'expression de la souffrance engendrée par la dynamique sociale haïtienne conformément à l'ordre biographique déconcertant qui prévaut actuellement dans ce pays. Ce constat fait écho à des analyses d'Anthony Pecqueux (2007 : 24) pour qui le rap se présente comme l'une des formes contemporaines d'expression du désespoir. La musique de lamentation tient lieu d'un moyen d'expression des états émotionnels entraînés chez le chanteur — du moins, chez l'auteur du texte — par la conscience qu'il a de la situation de décrépitude et de marrasme prévalant dans ce pays qu'il souhaite voir évoluer vers le progrès social et économique. Sa fonction est plus cathartique que politique. A défaut de poser des actions concrètes pour transformer ces lugubres conditions d'existence, le chanteur chante. Ainsi peut-il donner un peu de tranquillité à sa conscience et laisser dégager en partie l'amertume que les faits, situations et circonstances lui infligent pendant que se déploie son existence en Haïti. Michel Ragon (voir Cassou & al., 1968 : 33) a employé le terme d' « art tranquilisant » ou d'« art-fauteuil » pour désigner un art contestataire qui, lorsqu'il est récupéré par le système capitaliste, devient un simple objet de consommation esthétique. Dans le même ordre d'idées, Joseph Heat & Andrew Potter (2005) utilisent le terme de « révolte consommée ». Michel Ragon (ibid.) a fait référence à Henri Matisse, ce peintre qui rêvait d'un art d'équilibre et de tranquillité, sans sujet inquiétant ou préoccupant, cet art qui soit un lénifiant, un calmant cérébral, quelque chose d'analogue à un beau fauteuil qui le délasse des fatigues physiques. Dans la musique de lamentation, il y a un peu ce côté tranquilisant. Elle permet à l'acteur non seulement d'aborder des problèmes réels sans nécessairement se soucier de participer à leur solution — ce qui exigerait de sa part d'énormes sacrifices dans le sens d'un véritable engagement — mais aussi de se soulager d'un profond malaise qui résulte des sentiments complexes d'impuissance, de remords, de honte, d'affliction, de fatigue et de consternation devant la persistance et l'aggravation des situations et comportements qu'il dénonce. C'est beaucoup moins inquiétant de parler du mauvais temps en chantant, comme nous le dit Michel Sardou.

Beaucoup de textes de rap et de musique racine laissent dénoter une description systématique de l'état de délabrement d'Haïti et un sentiment de désespoir. En écoutant particulièrement des titres comme *Bagay dwòl* du groupe Original Rap Staff¹⁵⁸, *Fò n pale* de Masters¹⁵⁹, *Depa volontè* du groupe Chandèl¹⁶⁰, *Giyon djòl bòkyè* de Boukman Eksperyans¹⁶¹ et *Vote m* du groupe Rockfam¹⁶², on peut observer la tendance des auteurs à faire état d'un pays assombri et caractérisé surtout par une misère de plus en plus implacable. Du point de vue des auteurs, cette misère sert de fond à un ordre politique désastreux où les gens les plus pauvres, réifiés et instrumentalisés, servent à des fins de propagande et utilisés comme « vote » dans ce pays dont tout le programme politique est comme réduit à une question électorale. Dépossédées à travers le jeu politique, les masses populaires contribuent à faire accéder au pouvoir des politiciens qui ne font que s'enrichir par la corruption au sein de l'État dans le mépris total des valeurs et principes soutenus par la constitution haïtienne. Cette situation conduit les acteurs à faire un constat affligeant qui tend à saper chez eux toute velléité d'engagement, de don de soi dans le cadre d'un travail de transformation sociale : ils se sentent trompés de toute part. Ce sentiment s'exprime clairement dans des musiques comme *Pèp la twonpe*¹⁶³ et *Se pa pou sa n te batay*¹⁶⁴ des Frères Parent, *Ti Limyé*¹⁶⁵ du groupe 2 Kondane, etc. Ces œuvres mettent en évidence la déception récurrente des masses populaires chaque fois, dans leur élan, celles-ci contribuent à l'accession d'un groupe de politiciens au pouvoir. *Se pa pou sa n te batay* contient beaucoup d'exemples de coups bas dont sont toujours victimes les masses défavorisées après avoir été usées, tout enthousiasmées et confiantes, par des politiciens sur la base de promesses de changement jamais tenues :

« *Se pa pou sa n te uni/Desann bale lari/Se paske nou te konprann se pouvwa n k ap tabli/Koudeta nou reziste nou pa vle pè mouri/Se paske n te espere vye lavi t ap fini.* » [Ce n'est pas pour ça que nous nous sommes unis/Pour descendre balayer la rue/C'est parce que nous avons cru que c'était notre pouvoir qui allait s'établir/Au coup d'état nous avons résisté/Nous n'avons pas voulu avoir peur de la mort/C'est parce que nous avons espéré que la misère cesserait]

¹⁵⁸ Voir le lien https://www.youtube.com/watch?v=Q7ni-EN_cRE (page consultée le 20 octobre 2014).

¹⁵⁹ Voir le lien <https://www.youtube.com/watch?v=dyqDWsz5dTI> (page consultée le 20 octobre 2014).

¹⁶⁰ Voir le lien <https://www.youtube.com/watch?v=I7VLaxL5OOI> (page consultée le 20 octobre 2014).

¹⁶¹ Voir le lien <https://www.youtube.com/watch?v=rNjHcBletA> (page consultée le 20 octobre 2014).

¹⁶² Voir le lien <https://www.youtube.com/watch?v=nR7fwCmpPcc> (page consultée le 5 novembre 2014).

¹⁶³ Voir le lien <https://www.youtube.com/watch?v=50uOLBPcEqk> (page consultée le 5 novembre 2014).

¹⁶⁴ Voir le lien <https://www.youtube.com/watch?v=sn1UI8pvHOM> (page consultée le 5 novembre 2014).

¹⁶⁵ Voir le lien <https://www.youtube.com/watch?v=2zFdxIgfPuY> (page consultée le 5 novembre 2014).

L'expérience continue de toutes sortes de frustrations entraîne très souvent un sentiment de désolation chez beaucoup d'individus et tend à les enfermer dans une attitude de résignation, de déni et/ou de renoncement, etc. Elle suscite chez des acteurs des réactions qui tendent à les éloigner de toute entreprise d'engagement et d'émancipation. Lors d'un entretien que j'ai eu avec lui à Carrefour en 2014, un jeune fan de rap a affirmé ce qui suit :

« Les politiciens minent le pays par des vols de fonds publics et des querelles entre eux. En plus, ils sont toujours à la radio pour radoter. Je n'écoute pas de nouvelles, celles-ci sont trop énervantes ; j'écoute juste des émissions de radio qui m'amuse. Ce sont les mêmes nouvelles qui se répètent à la radio... Rien n'a jamais changé. Parfois, j'ai franchement envie d'aller loin de ce pays pour être à l'abri de toute nouvelle concernant ce qui s'y passe. »

Ces propos expriment la frustration de ce jeune et son affliction face à l'attitude des dirigeants politiques. Comme lui, beaucoup d'individus adoptent une stratégie de banalisation et d'*exil* dans la distraction ; d'autres, au contraire, se réfugient dans un lieu comme la prière¹⁶⁶, où ils trouvent des raisons d'espérer. Il est clair que de telles réactions peuvent constituer des entraves à l'émancipation individuelle et collective dans la mesure où elles risquent d'empêcher les individus de se positionner comme des sujets historiques, c'est-à-dire des êtres capables de s'engager dans des actions de transformation de leurs conditions d'existence. Aussi longtemps que persisteront en Haïti les situations et problèmes qui rendent la vie dure à la population, il y aura peut-être toujours des voies pour chansonner les politiciens, soupirer la misère et le désarroi. Ainsi la musique de lamentation restera-t-elle un lieu de gémissement pour ceux qui, exposés quotidiennement à de pénibles faits et situations, prennent la parole pour exprimer le sentiment de mal-être qui en découle. « *Si m pa pale, m a toufe*¹⁶⁷ », dit le proverbe haïtien.

¹⁶⁶La prière occupe une place grandissante dans ce pays où la population est souvent confrontée à divers types de catastrophes. Après le tremblement de terre de 2010, chaque 12 janvier une journée de jeûne est organisée à travers divers endroits du territoire national. De nos jours, on assiste à une multiplication des églises protestantes à Port-au-Prince et une grande affluence de fidèles dans les cérémonies quotidiennes.

¹⁶⁷Si je ne parle pas, je serai étouffé.

Conclusion générale

Composante musicale de la culture hip-hop, le rap s'inscrit dans un parcours biographique séculaire, en l'occurrence celui des Afro-Américains. Ce parcours est rythmé d'expériences hautement significatives pour cette catégorie sociale aux États-Unis : l'arrachement brusque des millions d'individus de leur milieu habituel de vie, la traversée de l'Atlantique, l'esclavage, la déhumanisation, la ségrégation raciale, l'injustice sociale, etc. Paul Gilroy (2010) désigne par *Atlantique noir*, un espace transnational en constante transformation, où s'articulent à la fois des éléments culturels africains, européens, américains et caribéens. Cet espace transnational sert de fondement à l'identité des descendants de déportés africains, une identité nourrie d'une diversité irréductible. Faite de mixité et de création permanente, l'histoire des Afro-Américains se trame sans cesse au sein de cet espace pluriel en lien avec des dynamiques socio-économiques, politiques et culturelles spécifiques. Des genres musicaux comme les negro's spirituals, le blues, le gospel music, le jazz,...témoignent de la résistance des descendants de déportés africains en Amérique, de leur dynamisme et de leur potentiel de créativité. Le rap résulte de cette inventivité qui, à chaque fois, les font apporter du nouveau à partir de l'ancien, de l'original en composant avec le déjà là.

Ayant émergé aux États-Unis, cette pratique musicale a des racines anciennes et nombreuses (Lapassade & Rousselot, op.cit. ; Vettorato, 2008). A la fin des années 1970, elle s'est associée à d'autres pratiques culturelles fraîchement apparues aux États-Unis (breakdance, graffiti, beat boxing). Les conditions étaient alors réunies pour que résonne, dans divers recoins du monde, cette sonorité nouvelle et perenne. Le rap a connu une extension extraordinaire sur toute la planète depuis le début des années 1990. Tony Mitchel (op.cit.) a employé le terme de « global noise » pour traduire ce phénomène. Dans la même veine, Ann Graham Gaines & Reggie Majors (2009) citent un article du *National Geographic* qui parle de « hip hop planet ». Ce *son global* s'accompagne d'un style de vie, le hip-hop, adopté partout à travers le monde. Son expansion mondiale coïncide avec la mondialisation de l'économie et des valeurs culturelles (Rocío A-B *et al*, 2010 ; Chaubet, 2013).

Mais en tant que sonorité planétaire, le rap ne reste pas le même partout et toujours ; au contraire, il varie dans le temps et dans l'espace en fonction des contextes socio-historiques et culturels qu'il épouse au niveau local. Car en effet, si le rap tient lieu d'un canal utilisé le plus souvent par des jeunes pour se prononcer sur des aspects particuliers de leur existence individuelle et collective, les préoccupations varient selon la réalité de ceux qui s'expriment. Dès lors, pour être saisi dans ses modes de re-production, tout rap nécessite un regard soutenu et contextualisé. C'est un fait que beaucoup de chercheurs considèrent dans leurs travaux de réflexion. C'est ce qu'ont montré par exemple des auteurs comme Mwenda Ntarangui (2009), Paul Khalil Saucier (2011) et Msia Kibona Clark & Mickie Mwanzia Koster (2014) concernant le rap africain. Heike Raphael-Hernandez (2004), Sina A. Nitzsche & Walter Grünzweig (2013) et Griffith Rollefson (2017) ont analysé l'influence de la culture hip-hop en Europe, avec un accent particulier sur la résonance de l'identité culturelle des Afro-descendants auprès des Européens. Quant à George Torres (2013), Tanya L Saunders. (2015) et Melissa Castillo-Garsow & Jason Nichols (2016), ils se sont penchés sur la pratique du hop-hop en Amérique latine et dans la Caraïbe. Dans d'autres régions et pays du monde, il y a lieu de poser un regard particulier sur cette musique à résonance planétaire.

En Haïti, le début de l'expansion du rap a coïncidé avec un phénomène de libération de la parole, lequel fut occasionné par la chute d'un régime dictatorial qui aura duré 29 ans. En effet, si le rap a émergé en Haïti depuis le début des années 1980, il a fallu attendre plus d'une décennie pour y observer un véritable développement de cette pratique musicale, du moins dans ses traces enregistrées. Ce décalage contribue à mettre en évidence le lien étroit existant entre l'expansion qu'a rencontrée ce genre musical en Haïti et le contexte politique dans lequel celui-ci se développe : c'est dans le cadre d'une longue transition démocratique caractérisée par des mobilisations et revendications populaires (amélioration des conditions de vie, justice sociale, transparence au niveau de l'administration publique, droit à la parole, participation à la chose politique) que le rap s'est développé pour s'installer dans le décor sonore des villes voire, actuellement, des campagnes haïtiennes. C'est d'ailleurs dans ce même contexte que s'est développée la musique racine, un genre musical local qui, comme le rap, décrit et dénonce des problèmes auxquels la majeure partie de la population haïtienne est confrontée depuis plusieurs décennies.

Depuis les années 1990, on assiste à l'apparition constante des rappeurs et de groupes de rap sur la scène musicale haïtienne. Ayant gagné leur part de popularité, certains ont disparu pour ne laisser que des chansons et le souvenir des ambiances agrémentées de *lyrics*, de beat et de flows. D'autres rappeurs et de groupes de rap continuent d'apparaître et de disparaître. Mais la pratique du rap persiste en Haïti ; cette musique continue de se faire des fans qui s'y adonnent avec engouement.

C'est justement cet enthousiasme qui a frappé ma curiosité et m'a porté à vouloir réfléchir sur le rap haïtien. Cette thèse de doctorat a été l'occasion de me pencher sur mes premières interrogations concernant cette musique et d'en faire émerger d'autres qui me semblent plus pertinentes. J'ai fait l'effort de répondre à la question de savoir quels éléments contextuels favorisent le développement du rap en Haïti et, donc, de proposer des pistes d'analyse concernant l'engouement des rappeurs pratiquants et des fans de rap pour ce genre musical. Mais je me suis surtout penché sur la dimension d'autoformation et de subjectivation du rap haïtien en inscrivant mes propos dans la lignée théorique et épistémologique de la recherche biographique en éducation. Ma principale préoccupation a été de penser le processus complexe du devenir rappeur en partant d'une analyse systématique des données composites qui m'ont été accessibles. La question qui m'a servi de fil conducteur dans cette aventure intellectuelle a été de déterminer ce qu'apprend le rappeur à travers la pratique du rap et de saisir la manière dont il parvient à construire ses apprentissages en lien avec sa construction en tant que sujet apprenant. Dans ma quête de réponse, j'ai pu faire émerger quelques pistes de réflexion autour d'autres aspects importants du rap haïtien dans son rapport au social ou/et au processus de biographisation des rappeurs pratiquants. Mais cette réflexion concerne aussi, dans une certaine mesure, les expériences significatives des adeptes du rap et d'autres personnes qui n'ont pas grand-chose à voir avec la culture hip-hop et le rap mais qui partagent les conditions d'existence des rappeurs.

L'analyse des divers matériaux collectés — textes de musique, vidéo-clips, interviews d'artistes, débats sur le rap, données d'entretiens, etc — me permet de distinguer deux types de discours concernant le rap et la culture hip-hop. D'une part, dans un discours ordinaire souvent construit à partir des clichés, des prénotions et des raccourcis, le hip-hop est appréhendé comme une sous-culture d'analphabètes et le rap comme une vocifération qui ne saurait être prise pour une musique à part entière. Les détracteurs du rap recourent à des arguments fondés

principalement sur des propos violents et sexistes soutenus par des rappeurs. Si certains faits concourent à alimenter des critiques acerbes à l'égard du rap et du hip-hop, pour être saisies dans leur complexité, ces pratiques sociales exigent une posture critique qui ne cadre pas avec la reproduction des prêt-à-penser. C'est pour se démarquer de cette vision réductrice que des chercheurs, d'autre part, s'efforcent d'apporter un autre regard sur ces objets de réflexion. Ils contribuent ainsi à alimenter un discours savant qui s'est progressivement mis en place autour d'une multiplicité d'aspects de la culture hip-hop et de la pratique du rap dans divers contextes socio-économiques, politiques et culturels. Se construisant à partir des travaux scientifiques qui continuent de se réaliser autour de ces pratiques sociales, ce discours savant sert de point de départ à la réflexion proposée ici.

Pour saisir la portée et le sens du rap dans le contexte global d'Haïti au cours des 30 dernières années, un détour socio-historique s'est avéré nécessaire. A travers ce détour, divers aspects de la réalité haïtienne me permettent d'élaborer un cadre réflexif autour de la notion d'« ordre biographique ». Se construisant constamment à partir de la synthèse et de la configuration cohérente de tous les aspects de la vie collective et, intervenant subtilement dans différentes dimensions de la vie individuelle, l'ordre biographique tient lieu d'une atmosphère générale de vie qui teinte de manière particulière l'existence des individus. Combinant les aspects socio-économique, politique, culturel du vivre-ensemble à des faits, lieux et pratiques de vie, événements significatifs, représentations et états affectifs, l'ordre biographique est là en tant que climat pluriel, fluide, transversal dans lequel les existences individuelles, les comportements les plus disparates puisent leur vitalité. Cette notion permet de comprendre pourquoi les individus humains, dans leur parcours biographique, reflètent plus ou moins exactement les contextes socio-historiques et culturels, les environnements, les temps et circonstances dans lesquelles ils évoluent.

Ce préalable théorico-conceptuel une fois posé, il m'a dès lors été possible de faire certaines considérations sur la société haïtienne contemporaine, plus précisément sur ses potentiels effets de façonnement des individus. Dans ce travail d'analyse, j'ai accordé une attention particulière à l'existence d'un discours morbide autour d'Haïti, lequel se fonde sur le constat d'une détérioration constante de la qualité de vie dans ce pays depuis plusieurs décennies. Quelques observations de la réalité haïtienne, des représentations et sentiments qui en découlent me permettent de parler d'un ordre biographique déconcertant caractérisé surtout

par l'expérience de l'abandon, un imaginaire de partance et la production d'un soi souffrant. Le processus de biographisation et de subjectivation des individus ne saurait être dissocié de ces trois grandes caractéristiques de la société haïtienne contemporaine. Voilà une donnée essentielle à considérer si l'on veut saisir la manière dont les rappeurs haïtiens se construisent en tant que sujets à part entière dans cet espace social.

Les matériaux réunis me permettent de comprendre que le devenir rappeur est un processus complexe d'articulation de savoirs, de savoir-faire et de savoir-être par lequel un sujet apprenant se construit en tant que professionnel à part entière. Son professionnalisme se définit plus ou moins implicitement selon les normes établies au sein d'une communauté de pratique qui se met en place autour de la pratique du rap. Cette communauté se forme de rappeurs pratiquants, de DJ, de mélomanes du rap, d'animateurs de radio ou/et de télévision et d'autres personnes intéressées au rap ou à la culture hip-hop en général. En son sein circule un corps de connaissances alimenté incessamment par des rappeurs singuliers à partir des techniques et touches nouvelles qu'ils apportent au rap. C'est en référence à ce corps de connaissances que sont établis les critères de distinction d'un rappeur compétent d'un autre qui serait médiocre. De nature très subjective, ces critères se partagent implicitement entre rappeurs pratiquants, fans de rap, etc.

Pour devenir un rappeur compétent, l'individu doit satisfaire à une condition nécessaire mais non suffisante : développer une proximité étroite avec la sonorité du rap. En effet, une familiarité avec le rap entraîne une relative incorporation des manières d'écouter, de sentir et de *vivre* cette musique. La socialisation dans le rap consiste donc en une intériorisation par l'amateur ou le rappeur pratiquant de gestes significatifs, de dispositions d'être, des postures d'écoute, de goûts et de manières d'apprécier qui font de lui un individu reconnaissable par rapport à ce style musical. Cette socialisation sert de condition d'émergence d'un *feeling* éprouvé par le mélomane dans la délectation de cette musique.

Mais le rappeur apprenant doit s'exercer systématiquement à d'autres tâches. Dans son processus d'autoformation, il articule au moins six moments, c'est-à-dire six espaces-temps investis d'activités spécifiques d'apprentissage : l'écoute active, l'imitation des rappeurs-modèles, l'improvisation, l'écriture, l'exploration et la performance. N'ayant pas un sens strictement temporel et linéaire, ces moments d'apprentissage sont agencés par l'apprenant qui s'acharne à relever un défi de connaissance et de compétence. Il est aussi confronté à un défi

de soi dans la mesure où il est sommé de répondre à l'injonction de toujours donner le meilleur de lui-même, sinon devenir meilleur, pour pouvoir gagner et garder son respect et son estime parmi ses homologues.

Il ne faut surtout pas concevoir cet exercice d'apprentissage comme quelque chose de calculé, une activité dont le rappeur est toujours conscient. Ces savoirs et savoir-faire se construisent pour la plupart dans l'inconnu et dans l'incertain puisque ce type particulier d'apprentissage se réalise en dehors de tout cadre formel préalablement conçu pour atteindre des objectifs précis. Dans ce processus d'apprentissage informel, le rappeur est dans une aventure intellectuelle particulière ; face à ses hésitations et en poursuivant son but, il doit composer avec ses tâtonnements et errements. Les connaissances à acquérir ne sont pas un déjà là ; elles sont plutôt un idéal à atteindre. Cet idéal ne peut pas tout à fait se pointer à l'horizon car il ne peut pas se préciser totalement à l'avance.

Parallèlement aux apprentissages que le sujet fait par lui-même dans son entraînement personnel, il existe des formes de savoirs et savoir-faire construits mutuellement entre collègues par des échanges nourris autour des aspects spécifiques de la pratique du rap. C'est un apprendre-ensemble dans lequel les acteurs acquièrent et construisent des connaissances qui vont s'incorporer aux savoirs déjà disponibles au sein de la communauté de pratique. Au cours de son processus d'autoformation, le rappeur pratiquant articule un ensemble de connaissances apprises formellement à celles qu'il acquiert par routine. Pour être plus précis, je peux dire qu'il associe de manière cohérente des éléments de la culture scolaire à ceux qui proviennent de ses expériences pratiques. Il se livre à un travail incessant de mise en commun, d'agencement et de configuration de ses connaissances et expériences pour s'afficher en rappeur compétent.

En tant que sujet apprenant, le rappeur pratiquant cherche à donner du sens à sa pratique, à ses stratégies d'apprentissage et aux résultats qu'il obtient. Il a besoin d'explicitier sa pratique d'autoformation. Mais il n'est pas toujours conscient de ce besoin. C'est pourquoi autour de ses pratiques d'apprentissage, il nourrit un discours qu'il veut clair, logique, cohérent, convaincant voire enchanteur à la fois pour lui-même et pour son destinataire. C'est pour traduire ce fait que j'ai utilisé la notion de poétique d'action. Le discours qu'il tient concernant sa pratique lui permet non seulement d'élucider ses actions et gestes au cœur de son processus

de construction de soi en tant que rappeur mais également de se faire comprendre auprès de ceux qui sont intéressés à sa démarche.

En considérant quelques paramètres socio-démographiques concernant les rappeurs pratiquants en lien avec des déterminants socio-historiques, on peut voir dans le rap haïtien une voie alternative de subjectivation. En effet, cette pratique musicale est, en Haïti, une passerelle qui permet à des individus issus des couches populaires pauvres – traditionnellement reléguées au second rang dans les affaires politiques – de faire irruption sur la scène politique pour s'exprimer sur des questions relatives à la gestion de la chose publique. En ce sens, le rap est un haut-parleur servant à transmettre les points de vue et états émotionnels des rappeurs pratiquants, eux qui refusent de demeurer dans l'invisibilité sociale et qui cherchent donc à gagner une signifiante politique. Ils portent à la fois une parole pour eux-mêmes et pour leurs congénères avec lesquels ils partagent de pénibles conditions d'existence en Haïti. Les rappeurs font partie intégrante d'une communauté d'expérience et de sens où ils sont engagés avec d'autres individus partageant ces mêmes conditions, ce qui fait que les expériences singulières qu'ils mettent en récit dans leurs chansons puissent avoir un écho biographique parmi leurs destinataires. La notion de résonance biographique s'est révélée comme un puissant outil conceptuel qui permet de saisir la portée sociale, l'ancrage et le sens du rap haïtien.

On a souvent tendance à établir une typologie de rap et à en valoriser une variante dénommée « rap conscient » au détriment de toutes les autres. Selon un point de vue très répandu, celui qui pratique le rap dit « conscient » serait un acteur sensible au tempo politique de l'espace social où il évolue ; idéalement, il souhaite que s'y établissent des conditions d'existence acceptables. Tout se conçoit comme si celui qui ne pratique pas ce rap dit « conscient » n'est pas digne d'être considéré en tant que sujet. Dans cette thèse, j'ai pris le contre-pied de cette idée pour montrer qu'à travers le rap on peut être sujet dans la contestation comme dans le *show business* ou dans l'amusement. Car être rappeur-sujet est moins une affaire de « thèmes traités » dans ses textes qu'une question de clairvoyance, de choix et de positionnement. Le terme de « rap conscient » sonne creux finalement ; il est vague, arbitraire et entaché de trop d'ambiguïtés. Comme alternative, après quelques considérations théoriques fondées sur des réflexions établies en sciences humaines et sociales, j'ai proposé une grille de

lecture permettant d'identifier trois figures du rappeur-sujet. Il s'agit du hâbleur, de l'opportuniste et du dénonciateur. Loin de tout usage péjoratif, le choix de ces dénominations se base sur les finalités poursuivies par les rappeurs en investissant cette pratique musicale plurielle.

Le hâbleur cherche à se mettre en valeur, à faire du *hit*. Il fait étalage de ses talents et atouts, de sa maîtrise des règles de la rue ou du ghetto, de ses exploits dans le rap, dans les clubs ou dans des boîtes de nuit, bref, de tout ce qui, selon lui, peut le rendre visible suivant la dynamique et les tendances du marché du rap. Il choisit parfois des titres choquants, tient des propos osés qu'il estime captivants, exhibe des marques de vêtements, de voitures et d'autres objets dans le souci de paraître. Certes, le hâbleur peut avoir du mal à regarder sa réalité en face. Mais il s'affirme comme le sujet d'une parole qu'il porte sur lui-même en tant que membre d'une société haïtienne de carences. Il est donc sujet, ne serait-ce que dans ses projections, fantasmes et imaginations, dans son désir de saisir sa victoire sur un système socio-politique où tout semble le contraindre à la pauvreté et à l'inexistence sociale.

Quant à l'opportuniste, il cherche à faire quelque chose de sa vie au moyen du rap. Dans un contexte d'abandon social, il fait de la pratique du rap un tremplin pour accéder à une certaine réussite matérielle. En ce sens, le rap est pour lui une porte qui peut déboucher sur un *business*, des contrats de publicité, un visa vers un pays étranger, etc. L'opportuniste est bel et bien conscient de ses difficiles conditions d'existence ; il cherche une réussite matérielle pour ne pas succomber au poids de la pauvreté qui sévit là où il évolue.

Le dénonciateur incarne la figure du dissident parce qu'il dévoile et condamne les méfaits d'un système socio-économique et politique écrasant. C'est un sujet-acteur qui dénonce les problèmes confrontés par la plupart de ses congénères. C'est avec une relative facilité que l'on associe la figure du dissident à de l'engagement, comme si celui-ci était strictement réservé aux rappeurs dits « conscients ». Dans le cadre de cette thèse, cette représentation est déconstruite. Après maintes considérations critiques sur le « rap conscient », je me suis référé à des éléments théoriques élaborés dans le champ de la sociologie de l'action collective pour analyser la dimension d'engagement de la musique racine et du rap haïtien. Contrairement à une idée largement répandue en Haïti, ces deux genres musicaux peinent à montrer leur dimension d'engagement, en ce sens qu'ils n'ont accompagné aucun mouvement social d'envergure. Ils se révèlent plutôt comme des musiques de lamentation qui se contentent de décrire et de dénoncer

des problèmes auxquels on est confronté. Toutefois la pratique de ces musiques de lamentation en Haïti au cours des 30 dernières années est très significative. Ces musiques ont une portée plus cathartique que politique. Elles constituent, en effet, des modalités d'expression de la souffrance de leurs auteurs — et de celle éprouvée par d'autres membres de leur communauté d'expérience et de sens — dans un ordre biographique déconcertant. Ainsi le rap sert-il de lieu d'expression de l'affliction qui accable des Haïtiens face au constat de la dégradation constante de leurs conditions d'existence. De toute évidence, les rappeurs haïtiens ne se sont jamais engagés dans un mouvement social d'envergure pour renverser des réalités accablantes dans lesquelles ils évoluent. Leurs œuvres ont pour principale fonction d'exprimer leurs sentiments complexes d'insatisfaction, de détresse, d'inquiétude, d'impuissance et même de honte face aux multiples constats déplorables qu'ils font constamment en observant la dynamique sociale, économique et politique de leur pays. Chanter leur permet donc, au moins, d'exprimer leur souffrance et de garder une certaine tranquillité d'esprit — ils font quelque chose tout de même ! — à défaut de s'engager véritablement dans des actions d'émancipation collective.

Je reconnais que cette thèse comporte quelques limites. D'abord, il serait intéressant d'écouter des rappeurs haïtiens et fans de rap évoluant dans d'autres endroits à travers le pays. Or, cette étude s'est circonscrite strictement dans les limites géographiques de la zone métropolitaine de Port-au-Prince. Malheureusement, je n'ai eu ni le temps ni les moyens financiers nécessaires pour conduire ma recherche auprès d'une plus grande quantité de rappeurs pratiquants et de fans de rap à travers un plus large éventail de quartiers. Cette limite majeure fait que je ne peux nullement prétendre comprendre le rap haïtien dans ces différentes modalités d'expression. Ce qui est développé dans le cadre de cette thèse de doctorat est donc prioritairement valable pour ceux et celles que j'ai rencontrés.

Ensuite, je me suis entretenu exclusivement avec des rappeurs pratiquants et des fans de rap, ce qui fait que je n'ai pas pu explorer les pratiques d'apprentissage entretenues par d'autres professionnels du rap. En fait, en Haïti les DJ et les *beatmakers* constituent une catégorie florissante de professionnels du rap. Leur autoformation et pratique professionnelle sont des objets de réflexion intéressants au même titre que le processus de biographisation du rappeur. Mais dans le cadre de cette thèse je n'ai pas pu leur donner la parole sur leur travail. En réalité, il serait très pertinent d'analyser les pratiques d'apprentissage de ces acteurs

incontournables dans la pratique du rap. Leur autoformation et leur pratique professionnelle restent donc à être examinées dans d'autres travaux de recherche.

Enfin, dans cette réflexion je n'ai pas pu trouver beaucoup de travaux scientifiques de grande envergure sur le rap haïtien. C'est une difficulté qui a débouché sur une autre limite, en ce sens que, vu la rareté des travaux scientifiques dans le domaine, ce travail de réflexion prend la forme d'une construction intellectuelle qui s'est réalisée dans l'incertain. A l'instar du rappeur apprenant qui élabore ses savoirs et savoir-faire dans un cadre informel où apprendre est un chemin inconnu à parcourir, je me suis livré à un exercice constant d'analyse et d'interprétation des matériaux disponibles comme si presque tout était à penser concernant le rap haïtien. Et mon travail a abouti à ces pistes de réflexion en jachère qui appellent des travaux de recherche de plus grande envergure.

Cette thèse met en lumière beaucoup de voies non encore explorées concernant le rap haïtien. A mon sens, les pistes à sillonner peuvent présenter un intérêt euristique connexe à d'autres champs de pratiques. Par exemple, l'on pourrait chercher à dégager des perspectives d'ordre pédagogique à partir de la pratique d'autoformation des rappeurs apprenants au profit de nos systèmes éducatifs contemporains. Par ailleurs, par ce travail j'invite les rappeurs et, de manière générale, des artistes qui le désirent à se pencher sur les modalités de réception de l'art engagé en Haïti. Qu'écoute-t-on par exemple dans un morceau de rap dit « conscient », le fond sonore, le flow du rappeur ou forcément le message exprimé dans le texte ? Comment reçoit-on et conçoit-on les messages exprimés ? Le public haïtien n'est-il pas habitué finalement à des morceaux de musique et d'autres types d'œuvres qui décrivent la très difficile réalité socio-économique et politique du pays en mettant à nu les problèmes qui entravent le bien-être collectif ? Devant un tel fait, comment et à quelles conditions la musique peut-elle effectivement parvenir à jouer un rôle de catalyseur dans des mouvements de mobilisation et d'émancipation collective en Haïti ? Ainsi se pose, indirectement, la question de l'efficacité de la musique engagée dans ce pays.

Références bibliographiques

Ouvrages consultés

- Abel, O. & Porée, J. (2009). *Le vocabulaire de Paul Ricœur*. Paris : Ellipses
- Adler, R.B. & Towne, N. (1991). *Communication et interactions*. Québec : Études Vivantes.
- Alami, S., Desjeux, D. & Garabuau-Moussaoui, I. (2009). *Les méthodes qualitatives*. Paris : PUF.
- Albarello L. (2003). *Apprendre à chercher : L'acteur et la recherche scientifique*. Bruxelles : De Boeck Université.
- Anderson, A. (2003). *Word. Rap, politics and feminism*. New York : Writers Club Press.
- Anglade, G. (1982). *Espace et liberté*. Montréal, Centre de recherches Caraïbes de l'Université de Montréal.
- Anglade, M-N. (1984). *L'autre moitié du développement. A propos du travail des femmes en Haïti*. Port-au-Prince/Montréal : Éditions des Alizés & ERCE.
- Arendt, A. (2002). *Les origines du totalitarisme. Eichmann à Jérusalem*. Paris : Gallimard.
- Ariès P. (1973). *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*. Paris : Éditions du Seuil.
- Aubert, N & Haroche, C (dir.). *Les tyrannies de la visibilité. Etre visible pour exister ?* Paris : Erès.
- Augustin, J.-P. & Favory, M. (2010). *50 questions à la ville : comment penser et agir sur la ville ?* Aquitaine : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine.
- Backouche, I. et al. (dir.) (2011). *La dimension spatiale des inégalités. Regards croisés des sciences*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- Barbier J-M. (2011). *Savoirs théoriques et savoirs d'action*. Paris : PUF.
- Barret, J. (2008). *Le rap ou l'artisanat de la rime : Stylistique de l'egotrip*. Paris : L'Harmattan.
- Barthélemy, G. (2000). *Créoles-Bossales. Conflit en Haïti*. Guadeloupe : Éditions Ibis Rouge.

- Barthélémy G. (1990). *L'univers rural haïtien. Le pays en dehors*. Paris : L'Harmattan.
- Bastien R. (1985). *Le paysan haïtien et sa famille*. Paris : Karthala.
- Bayart, J-F. (1989). *L'État en Afrique. La politique du ventre*. Paris : Fayard.
- Bazin, H. (1995). *La culture hip hop*. Paris : Desclée Brouwer.
- Beauvoir (de), S. [1949] (1976). *Le deuxième sexe. L'expérience vécue*. Tome 2. Paris : Gallimard.
- BEE, H. (1997). *Les Âges de la vie. Psychologie du développement humain* : Québec : Les Éditions du Renouveau Pédagogique.
- BELHADJ-ZIANE, K. (2014). *Le rap underground. Un mythe actuel de la culture populaire*. Paris : L'Harmattan.
- Berger, K-S. (2000). *Psychologie du développement*. Montréal : Éditions Modulo.
- Bergeron, J-L. (1998). *Les aspects humains de l'organisation*. Québec : Gaëtan Morin Éditeur.
- Bergerot, F. & Merlin, A. (1991). *L'épopée du Jazz. Du Blues au Bop*. Paris : Gallimard.
- Berner, C. & Thouard, D. (2008). *Sens et interprétation. Pour une introduction à l'herméneutique*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion.
- Bertaux, D. [1997](2010). *L'enquête et ses méthodes. Le récit de vie*. Paris : Armand Colin.
- Berthot, S. (2013). *Rap, Hip-Hop. 30 années en 150 albums. De Kurtis Blow à Odd Future*. Paris : Editions Le mot et le reste.
- Bethume, C. (2004). *Pour une esthétique du rap*. Paris : Klincksieck.
- Bleichmar, S. (2003). *Douleur pays. L'argentine sur le divan*. Paris : Éditions Danger public/Le Félin.
- Blondeau, T. & Hanak, F. (2008). *Combat rap II. 20 ans de rap français/Entretiens*. Bordeaux : Le Castor Astral.
- Blum, B. (2009). *Le rap est né en Jamaïque*. Bordeaux : Castor Astral.
- Bonnet, J., Bonnet, R. & Raichvarg, D. (2010). *Les savoirs communicants. Entre histoire, usages et innovations*. Dijon : Éditions Universitaires de Dijon.
- Borgeau, P. et al. (2013). *La fabrique des savoirs. Figures et pratiques d'experts*. Genève : Les Éditions Médecine et Hygiène/Georg.
- Boubeker, A. (2003). *Les mondes de l'ethnicité. La communauté d'expérience des héritiers de l'immigration maghrébine*. Paris : Éditions Balland.

- Boucher, M. (1998). *Rap, expression des lascars. Significations et enjeux du rap dans la société française*. Paris : Union Peuple & culture.
- Bourdieu, P. (1998). *La domination masculine*. Paris : Seuil.
- Bourdieu, P. (1979). *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris : Minuit.
- Bradley, A. (2009). *Book of Rhymes: The Poetics of Hip Hop*. New York : Basic Civitas Books.
- Branden, N. (1995). *Les six clés de la confiance en soi*. Paris : Éditions J'ai lu.
- Brougère, G. & Ulmann, A-L. (2009). *Apprendre de la vie quotidienne*. Paris : PUF.
- Burnim, M.V. & Maulsby P. K. (2006). *African American Music. An introduction*. New York : Taylor & Francis Group.
- Cachin, O. (1996). *L'offensive rap*. Paris : Gallimard.
- Cadet, W. (2006). *Le naufrage de l'Etat. Quelle sortie ?* Paris : Panafrica/Silex/Nouvelles du Sud.
- Calio, J. (1998). *Le rap : une réponse des banlieues ?*. Lyon : Aléas Éditeur.
- Camilleri, C. et al. (1999). *Les stratégies identitaires*. Paris : PUF.
- Cardet, M. (2013). *L'effroyable imposture du rap*. Paris : Éditions Blanche/Kontre-Kulture.
- Caron, F. (2010). *La dynamique de l'innovation. Changement technique et changement social (XVI^e –XX^e siècles)*. Paris : Gallimard.
- Carré, P., Moisan, A., & Poisson, D. (2010). *L'autoformation. Perspectives de recherche*. Paris : PUF.
- Casimir J. (2001). *La culture opprimée*. Port-au-Prince : Imprimerie Media-Texte.
- Castanet, P-A. (1999). *Tout est bruit pour qui a peur. Pour une histoire sociale du son sale*. Paris : Maule.
- Castillo-Garsow, M & Nichols, J. (2016). *La verdad. An international Dialogue on Hip Hop Latinidades*. Ohio : Ohio State University Press.
- Cassou, J. et al. (1968). *Art et contestation*. Bruxelles : La Connaissance.
- Chang, J. (2006). *Can't Stop, Won't Stop. Une histoire de la génération hip-hop*. Paris : Éditions Allia.
- Chantegros, S. et al. (2012). *La fabrique biographique*. Limoges : Presses Universitaires de Limoges.

- Charry, S. E . (2012). *Hip Hop Africa: New African Music in a Globalizing World*. Indiana : Indiana University Press.
- Châtel, V. (2007). *L'inexistence sociale. Essais sur le déni de l'autre*. Fribourg : Academic Press of Fribourg/Editions Saint-Paul.
- Chaubet, F. (2013). *La mondialisation culturelle*. Paris : PUF.
- Chaudenson, R. (1995). *Les créoles*. Paris : PUF.
- Chebel, C. 1986. *La formation de l'identité politique*. Paris : PUF.
- Chervel, A. (1998). *La culture scolaire. Une approche historique*. Paris : Belin.
- Chéry, P-M. (2009). *Bèbè Gòlgota*. Port-au-Prince : Presses Nationales d'Haïti.
- Chomsky N. (1994). *L'an 501 : La conquête continue*. Montréal : Éditions Écosociété. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion.
- Clark, M-K & Koster, M-M. (2014). *Hip Hop and social change in Africa: Ni Wakati*. Lexington: Lexington Books, Inc.
- Cobb, W. J. (2007). *To the Break of Dawn: A Free style on the Hip Hop Aesthetic*. New York: New York University Press.
- Coleman, B. (2007). *Check the technique: Liner Notes For the Hip-hop Junkies*. New York: Villard Books.
- Constant-Martin, D. (2010). *Quand le rap sort de sa bulle. Sociologie politique d'un succès populaire*. Paris : Mélanie Seteun/ Irma éditions.
- Cook, N. (2006). *Une brève introduction à la musique*. Paris : Allia.
- Coon, D & Mitterer. (2008). *Introduction to psychology. Gateways to Mind an Behavior*. Ontario: Brock University Press.
- Coquery-Vidrovitch, C. & Mesnard, E. (2013). *Être Esclave. Afriques-Amériques, XV^e-XIX^e siècle*. Paris : La Découverte.
- Corneau, G. (2004). *Victime des autres, bourreau de soi-même*. Paris : Les Éditions J'ai lu.
- Corten, A. (2001). *Diabolisation et mal politique. Haïti : misère, religion et politique*. Montréal/Paris : Éditions du CIDIHCA/Karthala.
- Cox, E. (2001). *Psychology. For A Level*. New York : Oxford University Press.
- Cyrulnik Boris. 2010. *Mourir de dire la honte*. Paris : Odile Jacob.
- Dauphin, C. (2014). *Histoire du style musical haïtien*. Montréal : Mémoire d'encrier.
- De Gaulejac, V. (2009). *Qui est « Je » ?*. Paris : Seuil.

- De Gaulejac, V. (2008). *Les sources de la honte*. Paris : Desclée de Brouwer.
- De Gaulejac, V. & Leonetti, I-T. (2008). *La lutte des places*. Paris : Desclée de Brouwer.
- Delmas, Y. & Charles, C. (2005). *Protest song. La chanson contestataire dans l'Amérique des sixties*. Paris : Les éditions Textuel.
- Delory-Momberger, C. (2014). *De la recherche biographique en éducation. Fondements, méthodes, pratiques*. Paris : Téraèdre.
- Delory-Momberger, C. (2009). *La condition biographique. Essais sur le récit de soi dans la modernité avancée*. Paris : Téraèdre.
- Delory-Momberger, C. (2003). *Biographie et éducation. Figure de l'individu-projet*. Paris : Anthropos.
- Deshommes, F. Haïti : *La nation écartelée*. Port-au-Prince : Cahiers Universitaires.
- Devereux, G. (1980). *De l'angoisse à la méthode dans les sciences du comportement*. Paris : Flammarion.
- Dewey J. (1968). *Expérience et Education*. Paris : Armand Colin.
- Dewind J., Kinley III. (1988). *Aide à la migration: L'impact de l'assistance internationale à Haïti*. Montréal : CIDIHCA.
- Diamond, J. (2006). *Effondrement. Comment les sociétés décident de leur disparition ou de leur survie*. Paris : Gallimard.
- Diederich, B. (2005). *Le prix du sang. Tome 1 : François Duvalier (1957-1971)*. Port-au-Prince : Editions Antillia - Centre Œcuménique des Droits Humains.
- Dolto, F. (1997). *La cause des adolescents*. Paris : Robert Laffont.
- Donaldson, M. B. (2007). *Hip Hop in American Cinema*. New York : Peter Lang Publishing, Inc.
- Dorvilier, F. (2012). *La crise haïtienne du développement. Essai d'anthropologie dynamique*. Laval : Presses de l'Université Laval.
- Doumerc, E & Dagnini, J-K. (2015). *DJs & Toasters Jamaïcains: 1970-1979. Histoire, thématiques et symboles*. Meurthe-et-Moselle : Camion Blanc.
- Dubar, C. (2010). *La socialisation*. Paris : Armand Colin.
- Dubet, F. & Wieviorka, M (dir.). (1995). *Penser le sujet. Autour d'Alain Touraine*. Paris : Fayard.
- Dubet, F. (1994). *Sociologie de l'expérience*. Paris : Seuil.

- Duclos, G. (2004). *L'Estime de soi, un passeport pour la vie*. Montréal : Les Éditions de l'Hôpital Sainte-Justine.
- Dugnat M. (1999). *Devenir père, devenir mère. Naissance et parentalité*. Toulouse : Erès.
- Dumas, P-R. (1997). *La transition d'Haïti vers la démocratie : essais sur la dérive despotique-libérale*. Port-au-Prince : Imprimeur II.
- Durkheim, E. (1934). *L'éducation morale*. Paris : Librairie Félix Alcan. [Ce texte a été consulté dans sa version électronique sur le site des Classiques en sciences sociales.]
- Durkheim, E. (1922). *Education et sociologie*. Paris : PUF. [Ce texte a été consulté dans sa version électronique sur le site des Classiques en sciences sociales.]
- Earl, C.F. (2014). *Hip Hop. A short history*. Aventura : Mason Crest.
- Edwards, P. (2009). *How to Rap. The art and science of hip-hop MC*. Chicago: Chicago Review Press.
- Ehrenberg, A. (1995). *L'individu incertain*. Paris : Les Éditions Calmann-Lévy.
- Erik, E. (1972). *Adolescence et société*. Paris : Flammarion.
- Ernaux, A. (2008). *Les années*. Paris : Gallimard.
- Fab 5, F (Frederic Brathwaite). (1992). *Fresh by flavour : words and phrases of hip-hop generation*. Stamford : Longmeadow Press.
- Fanelli, A. (1989). *Blues*. Paris : Éditions de l'Instant.
- Farmer, P. (1996). *Sida en Haïti. La victime accusée*. Paris : Éditions Karthala.
- Fernando, Jr. S.H. (2000). *The new beat : culture, musique et attitudes du hip-hop*. Paris : L'éclat/Kargo.
- Fillieule, O & Péchu, C. (1993). *Lutter ensemble. Les théories de l'action collective*. Paris : L'Harmattan.
- Firmin, J-A. [1862] (1962). *L'effort dans le mal*. Port-au-Prince : Éditions Panorama.
- Fouchar, J. (1988). *La méringue, danse nationale d'Haïti*. Port-au-Prince : Éditions Henry Deschamps.
- François, P.E. (2010). *Politiques éducatives et inégalités des chances scolaires en Haïti*. Port-au-Prince : Éditions de l'Université d'État d'Haïti.
- Freire, P. [1974] (2001). *Pédagogie des opprimés*. Paris : La Découverte.
- Gadet, S. (2010). *La culture hip hop dans tous ses états*. Paris : L'Harmattan.

- Gaines, A-G & Majors, R. (2009). *The Hip-Hop Scene: The Stars, the Fans, the Music*. New York: Enslow Publishers.
- Giafferi-Dombre, N. (2007). *Une ethnologue à Port-au-Prince. Question de couleur et luttes pour le classement socio-raciale dans la capitale haïtienne*. Paris : L'Harmattan.
- Gilroy, P. 2010. *L'atlantique noir. Modernité et double conscience*. Paris : Éditions Amsterdam.
- Giordano, R. G. (2007). *Social dancing in America. Lindy Hop to Hip Hop, 1901-2000*. Volume 2. Westport : Greenwood Press.
- Goffman, E. (1990). *La mise en scène de la vie quotidienne*. Paris : Minuit.
- Gouiffès, N. (2002). *Le biographique*. Paris : Éditions Magnard.
- Hammou, K. (2014). *Une histoire du rap en France*. Paris : La Découverte.
- Hansenne, M. (2007). *Psychologie de la personnalité*. Bruxelles : Éditions De Boeck Université.
- Hatch, Thomas. (2006). *A history of Hip-Hop. The roots of Rap*. Bloomington : Red Brick Learning.
- Heat, J. & Potter, A. (2005). *Révolte consommée. Le mythe de la contre-culture*. Paris : Éditions Naïve.
- Hector, M. [2000](2012). *Crises et mouvements populaires en Haïti*. Port-au-Prince : Imprimerie des Antilles.
- Heinich, N. (1999). *L'épreuve de la grandeur. Prix littéraires et reconnaissance*. Paris : La Découverte.
- Hess, M. (2010) *Hip Hop in America: A Regional Guide*. Santa Barbara: Greenwood Press.
- Hess, M. (2007). *Is Hip Hop Dead?: The Past, Present, and Future of America's Most Wanted Music*. Westport : Mikey Hess.
- Hess, M. (2007b). *Icons of Hip Hop*. Westport : Greenwood Publishing Group.
- Hess, R. (2010). *La pratique du journal. L'enquête au quotidien*. Paris : Téraèdre.
- Hill, L-C. (2013). *When the Beat Was Born: DJ Kool Herc and the Creation of Hip Hop*. New York : Roaring Brook Press.
- Hoffmann, F. (2006). *American popular music. Rhythm and Blues, Rap, and Hip-hop*. New York: Frank W. Hoffmann.
- Honneth A. (2002). *La lutte pour la reconnaissance*. Paris : Les Éditions du cerf.

- Hurbon, L. (1979). *Culture et dictature en Haïti : L'imaginaire sous contrôle*. Paris: L'Harmattan.
- Hurston, Z-N. [1942]. *Des pas dans la poussière. Autobiographie d'une petite fille d'esclave*. Traduit de l'Américain par Françoise Brodsky, Les Éditions de l'Aube (La Tour d'Aigues), 2006.
- Icart, J-C. (1987). *Négriers d'eux-mêmes. Essai sur les boat people haïtiens en Floride*. Montréal : Les Editions du CIDIHCA.
- Jean-Baptiste, P. (2008). *Zig Lavi*. Port-au-Prince : Edisyon Près Nasyonal d'Ayiti.
- Jean-François, L. (2011). *Comment devenir « Je » dans un monde qui vous met hors-jeu ? Le défi de la construction d'un individu-sujet chez les jeunes du Bel-Air (Port-au-Prince, Haïti) de 1986 à 2006*. Thèse de doctorat en sociologie. Université Paris Diderot, Paris, France.
- Jean-Jacques, F. (2003). *Le régime politique haïtien*. Montréal : Les Éditions Oracle.
- Jean-Yves, R., Maumigny, G. et Soëtard, M (dir.). (2004). *Le récit biographique. Fondements anthropologiques et débats épistémologiques*. Tome 1. Paris : L'Harmattan.
- Joachim B. (1979). *Les racines du sous-développement haïtien*, Port-au-Prince, Editions Henry Deschamps.
- Jouvenet, M. (2006). *Rap, Techno, Électro... Le musicien entre travail artistique et critique sociale*. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- Kajikawa, L. (2015). *Sounding Race in Rap Songs*. California: University of California Press.
- Kato, M.T. (2007). *From Kung Fu to Hip-Hop. Globalization, revolution, and popular culture*. Albany: State University of New York press.
- Kaufmann, J-C. (2001). *Ego. Pour une sociologie de l'individu*. Paris : Nathan.
- Keyes, C.L. [2002] (2004). *Rap Music and Street Consciousness*. Illinois : First paperback Edition.
- Krims, A. (2000). *Rap Music and the Poetics of Identity*. New York : Cambridge University Press.
- Lafargue de Grangeneuve, L. (2008). *Politique du hip-hop. Action publique et cultures urbaines*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail.
- Laffanour, A (dir.). (2003). *Territoires de musiques et cultures urbaines. Rock, rap, techno...l'émergence de la création musicale à l'heure de la mondialisation*. Paris : L'Harmattan.

- Lahire, B. (2008). *La raison scolaire. Ecole et pratiques d'écriture, entre savoir et pouvoir*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- Lallement, M. (1996). *Histoire des idées sociologiques. Tome I*. Paris : Les Éditions Nathan.
- Lamoureux, È. (2009). *Art et politique. Nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*. Gatineau : Les Éditions Écosociété.
- Lapassade, G. & Rousselot, P. (1990). *Le rap ou la fureur de dire*. Paris : Éditions Loris Talmart.
- Laplantine, F. (2007). *Le sujet. Essai d'anthropologie politique*. Paris : Téraèdre.
- Laureus, J.A.M. (2013). *L'axe du mal haïtien*. Port-au-Prince : Imprimerie Média-Texte.
- Latouche S. (2005). *L'occidentalisation du monde*. Paris : La Découverte.
- Le Breton, D. [1990](2008). *Anthropologie du corps et modernité*. Paris : PUF.
- Lecarme, J. & Lecarme-Tabone, É. (1997). *L'autobiographie*. Paris : Armand Colin/Masson.
- Lemoine, P. [1996] (2011). *Fort-dimanche fort la mort*. New York : Editions Fordi 9.
- Lengellé, M. (1967). *L'esclavage*. Paris : PUF.
- Lepoutre, D. [1997] (2001). *Cœur de banlieue : codes, rites et langages*. Paris : Odile Jacobe.
- Lewis, G. C. (2009). *The truth behind hip hop*. Etats-Unis d'Amérique: Xulon press.
- Lhérisson J. [1905] (2007). *La famille des Pitite-Caille*. Port-au-Prince : Fardin.
- Lhérisson J., [1905] (2007). *Zoune chez sa ninnaine*. Port-au-Prince : Presses nationales d'Haïti.
- Louis, A. (2011). *Deja-Vu The collapse of Haiti. A warnig to world leader Amonnon Louis*. Bloomington: iUniverse.
- Lubin I. (2007). *Trajectoires d'enfants de la rue d'Haïti ayant bénéficié d'une intervention d'une ONG visant l'insertion sociale*, thèse présentée à la faculté des études supérieures de l'Université Laval pour l'obtention du diplôme de docteur en Travail social, Laval, Canada.
- Lundahl M. (1979). *Peasants and Poverty: A sturdy of Haïti*. Londres : Croom Helm.
- Magne, E. (2012). *L'esthétique des villes*. Paris : Infolio Éditions.
- Martin, D-C. (2010). *Quand le rap sort de sa bulle. Sociologie d'un succès populaire*. Paris : Mélanie Seteun/Irma Éditions.
- Martinez, I-M. (2008). *Le rap français. Esthétique et poétique des textes (1990-1995)*. Bern : Peter Lang SA, Editions scientifiques internationales.
- Martinez, M-L. (2002). *L'émergence de la personne. Eduquer, accompagner*. Paris : L'Harmattan.

- Maslow, A. [1956] (2011). *Devenir le meilleur de soi-même. Besoins fondamentaux, motivation et personnalité*. Paris : Éditions Eyrolles.
- Mathieu, L. (2004). *Comment lutter. Sociologie des mouvements sociaux*. Paris : Textuel.
- Mathieu S. (2000). *Rapport sur l'état des lieux sur la protection sociale en Haïti*. Port-au-Prince : BIT.
- Mathurin A., Mathurin E., Zaugg B. (1989). *Implantation et impact des organisations non gouvernementales : Contexte général et étude de cas (Haïti)*, Genève, Société Haïtiano-Suisse d'Édition.
- Mead, G-H. [1934](2006). *L'esprit, le soi et la société*. Paris : PUF.
- Mendez, M. (2005). *Cuba, Haïti et l'interventionnisme américain : Un poids, deux mesures*. Paris : Édition du CNRS.
- Mesure, S. & Savidan, P (dir.). (2006). *Le dictionnaire des sciences humaines*. Paris : PUF.
- Miles M.B., Huberman A.M. (2003). *Analyse des données qualitatives*. Bruxelles : De Boeck Université.
- Miller, M. (2013). *Religion and Hip Hop*. New York : Routledge.
- Mitchell, T. (2001). *Global Noise: Rap and Hip Hop Outside the USA*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Molinero, S. (2009). *Les publics du rap. Enquête sociologique*. Paris : L'Harmattan.
- Morin, E. (1990). *Introduction à la pensée complexe*. Paris : Seuil.
- Mosser, G. & Weiss, K. (2003). *Espaces de vie. Aspects de la relation homme-environnement*. Paris : Armand Colin/VUEF.
- Negrit, F. (2000). *Musique et immigration antillaise en France métropolitaine de 1960 à nos jours*. Thèse de doctorat en musique. Université Paris 8. Paris. France.
- Nitzsche, S-A & Grünzweig, W. (2013). *Hip-Hop in Europe. Cultural identities and transnational flows*. Berlin: Lit Verlag.
- Nordon, D. (1990). *L'intellectuel et sa croyance*. Paris : L'Harmattan.
- Ntarangui, M.(2009). *East african hip hop. Youth culture and globalization*. Chicago : University of Illinois Press.
- Oakley, G. [1976](1985). *Devil's music. Une histoire du blues*. Paris : Éditions Denoël.

- Olivier de Sardan, J-P. (2008). *La rigueur du qualitatif. Les contraintes empiriques de l'interprétation socio-anthropologique*. Louvain-La-Neuve : Bruylant-Academia S.A.
- Padioleau, J. (1986). *L'ordre social. Principes d'analyses sociologiques*. Paris : L'Harmattan.
- Paillé, P. (2006). *La méthodologie qualitative*. Paris : Armand Colin.
- Paquot, T & Younès, C. (2012). *Espace et lieu dans la pensée occidentale. De Platon à Nietzsche*. Paris : La Découverte.
- Paugam, S. (2009)[1991]. *La disqualification sociale*. Paris : PUF.
- Paul, E. [1882] (2004). *Les causes de nos malheurs*. Port-au-Prince : Fardin.
- Pate, A. (2010). *In the Heart of the Beat: The Poetry of Rap*. Maryland: Scarecrow Press.
- Pecqueur, A. (2007). *Voix du rap: essai de sociologie de l'action musicale*. Paris: L'Harmattan.
- Perkins, W.E. (1996). *Droppin' Science. Critical essays on rap music and hip hop culture*. Philadelphia : Temple University.
- Perrier, J-C. (2010). *Le rap français. Dix ans après*. Paris : Éditions de la Table Ronde.
- Pierre P. (2006). *Explique-moi Haïti*. Victoria : Trafford.
- Pierre-Charles, G. (1973). *Radiographie d'une dictature. Haïti et Duvalier*. Montréal : Éditions Nouvelle Optique.
- Pierre-Etienne, S. (2007). *L'énigme haïtienne. Échec de l'État moderne en Haïti*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal.
- Pinn, A. (2003). *Noise and spirit : the religious sensibilities of rap music*. New York : New York University Press.
- Plantain, C. (2011). *Américanisation culturelle. Les cultures urbaines états-uniennes dans l'agglomération foyale : exemples du hip-hop, du body system et de la glisse urbaine (1999-2002)*. Editions Publibook Université.
- Poschardt, U. [1995]. *DJ Culture*. Hambourg : Rogner & Bernhard GmbH & Co, Verlags KG. Traduit de l'allemand par Jean-Philippe Henquel et Emmanuel Smouts, Éditions Kargo (Paris), 2002.
- Potter, R. A. (1995). *Spectacular Vernaculars: Hip-Hop and the Politics of Postmodernism*. Albany: State University of New York Press.
- Pourtois J-P. Desmet H. (2002). *L'éducation post-moderne*. Paris : PUF.

- Prairat, E. (1994). *Éduquer et punir. Généalogie du discours psychologique*. Nancy : Presses Universitaires de Nancy.
- Price III, Emmett G. (2012). *The Black Church and Hip Hop Culture: Toward Bridging the Generational Divide*. Maryland : Emmett G. Price III.
- Price III, Emmett George. (2006). *Hip hop culture*. California: ABC-CLIO.
- Rabaka, R. (2013). *The hip hop movement. From R&B and Civil Rights Movement to Rap and Hip Hop Generation*. Lexington: Lexington Books.
- Rabaka, R. (2012). *Hip Hop's amnesia :from Blues and the black women's club movement to rap and the hip hop movement*. Lexington: Lexington Books.
- Raphael-Hernandez, H. (2004). *Blackning Europe. The African American Presence*. New York : Routledge.
- Raoult, A. (2004). *Démarche relationnelle. Relation d'aide et relation d'aide thérapeutique*. Paris : Vuibert.
- Rainhorn, J-D (dir.). (2012). *Haïti, réinventer l'avenir*. Paris/Port-au-Prince : Éditions de la Maison des sciences de l'homme/Édition de l'Université d'État d'Haïti.
- Rausch, A. J. (2011). *I Am Hip-Hop: Conversations on the Music and Culture*. Maryland: Scarecrow Press.
- Rediker, M. (2013). *A bord du Négrier*. Paris : Seuil.
- Renault, E. (2004). *Le mépris social. Éthique et politique de la reconnaissance*. Paris : Éditions du Passant.
- Ricœur, P. (1983). *Temps et récit I*. Paris : Seuil.
- Rice, T (2014). *Ethnomusicology. A very short introduction*. New York : Oxford University Press.
- Rocío A-B et al (2010). *Cultures, technologies et mondialisation*. Paris : L'Harmattan.
- Rollefson, J. (2017). *Flip the script. European Hip Hop and the politics of Postcoloniality*. Chicago: University of Chicago Press.
- Rudel C. (1994). *Haïti, les chaînes d'Aristide*. Paris : Éditions de l'Atelier.
- Saint-Éloi, P & Trouillot, L (dir.). (2010). *Refonder Haïti ?*. Montréal : Mémoire d'encrier.
- Saint-Jean-Paulin, C. (1997). *La contre-culture. États-Unis, années 60 : la naissance de nouvelles utopies*. Paris : Éditions Autrement.

- Saint-Louis, V. (2006). *Aux origines du drame d'Haïti. Droit et commerce maritime (1794-1806)*. Port-au-Prince : Éditions de l'Imprimeur II.
- Saucier, P-K. (2011). *Native Tongues. An African Hip-hop Reader*. Trenton : African World Press.
- Saunders, T-L. (2015). *Cuban Underground Hip Hop. Black thoughts, Black Revolution, Black Modernity*. Austin : University of Texas Press.
- Sberna, B. 2001. *Une sociologie du rap à Marseille*. Paris : L'Harmattan.
- Shusterman, R. (1991). *L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*. Paris : Les Editions de Minuit.
- Shutz, A. (1987). *Le chercheur et le quotidien. Phénoménologie des sciences sociales*. Paris : Méridiens Klincksieck.
- Southern, E. (1976). *Histoire de la musique noire américaine*. Paris : Éditions BUCHET/CHASTEL.
- Springer Robert. (1999). *Fonctions sociales du blues*. Marseille : Éditions Parenthèses.
- Spurk, J. (2010). *Malaise dans la société*. Lyon : Paragon/Vs.
- Stephens III, B & Watkins, R. (2009). *From Jay-Z to Jesus : Reaching and Teaching young adults in the Black Church*. King of Prussia : Judson Press.
- Soulet, M-H. (2007). *La souffrance sociale. Nouveau malaise dans la civilisation*. Fribourg : Academic Press Fribourg/Editions Saint-Paul Fribourg.
- Succar, Raymond. (2011). *Haïti : Héritage levantin*. Port-au-Prince : Salim SUCCAR, Éditeur.
- Sylvain, B. (2013). *Rap, Hip-Hop. 30 années en 150 albums. De Kurtis Blow à Odd Future*. Paris : Éditions Le mot et le reste.
- Thivet, D. (2010). *Thomas Hobbes. Éléments du droit naturel et politique*. Paris : Librairie philosophique J. Vrin.
- Thomas, H. (2006). *A History of Hip-Hop: The Roots of Rap*. Minnesota : Red Brick Learning.
- Toop, D. (1991). *Rap Attack 2: African Rap to Global Hip Hop*. London : Serpent's Tail.
- Torres, G. (2013). *Encyclopedia of Latin American Popular music*. Santa Barbara : George Torres Editor.
- Touraine, A. & Khosrokhavar, F. (2000). *La recherche de soi. Dialogue sur le sujet*. Paris : Fayard.
- Touraine, A. (1992). *Critique de la modernité*. Paris : Fayard.

- Traïni, C. (2008). *La musique en colère*. Paris : Presses de la fondation nationale des sciences politiques.
- Tricia, R. (2008). *The Hip Hop Wars: What We Talk about when We Talk about Hip Hop--and why it matters*. New York: Basic Books.
- Tricia, R. (1994). *Black noise: Rap music and black culture in contemporary America*. Middletown : Wesleyan University Press.
- Trouillot, E. (2010). *La mémoire aux abois*. Port-au-Prince : Éditions Atelier jeudi Soir.
- Trouillot M-R. (1986). *Les racines historiques de l'État duvaliériste*. Port-au-Prince: Éditions Deschamps.
- Vettorato, C. (2008). *Un monde où l'on clash. La joute verbale d'insultes dans la culture de rue*. Paris : Éditions des archives contemporaines.
- Vilaire, E. [1901] (2011). *Les dix hommes noirs*. Port-au-Prince : Les Éditions Fardin.
- Voltaire, F (dir.). (1988). *Pouvoir noir en Haïti. L'explosion de 1946*. Montréal : CIDIHCA.
- Walliser, B (dir.). (2009). *La cumulativité du savoir en sciences sociales*. Paris : Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- Watkins, R. & Al. (2007). *The gospel remix: Reaching the hip-hop generation*. King of Prussia : Judson Press.
- Weber M., [1921] (1991), La domination légale à direction administrative bureaucratique, in *Théories de l'organisation. Personnes, groupes, systèmes et environnement*, Québec, PUQ, pp. 23-32.
- Williams, E. (1968). *Capitalisme et esclavage*. Paris : Présence Africaine.

Chapitres d'ouvrage et articles

- Ansari A. (2010). *Haïti : une occasion unique pour un nouveau départ*. Oxfam International.
- Belalimat, N. (2003). Qui sait danser sur cette chanson, nous lui donnerons la cadence [en ligne]. *Terrain*, 41. <http://terrain.revues.org/1660> ; DOI : [10.4000/terrain](https://doi.org/10.4000/terrain) (page consultée le 28 septembre 2014).
- Biquet, J-M. (2013). « Haïti : entre urgence et reconstruction », *International Development Policy | Revue internationale de politique de développement* [En ligne], 4.3 |, mis en ligne le 30 janvier 2014, consulté le 18 septembre 2014. URL : <http://poldev.revues.org/1602> ; DOI : [10.4000/poldev.1602](https://doi.org/10.4000/poldev.1602)

- Bourdieu, P. (1986). « L'illusion biographique », *Actes de la Recherche en Sciences sociales*, Vol. 62-63, pp. 69-72.
- Brougère G., Bézille H., 2007, De l'usage de la notion d'informel dans le champ de l'éducation, *Revue française de pédagogie*, no 158, pp. 117-160.
- Chen, M. (2014). « Comment l'aide humanitaire a affaibli Haïti après le séisme », *The Nation*, 8 septembre.
- Cherfi, M & et Monin P-Y. (2004). « L'émotion militante », *Cités*, 3, n° 19, pp. 117-120.
- Clot, Y. (1989). « L'autre illusion biographique », *Enquête, Biographie et cycle de vie* [En ligne], mis en ligne le 30 décembre 2005. URL : <http://enquete.revues.org/document99.html> (lien consulté le 18 mars 2013).
- Colbert, A. (2011). L'impitoyable fatalité de la « tragédie haïtienne » ou la représentation collective du séisme selon les médias. *Humanitaires*, n° 27, janvier.
- Commission Economique pour l'Amérique Latine et les Caraïbes (CEPALC). (2005). *Pauvreté et stratégies de survie dans les quartiers précaires de l'aire métropolitaine de Port-au-Prince*.
- Corten, A. (1998). Société civile de la misère. *Chemins-Critiques : Revue haïtiano-caraïbienne*. N° 1, Vol 4, Pp. 7-30.
- Daoud, M. (2012). Remi Hess, la théorie des moments et l'homme total. *Synergies Algérie*, n° 15, pp. 195-199.
- De Montclos, M-A P. (2009). Du développement à l'humanitaire, ou le triomphe de la com'. *Revue Tiers Monde*, 200, 751-766.
- Delory-Momberger, C. (2004). « Biographie, socialisation, formation », *L'orientation scolaire et professionnelle* [En ligne], 33/4 |, document 4, mis en ligne le 28 septembre 2009, consulté le 30 janvier 2014. URL : <http://osp.revues.org/251> ; DOI : 10.4000/osp.251
- Denis-Constant, M. (2011). « Alan Lomax in Haïti, 1936-1937 », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 24 |, mis en ligne le 21 mars 2012, consulté le 01 mai 2016. URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/1789>
- Dississa, V. (2009). Pouvoir et chansons populaires au Congo-Brazzaville [En ligne]. *Civilisations*, 58-2. <http://civilisations.revues.org/2059> (consulté le 12 février 2014).
- Dorismond, E. (2012). Exister dans les catastrophes : souffrance et identité. In J-D Rainhorn (dir.). *Haïti, réinventer l'avenir* (p. 205-215) Paris/Port-au-Prince : Éditions de la Maison des sciences de l'homme/Édition de l'Université d'État d'Haïti.

- Dortier, J-F. (2012). « L'œuvre de Pierre Bourdieu », *Revue des sciences humaines*. Hors-Série Spécial, N° 15.
- Dumont, G-F. (2010). « Haïti, les marqueurs de la pauvreté », *Population & Avenir*, 2, N° 697, pp. 3-3.
- Fabre, M. (2004), « Faire de sa vie une œuvre », *L'orientation scolaire et professionnelle* [En ligne], 33/4 | mis en ligne le 28 septembre 2009, consulté le 30 janvier 2014. URL : <http://osp.revues.org/598> ; DOI : 10.4000/osp.598
- Fatton, R. Jr. (2014). « Haïti : la politique d'industrialisation par invitation », *Cahiers des Amériques latines* [En ligne], 75, mis en ligne le 03 septembre 2014, consulté le 16 mai 2016. URL : <http://cal.revues.org/3109> ; DOI : 10.4000/cal.3109
- Gouvernement de la République d'Haïti & PDNA. (2010). « Les grands chantiers pour l'avenir ». Port-au-Prince.
- Gorin, V. (2012). Le poids des mots, le choc des photos. In J-D. Rainhorn (dir.). *Haïti, réinventer l'avenir*. (pp. 99-111) Paris/Port-au-Prince : Éditions de la Maison des sciences de l'homme/Édition de l'Université d'État d'Haïti.
- Guglielmino, L.M. (2002). La recherche sur l'autodirection dans l'apprentissage aux États-Unis. In Moisan, A. & Carré, P (dir.). *L'autoformation, fait social ? Aspects historiques et sociologiques*. (pp.105-116) Paris : L'Harmattan.
- Hammou, K. (2007). « Rapper en amateur. Une mise à l'épreuve atypique autour d'une association des Quartiers Nord de Marseille ». *ethnographiques.org*, Numéro 12 - février 2007 [en ligne]. (<http://www.ethnographiques.org/2007/Hammou> - consulté le 22.01.2017)
- Heine, J & Verlin, J. (2014). « Modes de gouvernement en Haïti après le séisme de 2010 », *Cahiers des Amériques latines* [En ligne], 75, mis en ligne le 05 septembre 2014, consulté le 05 septembre 2014. URL : <http://cal.revues.org/3090>
- Hennion, A. (2009) « Réflexivités. L'activité de l'amateur », *Réseaux*, 1, n° 153, p. 55-78.
- Hennion, A. (2004) « Une sociologie des attachements. D'une sociologie de la culture à une pragmatique de l'amateur », *Sociétés*, 3, no 85, p. 9-24.
- Hennion, A. Affaires de goût. Se rendre sensible aux choses. In *Sensibiliser. La sociologie dans le vif du monde*. Actes du colloque du CRESAL, Saint-Étienne, 20-22 octobre 2004 Michel Peroni et Jacques Roux éd., Éd de l'Aube, La Tour d'Aigues, 2006: 161-174.

- Jean-Baptiste, C. (2014). La misère du logement : sens et contre-sens, *Cahiers du CEPODE*, N° 4, pp. 73-105.
- Lahire, B. (1996). « Risquer l'interprétation », *Enquête* [En ligne], 3, mis en ligne le 11 juillet 2013, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://enquete.revues.org/373> ; DOI : 10.4000/enquete.373
- Le Bossé, Y. (2007). *L'approche centrée sur le développement du pouvoir d'agir : une alternative crédible ?* Paris : Association Nationale des Assistants de service social (ANAS).
- Légrand J-L (2004). Rationalités scientifiques et récit biographique : deux logiques conflictuelles ?. In Robin Jean-Yves, Maumigny-Garban et M Soëtard (dir.) 2004. *Le récit biographique. Fondements anthropologiques et débats épistémologiques*. Tome 1. Paris : L'Harmattan.
- Leiduan, A. (2014). « Préface. Nouvelles frontières du récit. », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 26, mis en ligne le 11 septembre 2014, consulté le 11 septembre 2014. URL : <http://narratologie.revues.org/6815>
- Leon A., Snow D., 2001, L'exclusion sociale et le soi : une perspective d'interactionnisme symbolique, *Sociologie et société*, vol 33, n° 2, pp. 13-27.
- Lescot, A. et Da Silva, F. (2004). « Haïti, un monde à part ». *Africultures*, n° 58, pp. 5- 10
- Lizaire, J-E. (2014). La résonance biographique du rap : entre sens commun et communauté de sens. *Le sujet dans la cité*.
- Mabilon-Bonfils, B. (2014). Identité régionale, diversité et créations populaires : chanson et sentiments d'appartenances en Provence. In R. Kahn, R. Le Squère & J-M Kosianski (dir.). *Cultures régionales, développement économique. Des ressources territoriales pour les économies régionales*. Paris : L'Harmattan.
- Mercier M. (2004). « Maltraitance et bienveillance : du déni éthique au réductionnisme scientifique », *LaRevue internationale de l'éducation familiale*, n° 1, vol 8, pp. 87-99.
- Milon, A. (2004). Pourquoi le rappeur chante ? Le rap comme expression de la relégation urbaine. *Cités*, 19, 71-80.
- Ministère de l'éducation nationale, de la jeunesse et de la vie associative (DGESCO) Sciences économiques et sociales, 2011– Première ES *Sociologie générale et sociologie politique. Les processus de socialisation et la construction des identités sociales* (Consulté en ligne le 25 décembre 2016 sur le site suivant) : <http://www.eduscol.education.fr/>

- Montclos (de), M-A P. (2009). « Du développement à l'humanitaire, ou le triomphe de la com' ». *Revue Tiers Monde*, 200, pp.751-766.
- Morin, E. (2014). *La pensée complexe*. Communication présentée à l'occasion de la conférence de lancement de la chaire Edgar Morin de la complexité. 11 mars, Essec business school, Paris, France.
- Noel, R. (2012). *Migration et gouvernance urbaine : deux thématiques fondamentales et indissociables dans le cadre de la reconstruction de la ville de Port-au-Prince*. Port-au-Prince : URD.
- Plantin, C. (2009). « La diffusion des cultures urbaines états-uniennes dans l'agglomération de Fort-de-France », *Les Cahiers d'Outre-Mer* [En ligne], 246 | Avril-Juin, document 4, mis en ligne le 1 avril 2012, consulté le 3 mai 2016. URL : <http://com.revues.org/5603> ; DOI :10.4000/com.5603
- Plouvier, P. & Breton, A. (1996). De l'impossible sujet à l'impossible autobiographie. In Collette Guedj (dir.). *L'Autobiographie : du désir au mensonge* (p.101-113). Les mots la vie- Revue sur le surréalisme, # 9, Paris : L'Harmattan.
- Revet, S. (2014). « Mark Schuller, Pablo Morales (éd.) *Tectonic Shifts. Haïti since the earthquake*, Sterling, Kumarian Press, 2012, 288 p. », *Cahiers des Amériques latines* [En ligne], n° 75, mis en ligne le 03 septembre 2014 consulté le 05 septembre 2014. URL : <http://cal.revues.org/3225>
- Rouzé, V. (2002). À l'écoute du quotidien. Le cas de la musique diffusée dans les lieux publics. *MEI « Médiation et information »*, n° 17.
- Soëtard, M. (2004). Sujet d'expérience et sujet transcendantal. In Robin Jean-Yves, Maumigny-Garban et Michel Soëtard (dir.) *Le récit biographique. Fondements anthropologiques et débats épistémologiques* (pp.127-139). Tome 1. Paris : L'Harmattan.
- Tisseron, S. (2011). Les nouveaux réseaux sociaux : visibilité et invisibilité sur le net. In Les tyrannies de la visibilité. In C. Haroche & N. Aubert (dir.). *Les tyrannies de la visibilité. Être visible pour exister ?* (pp. 119-129) Toulouse : Erès.
- Verdeil, V. (1999). « De l'eau pour les pauvres à Port-au-Prince, Haïti ». *Mappmonde*, N° 55, pp. 14-18.

Verlin, J. (2014) « Haïti : État failli, État à (re)construire », *Cahiers des Amériques latines* [En ligne], 75, mis en ligne le 03 septembre 2014, consulté le 13 juin 2016. URL : <http://cal.revues.org/3093> ; DOI : 10.4000/cal.3093

Zarka, Y-C. (2004). « Éditorial : ce que la chanson ne dit pas », *Cités*, 3, n° 19, p. 3-5.

Filmographie sélective

Cabouat, G. (réal.). (2012). *Money, Power, Respect : les milliardaires du rap U S.* [documentaire]. Paris : François Laforestrie. Consulté le 20 octobre 2015 dans

https://www.youtube.com/watch?v=9Gjpd_1Dbps

Cardet, M. (2014). *Le rap game et la dissidence passés à la loupe.* [Entretien] Meta TV, 31 octobre. Consulté le 7 janvier 2015 dans <https://www.youtube.com/watch?v=umCmwPueqOw>

Castor S. (2010). *Haïti : les racines historiques d'une construction nationale difficile*, conférence prononcée à Ottawa à l'occasion du 40^e anniversaire de l'[International Development Research Centre](http://www.idrc.ca/) (IDRC), consulté sur YouTube le 14 février 2012 dans

http://www.youtube.com/watch?v=BaTvMgxPd_M

Chimiste, David & Joly. (réal.) (2002). *Rap attack "Le documentaire"*. [Documentaire]. Québec : Videodrome. Consulté le 8 septembre 2017 dans

<https://m.youtube.com/watch?v=TawZQRXdibg>

Danté, J. (réal.) (2005). *L'esclavage dans l'histoire des Etats-Unis* [Documentaire]. Paris : Toute l'histoire. Consulté le 1 décembre 2015

dans <https://www.youtube.com/watch?v=Bfacs8M-QhI>

Danvidé, D. & Romain, T. (réal.). (2013) *Les clippeurs. Le documentaire.* [Documentaire]. Paris : Nema Production. Consulté le 29 octobre 2015 dans

<https://www.youtube.com/watch?v=5F97q6IfJPI>

Dufays, J-M. (2013). *Condition sociale et combat politique des Noirs aux Etats-Unis (XX^e siècle).* Consulté le 5 décembre 2015 dans <https://www.youtube.com/watch?v=e8b6ni4iwvU>

Dufays, J-M. (2013). *Les Etats-Unis du XVIII^e au XXI^e siècle (partie 1).* Consulté le 6 décembre 2015 dans <https://www.youtube.com/watch?v=0kN-xuOzlrI>

Hondelatte Dimanche. (2013). *Faut il censurer le Rap ?* [Débat]. Paris : TV. Consulté le 10 décembre dans <https://www.youtube.com/watch?v=xzJYcWAZ07o>

Labroue, E. (réal.). (2003). *La face B du hip hop*. [Documentaire]. Paris : La Brosse Boule Productions. Consulté le 29 octobre 2015 dans <https://www.youtube.com/watch?v=7SXed2UKCLM>

Le Point. (réal.). (2012). *L'histoire du hip-hop : les 30 ans d'un mouvement*. [Documentaire]. Paris : Le Point consulté le 22 octobre 2015 dans <https://www.youtube.com/watch?v=TMyhbTZdOPU>

Litle, A.J. (réal.). (2010). *Hip hop, le monde est à vous*. [Documentaire]. Paris : Arte France, Smithsonian Networks, Link TV, Furious Media, Les Films d'ici. Consulté le 27 octobre 2015 dans https://www.youtube.com/watch?v=VcTZ2g_vl9g

Peck, R. (réal.). (2012). *Assistance mortelle* [documentaire]. Paris : Arte France, Velvet Film et RTBF. Consulté le 7 septembre 2016 dans <https://m.youtube.com/watch?v=L0r35dNk7Fg>

Pinto, C. (2008). *Versus*. [documentaire]. Paris : Bandita films. Consulté le 22 octobre 2015 dans <https://www.youtube.com/watch?v=q8P0XfNXRCU>

Roizès, P. (réal.). (1999). *Je rap donc je suis*. [Documentaire]. Paris : La sept Arte et La compagnie Panoptique Cie des Phares et Balises. Consulté le 27 octobre 2015 dans <https://www.youtube.com/watch?v=BK9wrjmuKmg>

Rosada, A. (réal.) (1999). *Mémoires de l'esclavage aux USA (Etats UNIS d'Amérique)*. [Documentaire]. Consulté le 5 décembre 2015 dans <https://www.youtube.com/watch?v=ZLbuOh39ZWU>

Soral, A. (2016). *Présentation de « L'effroyable imposture du rap »*. Consulté le 6 janvier 2017 dans https://www.youtube.com/watch?v=4U_hFAOn8qY

The American Lives Film Project (real.). (2004). *Jack Johnson Le champion qui divisa l'Amérique*. [Documentaire]. Consulté le 5 décembre 2015 dans <https://www.youtube.com/watch?v=XVpkfghi0Pg>

Vecchione, M-A. (réal.). (2008). *Black Music. Des chaînes de fer aux chaînes en or*. [Documentaire]. Paris : Arte. Consulté le 7 décembre 2015 dans <https://www.youtube.com/watch?v=ruzajPgp3E>

Lexique

Battle

Ce terme signifie « combat » en anglais. Dans le rap, une battle ou un « clash » est une joute verbale sur fond musical ou en *a capella* dans laquelle des rappeurs s'affrontent en improvisant des parties de rap devant un public spectateur qui sert de témoin ou de juge. Le perdant est celui qui improvise mal ou qui est ridiculisé et déstabilisé devant l'adversaire.

Beat

Un beat est une pulsation qui rythme le fond sonore sur lequel sont déposées les paroles scandées du rappeur.

Beatmaker

Un beatmaker est un créateur qui conçoit et compose des fonds musicaux destinés à accompagner un texte de rap scandé.

Beef

Simulacre de conflit ou conflit réel nourri entre deux ou plusieurs rappeurs, entre deux groupes de rap. Lorsqu'il est réel, ce conflit peut déboucher sur des bagarres entre adversaires.

Bèfchenn

Dans le créole haïtien, un *bèfchenn* est un individu de sexe masculin qui fait partie du personnel de service des camions transportant des marchandises le plus souvent sur des routes de province. Il arrange et livre les marchandises, fait des manœuvres pour lever des pannes, le cas échéant. Depuis les années 1990, à travers les villes, dans les points de stationnement de véhicules de transport en commun, on trouve des jeunes garçons qui font une espèce de marketing de rue afin d'inciter les passagers à monter dans tel véhicule plutôt que dans tel autre. Ces jeunes-là sont aussi nommés *bèfchenn*.

Break

En anglais, le mot « break » signifie rupture, cassure. Dans un morceau de musique, le break fait référence à une pause très brève qui entraîne une rupture au niveau du rythme et de la progression.

Breakdance

Un style de danse sportive très acrobatique qui, ayant émergé à New York dans les années 1970, est associé à la culture hip-hop. Les termes de « break dance », « break dancing » et de « breaking » sont utilisés l'un à la place de l'autre.

Break dancer

Un break dancer est un pratiquant du breakdance.

Crew

Une crew est une bande d'amis formée de rappeurs, de DJ, de graffeurs, etc. Le terme de crew est l'équivalent de « gang », une notion utilisée pour parler d'un groupe des criminels.

Dinepa

Direction nationale de l'eau potable et de l'assainissement

DJ

Ce terme signifie « Disc Jockey ». Un DJ est quelqu'un qui maîtrise des techniques de manipulation des disques pour produire des effets sonores susceptibles d'animer une assistance.

Featuring

Le mot featuring est un anglicisme qui, dérivant du verbe « to feat » qui signifie « figurer »/ paraître dans, mentionne la participation d'un chanteur dans un morceau de musique ou dans un album aux côtés d'un collègue. Ce terme est souvent remplacé par des abréviations (Feat, Ft,...)

Feeling

Très récurrent à travers le discours des rappeurs haïtiens et des fans de rap, ce terme désigne un état ou un sentiment de délectation que procure un morceau de musique à celui qui l'écoute ou à celui qui le chante. Proche de la notion de « vibe », le feeling est de l'ordre du ressenti et de l'éprouvé ; il est donc très subjectif. Il se fonde sur des éléments de contenu sonore qui interpellent celui qui écoute dans ses sensibilités et dans sa manière d'apprécier et le porte à éprouver des sentiments complexes de joie, de distraction, etc.

Flow

Le flow est la manière de scander ses propos sur le fond musical, surtout en rapport avec l'arrangement rythmique. C'est une cadence particulière qui prend en compte le débit du rappeur, sa manière de rythmer ce qu'il dit, etc.

Free style

Ce terme est employé pour faire référence à la pratique qui consiste pour un MC ou un rappeur de faire des improvisations rap sur un fond musical ou en *a capella*, seul ou face à un autre MC.

Gangsta rap

Le gangsta rap est une variante de rap où le rappeur fait l'éloge de la vie de rue ou dans les ghettos ; il utilise des mots crus souvent choquants et violents.

Hardcore

Ce terme est un adjectif qui qualifie un style de rap. Un rap hardcore est costaud dans son texte, dans le flow du rappeur, dans sa puissance rythmique, etc.

Hip-hop

Ayant pris naissance aux Etats-Unis d'Amérique pour ensuite se répandre mondialement, le hip-hop est une culture urbaine complexe qui est composée d'un genre musical (le rap) et une pratique musicale connexe (le DJing), des styles de danses, un art graphique (le graffiti) et un art vocal (le beat boxing). Le hip-hop s'accompagne de tout un style de vie qui a des dimensions langagière, vestimentaire, etc.

Kanntè

C'est un mot du créole haïtien qui désigne un bateau de fortune transportant de manière clandestine des gens qui laissent leur pays pour chercher à s'établir dans un autre pays à la recherche de meilleures conditions de vie. Le terme est souvent utilisé aussi pour désigner cette pratique d'immigration illégale.

Lyrics

Les lyrics sont les paroles d'une chanson.

MC

Un MC est un maître de cérémonie, un animateur. Au début de la pratique du rap, c'est le M C qui animait les ambiances en disant des propos à caractère poétique sur les fonds musicaux choisis par le DJ.

Mixtape

Une mixtape est une compilation de plusieurs chansons d'un artiste ou de plusieurs artistes.

Multi-syllabique

Technique de versification qui consiste à rimer les syllabes.

New school

Ce terme est employé pour désigner une nouvelle génération de rappeurs pratiquants ou, de manière plus générale, de nouveaux artistes dans le milieu hip-hop.

Post

Un post est quelque chose que l'on publie sur un ou plusieurs réseaux sociaux. Ce peut être un court message de quelques mots, une photo, une vidéo, un article quelconque, etc.

Punchline

Terme dérivant du mot anglais « punch » qui signifie coup de poing. Dans le rap, il désigne des rimes d'une phrase percutante, une phrase choc faite de métaphores et de jeux de mots ironiques et acerbes.

Old school

Dans le rap et dans la culture hip-hop en général, le terme « old school » signifie l'ancienne sinon la première génération d'artistes.

Ragamuffin

Le ragamuffin est une variante musicale proche du rap qui mélange le reggae et le dancehall. En Jamaïque, parmi les jeunes issus de quartiers populaires, le terme désigne également un état d'esprit.

Rap

Le rap peut se définir comme un style musical caractérisé par un texte scandé, mi-parlé et mi-chanté sur un fond sonore qui lui sert d'accompagnement. Ce genre musical est intimement lié à la culture hip-hop.

Sample

En Anglais, le mot "sample" signifie "échantillon". Dans le rap, un sample est un fragment de son puisé quelque part et qui est retravaillé par un beatmaker ou, plus généralement un

ingénieur du son, pour en produire une nouvelle musique. L'appareil utilisé à cet effet s'appelle sampler et la pratique correspondante est dénommée *sampling*.

Scratch

Le scratch est un effet sonore spécial produit par un DJ en manipulant de manière rapide et rythmée, en avant et en arrière, un disc de vinyle. Le DJ obtient l'effet désiré en modifiant manuellement la vitesse de lecture, le volume du son, etc. Souvent on utilise le terme de « *scratching* » pour nommer le procédé en question.

Sound system

Système de sonorisation appelé encore disco mobile utilisé pour animer des fêtes en plein air ou dans des salles.

Tag

Un tag est la signature d'un grapheur.

Tap-tap

Véhicule en forme de pick-up dont l'arrière est aménagé d'une toiture et de deux bancs parallèles servant de sièges. Le *tap-tap* est couramment utilisé en Haïti, surtout dans la zone métropolitaine de Port-au-Prince, dans le secteur du transport en commun.

Toast

Long poème narratif composé de couplets rythmés et dits de manière humoristique.

Vibe

C'est un mot anglais qui signifie « ambiance », « atmosphère ». Dans le discours des rappeurs, le mot *vibe* fait référence à des vibrations, une énergie qui anime celui qui chante. *Vibe* est aussi le nom d'un magazine américain qui traite du hip-hop et de la musique noire américaine.

Annexe 1 : Guide d'entretien

A- En guise de canevas¹⁶⁸ d'entretien avec les rappeurs

Un exemple d'introduction lors d'un entretien

Bonjour. Merci de répondre à mon invitation. Comme je t'ai dit lors de notre conversation, je m'appelle Evenson Lizaïre, je mène actuellement un travail de recherche autour de la pratique du rap en Haïti, dans le cadre d'une thèse de doctorat que je prépare à l'Université Paris 13, en France. Je m'intéresse aux expériences que font les rappeurs haïtiens au sein de leur pratique artistique. C'est pourquoi nous sommes là en ce moment. Nous allons échanger autour de toi, de ton parcours dans le rap, de ton regard sur cette musique, de ton apprentissage, de tes diverses expériences, dans cette pratique, etc. Dans ce cadre-là, s'il nous arrive de ne pas tout aborder aujourd'hui, on peut planifier une autre rencontre afin d'approfondir tes expériences dans le rap.

Aspects à considérer	Points importants à prioriser
Parcours de vie du rappeur	Les moments importants de son parcours biographique, ses lieux de vie, sa formation académique, ses expériences significatives, l'évolution de son entourage social, etc.
Son évolution dans le rap	Rapport avec la musique rap, expériences significatives, modalités d'écoute, son début dans le rap, les raisons qui l'ont poussé à pratiquer le rap, ses réalisations dans le rap, etc.
Son apprentissage du rap	Stratégies d'apprentissage, actions concrètes posées par le rappeur pour maîtriser l'art de rapper, regard qu'il a de ses compétences, etc.
La vision/conception qu'il a du rap	Sa compréhension de l'origine et de la fonction du rap, place des rapports de proximité avec d'autres rappeurs, la vision qu'il a de lui-même en tant que rappeur, le lien qu'il établit entre le rap et la réalité sociale, la politique, ... etc
Son projet	La manière pour le rappeur de se projeter dans l'avenir, ce qu'il fait et souhaite faire de son talent et du rap en général, etc.

¹⁶⁸ Vu les objectifs poursuivis et la qualité des données que j'ai cherché à collecter, je n'aurais pas pu prévoir, dans les détails, tous les points à aborder avec les rappeurs lors de nos entretiens. Je me suis servi de ce petit document afin de ne pas perdre de vue les aspects-clés de l'expérience d'apprentissage du rappeur. De plus, il m'a permis d'explorer les mêmes aspects chez tous les rappeurs rencontrés. Mais je m'attendais à ce que chaque sujet apporte des détails importants de ses expériences singulières.

B- En guise de canevas d'entretien avec les mélomanes du rap

Un exemple d'introduction lors d'un entretien

Salut. Merci d'être ici présent pour échanger autour de tes expériences en rapport avec la musique rap. Je veux faire un petit rappel pour toi concernant mon travail et son contexte, tu pourras toujours me poser des questions à n'importe quel moment de notre conversation s'il reste des choses à clarifier. Comme je t'ai dit, nous allons nous entretenir autour du rap haïtien, une pratique musicale sur laquelle je mène un travail de recherche actuellement, travail académique que je dois soumettre et soutenir à l'Université Paris 13, en France, pour obtenir mon diplôme de doctorat en sciences de l'éducation. Dans le cadre de ce travail, je m'intéresse à la fois aux rappeurs pratiquants et aux fans de rap. C'est pourquoi j'ai voulu te rencontrer en tant que mélomane du rap. Mets-toi à l'aise. Nous allons parler concernant ton expérience avec le rap, tes habitudes d'écoute, au sujet de ce qui fait ton plaisir ou ton déplaisir en écoutant du rap. Je compte passer un moment relativement long dans cet échange avec toi. A la fin de cette présente conversation, s'il reste des aspects non encore abordés, nous planifierons une autre rencontre durant laquelle on pourra les approfondir.

Aspects à considérer	Points importants à prioriser
Présentation et parcours de vie du fan	« Qui est cette personne ? », les moments importants de son parcours biographique, ses lieux de vie, expériences significatives, l'évolution de son entourage social, etc.
L'évolution de son rapport avec le rap	Rapport avec la musique rap, son début dans l'écoute du rap, expériences significatives, ses rappeurs préférés, sa participation ou non à des spectacles de rap, etc.
La vision/conception qu'il a du rap	Sa compréhension de l'origine et de la pratique du rap, rapport avec les rappeurs pratiquants, la vision qu'il a de lui-même en tant que fan, le lien qu'il établit entre le rap et la réalité sociale, la politique, ..., etc
Modalités de réception du rap	Ses pratiques d'écoute de cette musique, la manière dont il sélectionne ses morceaux préférés, ce qui fait son plaisir et/ou son déplaisir dans l'écoute du rap, sa manière de reconnaître un « bon » morceau de rap ou un « vrai » rappeur, etc.

Annexe 2 : Extraits d'entretien

Vu le caractère confidentiel de certains propos exprimés par des participants lors de nos rencontres, ces extraits d'entretien ne sont pas publiés. Ils ont été fournis seulement aux membres du jury dans le cadre de l'évaluation de cette thèse.